

Università degli Studi di Trento

*Scuola di Dottorato in Studi Umanistici, Discipline filosofiche, storiche e dei beni culturali:
25° Ciclo*

Anno Accademico 2011/2012

TESI

*Marcel Duchamp precursore della curatela indipendente?
Elementi per un'influenza duchampiana nella concezione dello
spazio espositivo in Gene R.Swenson e Brian O'Doherty*

<u>Introduzione</u>	i
<i>Verso l'anti-formalismo: arte e non-arte; poesia, ideologia, tridimensionalità</i>	iii
<i>Attenzione per il contesto espositivo in campo anti-formalista</i>	v
<i>Happening e Environment; ma, prima di tutto, il ready-made</i>	vi
<i>La scelta dei due case study</i>	viii

Antefatti

<i>Calvin Tomkins e Thomas B. Hess</i>	1
<i>Susan Sontag: radical juxtapositions</i>	3
<i>Allan Kaprow e il ready-made</i>	5

PRIMA PARTE

Capitolo 1: Marcel Duchamp, lo spazio d'esposizione, la storia della curatela

<i>Introduzione. 'Space of exhibition' e 'exhibitionality' in Rosalind Krauss: due categorie sull'atto espositivo tra modernità e post-modernità</i>	8
--	---

PARTE I: PARTENDO DAL PUNTO DI VISTA STORICO-ARTISTICO

1. Il contesto metodologico: storia delle mostre del Novecento e storia della curatela. L'editoria in lingua inglese	9
<i>1.1 Gli inizi: Bruce Altshuler e Mary Anne Staniszewski</i>	11
<i>1.2 Gli anni 2000: sempre più curatela</i>	14

2. Le mostre surrealiste nella storia critica di Marcel Duchamp	
2.1 Amelia Jones e Lewis Katchur _____	16
2.2 Lo studio "tematico" di Elena Filipovic; le posizioni di T.J. Demos e Hal Foster _____	19
2.3 Uno studio documentario: John Vick _____	23
2.4 L'inclusione delle mostre surrealiste nel corpus duchampiano _____	25
3. Lo statuto ontologico e autoriale delle mostre surrealiste _____	26
3.1 L'autore e lo spazio di esposizione _____	29
4. Duchamp e i curatori	
4.1 Walter Hopps e Anne d'Harnoncourt: due curatori statunitensi legati a Marcel Duchamp _	32
4.2 Un caso particolare: Duchamp alchemico tra i curatori _____	35
PARTE II: (RI-)PARTENDO DA UN PUNTO DI VISTA ENVIRONMENTALE _____	37
5. Una possibile eredità nell'Installation art? _____	37
6. Installation art e curatela	
6.1 Boris Groys e una forma di ambiguità autoriale _____	42
6.2 Ready-made e curatela _____	44
Conclusione: il ready-made (quasi assente) nella storia delle mostre _____	45

Capitolo 2: Marcel Duchamp: l'eco estetica nello spazio d'esposizione

Introduzione: Elena Filipovic e Patricia Falguières indicano il Duchamp di Rosalind Krauss _____	49
1. Il Duchamp trasparente di Rosalind Krauss _____	50
2. Un'attivazione desiderante dello spettatore	
2.1 L'eros visivo nel Large Glass _____	54
2.2. Eco Estetica; matrimonio e messa a nudo _____	58
3. Fuori e dentro dal Glass: esporre per mostrare i meccanismi erotici della visione	
3.1 Opere come Spouse _____	60
3.2 Schermo/Unità di lunghezza _____	61
3.3 La chute d'eau _____	62
3.4 Fountain : maschile/femminile _____	63

SECONDA PARTE: due case study

Capitolo 3: Gene R. Swenson

Introduzione: Swenson e un Duchamp 'liberatore' _____	65
1. La considerazione storico-critica del Surrealismo negli Stati Uniti nel 1966 _____	66

2. Gene R. Swenson: breve biografia	
2.1 I primi anni e l'affermazione come critico della Pop Art	68
2.2 Il 'declino' e la svolta anti-istituzionale	71
3. The Other Tradition	73
3.1 Il catalogo	74
3.1.a Capitolo 1: "The Limits of Classical Cubism"	77
3.1.b Capitolo 2: "The Problem with Form"	78
3.1.c Capitolo 3: "Feelings and/are Things"	80
3.1.d Capitolo 4: "Art as Exploration"	87
3.2 La mostra	90
3.3. Investigazioni e ipotesi sul rapporto tra Swenson e Duchamp	
3.3.a Il rapporto personale	93
3.3.b Duchamp nel catalogo: la doppia riproduzione del Large Glass; la reinvenzione del linguaggio	94
3.3.c. Le opere in mostra	96
3.4.a Gene Swenson e Lucy Lippard	99
3.4.b "An Impure Situation", la recensione	100
3.4.c Duchamp in Lippard (e Finch)	101
4. Art in the Mirror (e Through the Glass): il tentativo di sviluppare la tradizione altra, oltre l'anti-formalismo	105
4.1 Il progetto. Un fallimento?	105
4.2 Il fallimento nelle carte del MoMA	106
4.3 La mostra: il progetto e il testo nella brochure	109
4.4 Indicazioni e documentazione sull'allestimento	114
4.5 Le recensioni	116
4.6 Duchamp in the mirror?	118
5.1 "Ritardo di Vetro" come riferimento non metaforico alla superficie pittorica	119
5.2 Superficie, picture plane: Duchamp trasparente	121
Conclusioni: Swenson e l'installazione. Una recensione a Oldenburg	122

Capitolo 4 (secondo case study): Brian O'Doherty

1. Introduzione e breve biografia	126
2.1 Il ritratto-elettrocardiogramma a Marcel Duchamp: concezione e realizzazione	127
2.2 Posizioni critiche sul Portrait of Marcel Duchamp	133
3.1 "Non sono un duchampet": elementi di contiguità e prese di distanza dall'eredità duchampiana	135
3.2 Le personae	137
3.3 Lo spago	141
4. ASPEN 5+6: una mostra in una scatola bianca, fuori dalla galleria, nelle mani dello spettatore	142

5. Inside the White Cube

5.1 La vicenda della pubblicazione dei testi _____	149
5.2 Il primo saggio: "Notes on the Gallery Space" _____	151
5.3 Il secondo saggio: "The Eye and the Spectator" _____	156
5.4 Il terzo saggio: "Context as Content" _____	158

6. I punti di questione

6.1 La "gallery" _____	165
6.2 Lo spettatore _____	167
6.3 Definizioni irrisolvibili: l'autorialità, il "gesto" _____	168
6.4 "A legitimate place for discourse" _____	171

7. Il quarto saggio: "Gallery as a Gesture" _____

Conclusioni: the white cube is over _____	174
--	-----

Apparato UNO: Duchamp organizzatore, allestitore, consigliere... _____

A. Marcel Duchamp, capo della commissione di allestimento per la Society of Independent Artist (New York, 1917) _____	178
B. Marcel Duchamp consigliere di Katherine S. Dreier e presidente della Société Anonyme __	183
C. Duchamp curatore delle prime tre mostre statunitensi di Costantin Brancusi (1926, 1927 e 1933) _____	183
D. Marcel Duchamp e Peggy Guggenheim _____	186

Apparato DUE: le mostre surrealiste _____

A. La porta di Gradiva _____	191
B. Exposition Internationale du Surréalisme (Parigi, Galerie Beaux-Arts, 17 gennaio-22 febbraio 1938) _____	191
C. First Paper of Surrealism (New York, Reid Mansion, 14 ottobre- 7 novembre 1942) _____	195
D. Le Surréalisme en 1947 (Parigi, Galerie Maeght, luglio-agosto 1947) _____	196
E. Exposition internationale du surréalisme (Parigi, Galerie Cordier, 15 dicembre 1959-29 febbraio 1960) _____	198
F. Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain (New York, D'Arcy's Galleries, 28 novembre 1960-14 gennaio 1961) _____	199

Apparato TRE: gli inizi della storia espositiva del ready-made (fuori dallo studio) e del Large Glass _____

A. Le prime pseudo-esposizioni dei ready-made: Exhibition of Modern Art (New York, Bourgeois Gallery, 3-29 aprile 1916) e il 'caso Richard Mutt' _____	201
B. La ricomparsa di Fountain nel 1951 e nel 1953: le mostre Challenge and Defy e Dada alla galleria Janis _____	204
C. Large Glass: esposizione temporanea al pubblico, installazione semi-permanente in un luogo privato e installazione permanente in un'istituzione pubblica. International Exhibition of Modern Art, assembled by Société Anonyme (Brooklyn Museum, New York, 1926-27); "The Haven", Connecticut (1936-1954); Philadelphia Museum of Art (dal 1954) _____	205
D. La collocazione dei ready-made nella Box-en-Valise _____	207

Conclusioni generali _____

Bibliografia _____	215
---------------------------	-----

INTRODUZIONE

Scopo di questa tesi è di verificare l'influenza che ebbe la posizione di Marcel Duchamp rispetto al tema dell'espone sulla nascente curatela sperimentale della fine degli anni Sessanta. Il presupposto è una coincidenza temporale che si verifica nella seconda metà di quel decennio tra una seconda fase di riscoperta dell'opera di Duchamp da parte di un ampio pubblico, in particolare negli Stati Uniti, e il sorgere della figura del curatore indipendente, fortemente caratterizzato in senso autoriale. Si tratta di un momento in cui sono vivissime le riflessioni sulla natura dello spazio espositivo, sulla possibilità da parte dell'opera d'arte di espandersi nel tempo e nello spazio, sul rapporto tra ciò che viene esposto e dove avviene l'esposizione. Questo pensiero rispetto all'arte sorge internamente alla produzione artistica vera e propria (come è testimoniato, oltre che dalle opere in sé, da molti scritti d'artista) ed è uno degli stimoli che vengono colti da alcuni curatori che, alla fine degli anni Sessanta, iniziano a stabilire una pratica espositiva e progettuale caratterizzata da una forte impronta autoriale. Per alcuni versi, la relazione tra opera e contesto espositivo è esattamente il campo in cui gli artisti si sentono invasi dall'azione del curatore, come testimonia la nota vicenda che portò alla contestazione delle scelte operate da Harald Szeemann, figura primaria nella affermazione di una curatela autoriale, in vista della sua *Documenta 5*, nel 1972¹.

La presente ricerca si focalizza sulla scena statunitense, e in particolare newyorkese: la decisione di circoscrivere anche geograficamente il campo di indagine, necessaria per uno studio che prende le mosse da Duchamp (l'artista su cui più si è scritto negli ultimi quarant'anni), mi ha spinto a scegliere un contesto nel quale l'influenza di questo artista fosse manifestamente maggiore rispetto ad altrove. Questa più larga incidenza è dimostrata dall'ampiezza dell'attività pubblicistica, critica ed espositiva prodotta a New York negli anni Sessanta dedicate a Duchamp; per di più il fatto contingente che lui visse lì, e che fosse notoriamente molto disponibile a incontrare artisti e critici, nonché a rilasciare interviste,

¹ Nel saggio del 2005 "The Four Discourses of Curating", Francesco Manacorda introduce questa percezione da parte degli artisti di un'invasione di campo, partendo da una frase dal testo "Cultural Confinement" con cui Robert Smithson spiega il motivo per cui non vuole partecipare alla manifestazione curata da Szeemann (che fu pubblicato sia su *Artforum* che all'interno del catalogo di *Documenta 5*). Secondo Manacorda "Szeemann's intuition consisted of positioning himself in a locus that artists of his generation started questioning, namely, that of presentation and display as non-neutral discourse. In this light his curatorial model is not so much interested in setting up a politic of the 'big man' or super star curator, but rather in pursuing an investigation first triggered by artists." [Manacorda 2005: 118]

Si riprenderà questo punto nelle conclusioni.

aumenta l'incidenza del discorso su questo artista rispetto al milieu culturale attivo in questa città.

L'ipotesi che "Duchamp" possa essere stato in qualche modo una delle voci influenti nella rielaborazione dei discorsi sul rapporto tra opera d'arte e contesto, discorsi che sono alla base della formulazione del ruolo del curatore indipendente, è dovuta a due aspetti importanti del lavoro di questo artista. Una è l'attività organizzativa e allestitiva che egli svolse in primo luogo a fianco dei surrealisti, e anche in collaborazione con collezionisti e gallerie: molti aspetti di questa attività potrebbero a tutti gli effetti essere ricondotti ai prodromi della curatela indipendente. Il secondo punto è l'interesse molto presente nell'opera duchampiana per il tema del contesto espositivo e per la significatività dell'atto dell'esporre; interesse massimamente evidente nel ready-made, nell'invenzione della pittura su vetro e nella *Box-en-Valise*. Va da sé che tale interesse è altrettanto nodale nel formarsi della coscienza critica insita nell'atto curatoriale indipendente e sperimentale così come si sviluppa dalla fine degli anni Sessanta.

Si cercherà di dimostrare come questi due aspetti siano in Duchamp interrelati, per poi procedere all'analisi di due case study che verranno proposti come dimostrativi del fatto che tale interrelazione è stata, almeno in parte, colta e rielaborata criticamente nel periodo e nel luogo in analisi. Prima di procedere in questo percorso, è necessaria una verifica (a cui è dedicato l'intero primo capitolo) di come la letteratura storico artistica e critica recente abbiano discusso i temi duchampiani che si intende qui porre come premesse storiche, analizzando la lettura che finora è stata data in questo ambito delle mostre surrealiste (e di altre collaborazioni "proto-curatoriali" duchampiane).

Le situazioni espositive a cui Duchamp ha partecipato e che sono considerate significative in questa direzione, sono presentate negli apparati, a cui si rimanda per una loro descrizione analitica, basata principalmente sulle fonti d'epoca.

L'apparato 1 è dedicata alle collaborazioni di natura curatoriale-organizzativa di Duchamp con Katherine Dreier, Peggy Guggenheim e Costantin Brancusi; l'apparato 2 alle mostre surrealiste; l'apparato 3 alla vicenda espositiva dei primi ready-made e del *Large Glass*.

Verso l'anti-formalismo: arte e non-arte; poesia, ideologia, tridimensionalità.

La vicenda delle eredità delle istanze duchampiane nell'arte degli anni Sessanta (e oltre) è stata discussa criticamente da moltissimi autori e moltissimi sono stati gli artisti che hanno sentito il bisogno di articolare e dichiarare, sia sotto forma di testi che di opere, la relazione che la loro poetica intratteneva con quella di Duchamp (dai fedeli neo-dada, con John Cage e le sue derivazioni Fluxus, alla appropriazione concettuale delle conseguenze filosofiche del ready-made, all'arte optical e alle tiepide concessioni alla duchampianità dei pop; e poi ci sono le posizioni antagoniste, come quella di Ad Reinhardt o Robert Smithson...).

Tra gli studi dedicati a questo argomento, come si vedrà, la presente ricerca ha cercato di seguire in particolare l'approccio critico proposto da Amelia Jones in *Post-Modernism and engendering of Marcel Duchamp*, del 1994².

Complementare all'impostazione di Jones, il saggio di Benjamin Buchloh "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" ha indicato una strada, circostanziato un periodo e chiarito dei termini rispetto ai quali articolare un discorso sull'eredità duchampiana. In particolare è stato uno stimolo fondamentale il passaggio in cui l'autore sintetizza la situazione fratta della teoria dell'arte negli Stati Uniti all'inizio degli anni Sessanta. Buchloh scrive che le opere proto-concettuali di Sol LeWitt "originated in an understanding of the essential dilemma that has haunted artistic production since 1913, when its basic paradigms of opposition were first formulated – a dilemma that could be described as the conflict between structural specificity and random organization." [Buchloh 1990: 111]. L'esemplificazione di questa conflittualità prosegue con la citazione, da parte di Buchloh, dei paragrafi conclusivi di *Mitologie* di Roland Barthes, del 1956. "It seems that this is a difficulty pertaining to our times: there is as yet only one possible choice, and this choice can bear only on two equally extreme methods: either to posit a reality which is entirely permeable to history, and ideologize; or, conversely, to posit a reality which is *ultimately* impenetrable, irreducible, and, in this case, poetize. In a word, I do not yet see a synthesis between ideology and poetry (by poetry I understand, in a very general way, the search for the inalienable meaning of things)." Buchloh riprende commentando: "Both critiques of the traditional practices of representation in the American postwar context had at first appeared mutually exclusive and had often fiercely attacked each other." [ivi]

² Vedi paragrafo 2.1 del capitolo 1.

In contesto di frattura, “Marcel Duchamp” è una sorta di cartina al tornasole, chiamato in causa come una sorta di figura paterna da riconoscere ma anche da superare, più o meno esplicitamente, da artisti e movimenti che si collocano da entrambe le parti della barricata descritta da Buchloh, in virtù soprattutto di rinnovate forme di adesione al ‘reale’.

Le “traditional practices of representation in the American postwar context” che vanno criticate all’inizio degli anni Sessanta, erano quelle che fino ad allora erano state descritte e analizzate pressochè da un’unica prospettiva critica: quella formalista, impostata e sostenuta primariamente da Clement Greenberg e dai suoi allievi. Nello stabilire la definizione modernista di un’opera d’arte autonoma rispetto al mondo, strutturata sull’essenza del proprio medium e legata a criteri di gusto, Greenberg non può che considerare antitetici al proprio racconto della Modernità movimenti anti-artistici, implicati con il vissuto, il contesto, la vita interiore e l’oggetto quotidiano.

Una dichiarazione di Greenberg su Marcel Duchamp è sintomatica di questa sua posizione:

“The Fifties saw the emergency of an avant-garde scene for the first time in this country. The scene replaced academic art as a kind of category in which you place yourself. To some extent, making fun of art as its earnestly or seriously carried on. Duchamp is the scene. He was the first artist to consciously realize there’s such a category as avant-garde and he become an avant-gardist in the most radical way yet. He stated the most.... That you made yourself significant not by producing good art, but by producing recognizably avant-gard art with shocks and surprises and buzzlement built into it.”³

Greenberg si scagliò contro la tendenza a produrre arte senza seguire un giudizio estetico, prevedendo che le novità artistiche suscitate da questa tendenza (che lui stesso lista in “Assemblage, Pop, Environment, Op, Kinetic, Erotic and all the other varieties of Novelty Art” [Greenberg 1967 in O’Brian 1993: 252]), di cui Duchamp è campione, avrebbero decretato un totale scadimento del valore intrinseco dell’opera d’arte.

Greenberg predilige in maniera quasi assoluta la pittura; la sua idea di tri-dimensionalità è ben espressa in “Recentness of Sculpture”, un testo in cui critica la forte connotazione di occupazione dello spazio con cui si propone il Minimalismo. La tri-dimensionalità è “a coordinate that art has to share with non-art (as Dada, Duchamp and others already saw)” [ibidem: 254].

³ Clement Greenberg on Marcel Duchamp in *Painters Painting: The New York Art Scene 1940-1970*, (video 1972)

Attenzione per il contesto espositivo in campo anti-formalista

La presa di coscienza della natura complessa e non neutrale dello spazio espositivo è uno dei punti fondamentali negli anni Sessanta; alcune celebri mostre d'avanguardia, totalmente sperimentali dal punto di vista allestitivo⁴, possono essere lette come spunti fondamentali rispetto a questa istanza. La loro discussione storico-critica prenderà avvio molto dopo, per evidenti cause contingenti (come la scarsa disponibilità di materiale documentario), ma anche per una disabitudine metodologica a considerare la mostra come un campo di indagine storico-artistico. Una revisione di questa discussione storico-critica occupa la prima parte del primo capitolo di questo studio.

Nel numero di questa serie di eventi espositivi sperimentali, ve ne sono due di particolarmente celebri: l'*Exposition Internationale du Surréalisme* del 1938 e la *First Paper of Surrealism* del 1942. Questa fama è dovuta sicuramente alla vicenda del surrealismo, che durante la seconda guerra mondiale sposta in massa i propri stati generali negli Stati Uniti, approdando in un contesto avido di radici culturali le proprie istanze poetico-politiche.

La pur scarsa letteratura degli anni Sessanta che fa menzione di queste mostre indicandole come propulsive rispetto all'arte del momento, propone di identificare la loro eredità in environment e happening. Environment e happening venivano appaiati, come si vedrà negli *Antefatti* del presente studio con Sontag e Kaprow, in virtù della prospettiva teorica e storica che vedeva l'evento performativo come un passo ulteriore nel processo che avvicina lo spazio espositivo allo spazio reale, processo di cui l'environment segna un'affermazione fondamentale all'inizio degli anni Sessanta. L'origine di questo percorso veniva sovente individuata nell'assemblage (a sua volta erede del collage cubista): questo termine, coniato da Jean Dubuffet nei primi anni Cinquanta, ebbe la sua consacrazione in terreno statunitense grazie alla mostra curata da William Seitz al MoMA nel 1961, intitolata appunto, *Art of Assemblage* (che includeva opere di Rauschenberg, Paolozzi, Cornell e Duchamp, assieme a molti altri). Va da sé che questo percorso è totalmente alternativo a quanto promulgato dalla critica formalista⁵.

⁴ Esperienze di questo genere sono veicolate da diversi movimenti, come i Cubo-Futuristi e Suprematisti con la mostra *0.10*, a San Pietroburgo nel 1915, o la Fiera Internazionale del Dada nel 1920.

⁵ Secondo Greenberg Pablo Picasso e Georges Braque inventarono il collage come una strategia formalista, mediante la quale affermare e al contempo negare la piattezza ("flatness") del piano pittorico.

Happening e Environment; ma, prima di tutto, il ready-made.

A latere della mostra *Art of Assemblage*, Seitz organizzò un simposio, a cui Duchamp prese parte presentando per la prima volta la sua dichiarazione “A propos of ready-made”.

Come hanno notato Thomas Girst⁶ e Amelia Jones, per lungo tempo la discussione sulle influenze duchampiane verte su una sorta di identificazione univoca tra “Duchamp” e il ready-made⁷; e la discussione si scatena proprio allora, all’inizio degli anni Sessanta. Anzi, è molto probabile che il focus offerto da Duchamp sul ready-made in quell’importante occasione al MoMA sia stato propulsivo rispetto al successo teorico del ready-made. Seguendo Jones, in particolare nel paragrafo intitolato “The ready-made obsession” [Jones 1994: 36-40] si capisce come l’attenzione per il ready-made sia legata ad un’idea di sovvertimento dell’ “arte alta”, che nella tradizione critica formalista era separata dalla sfera dell’esistenza fisica e del quotidiano. E ancor più radicalmente e in senso più generale, Jones considera come l’introduzione del prodotto non “artefatto” nel regno dell’arte divenga uno dei capisaldi della nascente discussione sul postmoderno: “The shift in the relationship to the mass-produced is marked also in American texts on postmodernism, which begin at this time to focus more and more on the readymades and the Duchampian attitude that produced them to define postmodernism as radical new.” [Jones 1994: 37]

Secondo Thierry De Duve (1989) questo Duchamp centrato sul ready-made è legato alla ripresa duchampiana operata dai neodadaisti, e si sostituisce imperiosamente all’idea di un Duchamp dadaista, affratellato al surrealismo francese, che fino ad allora aveva orientato la lettura della sua opera (questa versione era stata veicolata in particolare dall’antologia dedicata al Dada uscita nel 1951 e curata da Robert Motherwell)⁸.

Nella dichiarazione rilasciata da Duchamp al simposio del 1961, manca qualsiasi esplicita menzione della relazione del ready-made con il contesto: si parla del momento della scelta e

⁶ nel saggio del 2003 *(Ab)using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art* in www.toutfait.com, dedicato a una ricognizione delle prime interpretazioni del ready-made da parte di critici e artisti.

⁷ Se si dovesse fare una classifica dei “temi duchampiani” presi in considerazione dalla critica della seconda metà degli anni Sessanta, il primo posto assoluto spetterebbe appunto al ready-made seguito, a lunga distanza (con pochi ma attenti autori che vi si dedicano) al sovvertimento emotivo-cinetico degli stilemi classici della pittura cubista; terzo posto per il filone interpretativo alchemico-neoplatonico a cui va tributato il merito di aver guardato per primo all’opera di Duchamp nella sua interezza.

⁸ Riguardo l’ipotesi di una volontà di Duchamp di essere identificato più con il Dada che con il surrealismo nel secondo dopoguerra, vedi: *Dada's Daddy*, tredicesimo capitolo del libro di Catherine Craft *An Audience of Artists* (2012)

della titolazione; si parla della non unicità. Quando Duchamp usa il verbo esporre, non si riferisce a un atto di messa in mostra vero e proprio, bensì a un'operazione mentale: "At another time, wanting to expose the basic antinomy between art and "Readymades," I imagined a "Reciprocal Readymade": use a Rembrandt as an ironing board!". La conclusione, può essere (un po' forzatamente, invero) ricondotta anche al tema del contesto (oltre che alla più centrale idea della messa in gioco di ciò che è il prodotto manuale e artefatto), ma più inteso come 'mondo dell'arte' che non allo spazio di esposizione vero e proprio: "Since the tubes of paint used by an artist are manufactured and readymade products we must conclude that all the paintings in the world are "Readymades aided" and also works of assemblage."

Si rimanda all'Apparato 3 per una ricognizione su come e dove sono stati esposti i primi ready-made. Basti qui fare un breve confronto con il primo testo teorico sul ready-made, comparso senza firma nel numero 2 della rivista *Blid Man*, di cui Duchamp era editor insieme a Henri-Pierre Roché e Beatrice Wood, nel 1917, a seguito dell'esclusione di *Fountain* dalla mostra della Society of Independent Artists. "Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under a new title and point of view – created a new thought for that object." Il posizionamento sia esso da intendersi come fisico o simbolico; come riferito al ribaltamento o all'inserimento nel contesto artistico, compare nel 1917 con una certa enfasi: "placed it", "a new point of view". Eppure è un argomento che nel testo più tardo, del 1961, non viene usato da Duchamp per descrivere e presentare la radicalità della sua invenzione.

Nel momento in cui Duchamp è chiamato a presentare il ready-made come antesignano dell'assemblage, lascia il tema del contesto non esplicitato.

Le mostre surrealiste hanno una vicenda ben diversa dal ready-made nell'immediata ricezione e rialaborazione della poetica duchampiana: le dichiarazioni rilasciate da Duchamp in proposito sono di natura aneddotica, mai programmatica o dichiarativa. Si dovrà aspettare Brian O'Doherty nel 1976, perché un artista-teorico le proponga come oggetto di riflessione. Come si vedrà nel capitolo dedicato al rapporto tra O'Doherty e Duchamp, anche questa proposta si colloca nella medesima sfera anti-formalista che fa del ready-made l'oggetto d'arte che per eccellenza demolisce la concezione dell'autonomia dell'opera dalla contingenza del reale. Prima di O'Doherty, alcuni autori si accorgono che le mostre surrealiste partecipano di questa demolizione: il presente studio dedica a queste posizioni la sezione degli *Antefatti*.

La scelta dei due case study

Volendo ipotizzare una forma di derivazione di alcune istanze che caratterizzano la pratica curatoriale indipendente dall'approccio di Duchamp allo spazio espositivo, si è scelto di rimanere un passo indietro rispetto al momento dell'affermazione vera e propria di questa pratica. La scelta dei due case study è basata su due criteri: un'aderenza temporale il più possibile rigorosa rispetto alla seconda e più ampia fase di riscoperta duchampiana negli Stati Uniti a partire dall'inizio degli anni Sessanta, con un apice tra il 1964 e il 1966; e la verifica delle prime tracce dell'attenzione critica rispetto a una vera e propria attività di Duchamp focalizzata sullo spazio espositivo (attività di cui le mostre surrealiste sono la manifestazione al contempo più evidente e più ambigua dal punto di vista autoriale).

La figura di Brian O'Doherty, il secondo case study, è di pertinenza manifesta: i suoi testi sono i primi che affrontano da un punto di vista critico la natura dello spazio espositivo messa in discussione dagli allestimenti surrealisti del 1938 e del 1942. Nonostante la loro pubblicazione sia piuttosto tarda rispetto al periodo identificato come nodale in questo studio (i primi tre articoli che costituiranno la parte più ampia di *Inside the White Cube*⁹ sono stati pubblicati nel 1976), questo studio dimostra come la presa di coscienza delle innovazioni duchampiane in questo senso sia in gestazione nella pratica artistica e critica di O'Doherty fin, almeno, dal 1966.

È tramite O'Doherty che sono venuta a conoscenza dell'attività critica e curatoriale di Gene R. Swenson¹⁰, il primo case study. Swenson è citato due volte in *Inside the White Cube*: una volta a proposito della sua intelligenza politica, che O'Doherty considera una sorta di precedente della critica istituzionale di Daniel Buren¹¹, e un'altra citando la sua teoria della *Other Tradition*¹². Questa teoria, come si vedrà diffusamente, è una delle prime e più acute proposte di lettura del modernismo in chiave anti-formalista, che prevede una prospettiva storica che include Dadaismo e Surrealismo (ignorati, quando non indicati come cascami decadenti della

⁹ *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* è un volume edito nel 1999 dalla Lapis Press di Santa Monica con un'introduzione di Thomas McEvelley⁹ che riunisce quattro saggi di O'Doherty che erano stati pubblicati in *Artforum*, i primi tre nel 1976 e l'ultimo nel 1981.

¹⁰ La curatrice e studiosa duchampiana Elena Filipovic ha curato nel 2011 una mostra intitolata *The Other Tradition*. Questa esposizione, che ha avuto luogo a Wiels, Bruxelles, era dedicata a una serie di artisti che usano strategie di protesta per reinventare l'oggetto d'arte. Il comunicato stampa della mostra faceva menzione della mostra in occasione della quale Swenson ha presentato l'omonima teoria. Si cita questa coincidenza in considerazione dell'importanza che hanno in questo studio le posizioni di Elena Filipovic (vedi capitolo 1 e 2) tra i pochi studiosi che hanno affrontato il tema dell'autorialità duchampiana a confronto con lo spazio espositivo.

¹¹ [O'Doherty 1999: 95]

¹² [O'Doherty 1999: 50]

storiografia artistica da Greenberg e i suoi), e anzi ne accoglie le istanze poetiche come suggestioni per impostare un rapporto nuovo tra opera e spettatore.

Lo studioso duchampiano Thomas Girst propone Swenson addirittura come un esempio di parallelo in campo teorico rispetto ad alcune dichiarazioni anti-formaliste rilasciate da Duchamp nel 1961.¹³ Patricia Falguières, nella sua introduzione alla traduzione francese di *Inside the White Cube*, sostiene che è da Duchamp che O'Doherty ha derivato la sua specifica attenzione per la presenza fisica dello spettatore, per l'idea che il corpo vada incluso nella galleria. E il Duchamp a cui riferisce Falguières è "pour bien des artistes au fil des années 1960, le grand *dénisiateur*: l'anti-Greenberg, un très efficace anticorps contre l'opticalité désincarnée de la critique formaliste – l'agent le plus décisif de la *dè-sublimation* de l'art." [Falguières 2008: 24]

Swenson e O'Doherty vengono dunque presentati in questo studio come figure capaci di articolare un discorso anti-formalista che ha Duchamp come punto di partenza (e in questo non sono che due tra tanti altri). Quel che li accomuna e li rende originali nel loro avocarsi a Duchamp è la scelta dei temi duchampiani, cioè l'attenzione per lo spazio espositivo e per il ruolo (attivo) dello spettatore.

¹³ "On the other end of the spectrum, it was Duchamp himself who spoke out vividly against the movement heralded most by Greenberg: 'The recent examples of Abstract Expressionism clearly show the ultimate in the retinal approach begun by Impressionism. By "retinal" I mean that the aesthetic pleasure depends almost entirely on the impression on the retina, without appealing to any auxiliary interpretation... The young artist of tomorrow will refuse to base his work on a philosophy as over-simplified as that of the "representative or non-representative" dilemma.' [Duchamp 1961 in Hill 1994: 89] In the field of art theory, similar opposing voices made themselves heard. To give but one example: early on, New York's young and infamous art critic Gene Swenson rejected the tradition that linked everything from Cubism to Color Field painting and instead proposed a different trajectory declaring Dada and Surrealism the ancestors of Pop. In 1966, he curated the exhibition "The *Other* Tradition" at the Philadelphia Institute of Contemporary Art." [Girst 2003]

ANTEFATTI

Calvin Tomkins e Thomas B. Hess

Nel 1965, Calvin Tomkins scrive un lungo profilo su Marcel Duchamp per il *New Yorker*. Tomkins è un giornalista, e soprattutto uno straordinario biografo: la sua attenzione per Dada e Neo-Dada, per quanto non sostenuta da una posizione critica particolarmente personale e articolata, è stata un importante veicolo di divulgazione colta per dei contenuti che la gran parte della stampa generalista (influenzata dallo strapotere accademico dei teorici formalisti) vedeva come delle pericolose compromissioni dell'arte 'alta' con la vita vissuta. Amelia Jones sintetizza il ruolo che Tomkins tributa a Duchamp in una "masterful origin of neo-Dada ideologies" [Jones 1994: 33], spiegando la prospettiva a tratti a-critica e incapace di cogliere le contraddittorietà nell'ottica di "his need to determine Duchamp as authorial father." [ivi]

Ma nonostante il suo focus sul neo-Dada, Tomkins nomina, senza commentarle, anche altre tendenze. Nell'articolo elenca alcuni sviluppi artistici recenti nei quali l'influenza dell'artista è generalmente riconosciuta come una fonte di ispirazione primaria: si tratta della Pop art, che ha preso da Duchamp (in parte, secondo Tomkins, fraintendendola) l'attenzione per l'oggetto banale; poi c'è la recente fascinazione cinetica, derivata dal profetizzante *Nude Descending a Staircase* e evidenziata nelle macchine ottiche. E pure "[...] the recent rash of 'environments' and 'happenings', a form of spectatorship involvement that Duchamp practiced – less earnestly and somewhat more wittily – in the installation of several Surrealist exhibitions in New York and Paris during the nineteen-thirties and forties." [Tomkins 1965: 38]

Come si vedrà¹, questa opinione ritornerà spesso nella storia delle esposizioni.

Nello stesso anno esce su *Art News* anche un memorabile articolo di Thomas B. Hess intitolato "J'accuse Marcel Duchamp". Retoricamente e ironicamente formulato in una serie di argomenti, ciascuno sviluppato in una proposizione a cui vengono opposti dei possibili contrappunti teorici², l'articolo paventa, tra gli altri, il problema che "Duchamp disastrously

¹ Vedi, per esempio, la citazione di questo articolo da parte di Lewis Katchur, analizzata nel primo capitolo di questo studio.

² L'equilibrio indipendente e contraddittorio duchampiano tra dichiarata astensione dall'arte e presenza attiva nel mondo artistico era ben percepito dai critici più attenti (per esempio Max Kozloff nell'articolo che dedica al rapporto tra Duchamp e Jasper Johns pubblicato nel marzo 1964 su *Art International*: "It is as if Johns had so taken over the contradictory, Pirandello personality of Duchamp that he had no alternative but to outflank and subvert him."). L'articolo di Hess è particolarmente brillante perché incorpora questo aspetto attraverso l'uso del topos letterario di punto e contrappunto.

has confused art with life. He stopped painting, but stuck to the art-world. He tries to turn himself into a masterpiece, and through his example, has been a corruptor of youth.” [Hess in Mascheck 2002: 116] Nella parte a sostegno di questa “accusa”, Hess spiega che il problema è che Duchamp, dopo aver manifestato una rinuncia all’arte per dedicarsi agli scacchi, in realtà “[...] arranged art exhibitions, lectured at art conferences, served on art juries [...] Art, art, art, art art.” [ibidem: 117] E quindi: “Following his example, hundreds of young and not so young artists have involved themselves with exhibitions of numb found-objects, with Happening that never happen, with feeble protest in the form of subjective bon-mots at gallery openings.” [ivi] L’‘accusa’ qui interessa più del contrappunto (che scagiona Duchamp in quanto volontario leader dell’avanguardia, ma non responsabile degli errori dei suoi epigoni): se un artista dice che non farà più arte, ma poi allestisce mostre, fa conferenze sull’arte, partecipa a giurie d’arte... sta ancora facendo arte, tant’è che chi segue quell’artista comincia a fare cose ‘triviali’ come esposizioni di oggetti trovati e happening. Una posizione critica più articolata di quella di Tomkins, com’è quella di Hess, descrive un più generico ma manifestamente contraddittorio Duchamp nel ruolo di iniziatore di una sequela di operazioni il cui statuto è, pur polemicamente, riconosciuto come quello di ‘arte’.

Anche Hess parla di rapporto col pubblico, ma non in esplicita relazione alle mostre; ne parla piuttosto rispetto a un gusto *camp* generato dalla considerazione della bellezza dell’orinatoio: secondo l’articolo, dunque, *Fountain* non solo annulla il confine tra arte e vita, ma nel momento in cui viene esposto a guisa di opera d’arte, ricade per alcuni nella categoria tradizionale del bello. Ma a trovare bello un orinatoio non possono che essere in pochi: quei pochi che conoscono le regole di un gioco. Per spiegare queste regole Hess ricorre alla categoria del *camp*, senza citare apertamente Susan Sontag, ma riferendosi alle recenti discussioni che ne stanno articolando la natura, e la spiega in questi termini: “Its more general usage applies to any art in which the artist exaggerates his own traits, in conspiracy with his audience” [ibidem: 118]. Dopo una serie di esempi (tra cui la noia sottesa a un film ‘underground’ di otto ore di Warhol), commenta: “Marcel Duchamp is, I believe, the first artist to enter into this kind of compact with his audience. Two generations of Surrealists, Beats and Pop-Artists have followed his lead.” [ivi]

Per Tomkins c’è una forma di spettatorialità ipersollecitata derivante dalle mostre surrealiste e ravvisabile nel tipo di spettatorialità messa in campo dall’happening ed environment: una derivazione focalizzata sull’esperienza di chi recepisce l’opera e il suo contesto. Per Hess c’è un gioco di complicità sovversiva, che si lega più a una categoria di gusto come il *camp*, che

non a uno specifico movimento artistico: una derivazione focalizzata su un rapporto tra l'artista e il suo pubblico.

Susan Sontag: radical juxtapositions

Susan Sontag, è tra i primissimi autori a occuparsi della natura dell'happening; il testo in cui affronta questo tema è "Happenings: an art of radical juxtaposition", del 1962, che verrà incluso nella sua raccolta pubblicata nel 1966 *Against Interpretation*. Nella sua analisi, fortemente improntata a mettere in luce le dinamiche spettatoriali scatenate da questo tipo di esperienza artistica, ha anche lei individuato un precedente nelle mostre surrealiste.

Il suo saggio "Notes on Camp", del 1964 (anch'esso incluso poi in *Against Interpretation*), propone un elogio dell'arte capace di esacerbare l'artificio e il cattivo gusto, ponendosi in manifesta e provocatoria opposizione rispetto alla posizione allora dominante occupata dai critici formalisti. L'artista che risponde perfettamente alle istanze proposte dalla categorizzazione del *camp* è Andy Warhol, che nel medesimo anno in cui il saggio viene scritto, dedicherà a Sontag uno *Screen Test*, uno dei suoi ritratti filmici silenziosi. Proprio al silenzio è dedicato un altro saggio di Sontag, di cinque anni più tardi: "Aesthetics of Silence" verrà pubblicato nel 1968-69 insieme, tra altri testi, a "La mort de l'auteur" di Roland Barthes all'interno della rivista in forma di scatola curata da Brian O'Doherty *Aspen 5+6*. Tra i campioni del silenzio, attitudine che "expresses a mythic project of total liberation"[Sontag 1969], tra Rimbaud, Wittgenstein, Beckett e altri, c'è anche Duchamp, eroicamente celebrato nella sua inattività (al contrario di come la vede Thomas Hess)³.

In "Happenings: an art of radical juxtaposition", le due istanze più innovative dell'happening sono per Sontag il trattamento riservato al pubblico e quello riservato al tempo: descrive un pubblico confinato in spazi angusti, infastidito da suoni e luci sgradevoli, impossibilitato a cogliere gran parte di quel poco che accade; e descrive l'imprevedibilità della durata dell'happening, dovuta alla mancanza di sviluppo narrativo e di qualsiasi altro appiglio interpretativo. La sua visione del rapporto tra happening e environment è, come si è

³ Commenta Amelia Jones: "As Sontag's 'Aesthetic of Silence' makes clear, the rejection of public life, the social realm, and the political realm has been a strategy common to the modernist avant-garde since at least the mid-nineteenth century. To maintain a semblance of individualism and autonomy, artists remove themselves from the banalities of everyday, bourgeois life and particularly, from the crass financial concerns of the art market." [Jones 1994: 69]

accennato nell'introduzione⁴, di ordine derivativo: "From the assemblage to the whole room or 'environment' is only one further step. The final step, the Happening, simply puts people into the environment and sets in motion." [Sontag 2009: 269]. Per spiegare la 'forma' delle performance, Sontag sostiene si debba guardare al Surrealismo, inteso come "a mode of sensibility which cut across all the arts in the 20th century" [ivi]; questa sensibilità ha permeato tutte le arti, caratterizzandole con il metodo di giustapporre significati convenzionalmente considerati antitetici, un metodo associabile al collage⁵.

Questa necessità di 'giustapporre radicalmente' fa sì che l'arte in questa sensibilità venga intesa come una forma di aggressione, "aggression toward the presumed conventionality of its audience and, above all, aggression toward the medium itself" [ivi]. E poi, a esempio delle differenti applicazioni dell'arte della 'giustapposizione radicale', cita le mostre surrealiste. "A great deal of the content of Surrealism has served the purpose of wit – either the delicious joke in itself of what is inane, childish, extravagant, obsessional; or social satire. This is particularly the purpose of Dada, and of the Surrealism that is represented in International Surrealist Exhibition in Paris in 1938, and the exhibits in New York in 1942 and 1960" [ibidem: 270]. Segue una breve descrizione della mostra del 1938 (definita una "spook-house" [ivi]), che è tratta da un passo delle memorie di Simone de Beauvoir; la descrizione della mostra è un'occasione per la scrittrice francese per ricordare come il Surrealismo non esercitasse una diretta influenza sul gruppo esistenzialista, anche se ammette che il movimento impregnava l'aria che respiravano⁶ e influiva sui loro gusti e abitudini, come quella di frequentare i mercatini delle pulci. Sontag riprende da quest'ultima notazione, per indicare una radice surrealista-esistenzialista per il gusto snob per derelitto e *demodé* che proprio lei codificherà come *camp*. Le mostre surrealiste, dunque, vengono proposte da Sontag come la declinazione *witty* (nel saggio ce n'è almeno un'altra possibile: quella di ascendenza artaudiana basata sul terrore) della sensibilità per la giustapposizione radicale di cui l'happening è la più recente manifestazione artistica. Il "wit", traducibile come 'acume', 'brillantezza intellettuale' è una delle caratteristiche più spesso tributate a Duchamp, ma Sontag non menziona mai l'artista in

⁴ Cfr. pag. v

⁵ Cfr. Paragrafo 5.3, Capitolo 4: Brian O'Doherty nel saggio "The Eye and the Spectator" analizzando la genealogia dell'environment parla di un'occupazione dello spazio di matrice collagista (esemplificata dal *Merzbau* di Kurt Schwitters) contrapposta all'illusionismo pittorico promulgato dal Surrealismo. In questo saggio compare anche Swenson, la cui teoria dell'*other tradition* è appaiata all'attitudine collagista.

⁶ Chissà se questa metafora usata da De Beauvoir è influenzata dalla polvere di carbone che impregnava l'aria all'interno della mostra che ha poc'anzi descritto.

questo testo⁷ (De Beauvoir, nella descrizione, invece scrive: “The main salon had been arranged by Marcel Duchamp to look like a grotto.”).

Qualche anno dopo, come si è appena scritto, Hess userà il *camp* (quel gusto che Sontag deriva da De Beauvoir che a sua volta l’ha imparato dai Surrealisti e dalle loro mostre) per descrivere il tipo di rapporto che Duchamp un po’ perversamente instaura con il suo pubblico.

Allan Kaprow e il ready-made

Il catalogo della mostra di Duchamp curata da Anne D’Harnoncourt e Kynaston McShine nel 1973⁸ include un saggio dedicato alle influenze duchampiane scritto da John Tancock. La mostra rappresenta il primo grande evento dedicato all’artista da dei musei statunitensi dopo la sua morte, e quindi questo testo rappresenta la prima occasione di fare il punto sul tema delle eredità dell’opera di Duchamp all’interno di una situazione caratterizzata dall’ufficialità istituzionale.

Nel testo non c’è traccia di attenzione specifica per il tema del contesto espositivo, né per la spettatorialità; le mostre surrealiste compaiono due volte. La prima come riferimento estetico-conoscitivo per i quadri di Roberto Matta-Enchaurren (Tancock riporta che James Thrall Sobey indicò un’analogia tra lo spazio dei quadri del sudamericano, solcati da linee bianche, e l’allestimento duchampiano del miglio di spago); la seconda in relazione ad Allan Kaprow.

Tancock motiva la sua inclusione di Kaprow tra gli eredi duchampiani a partire dal fatto che il più giovane enumera il maestro tra le sue più importanti influenze. Questa stima deriva da Kaprow “because of what he didn’t do. After the big glass piece, he deliberately stopped making art objects in favor of little (ready-made) hints to the effect that you could pick up art anywhere if that’s what you wanted. In other words, he implied that the whole business of art is quite arbitrary.” [Kaprow 1967 in Tancock 1989: 171]

Allan Kaprow, che ha sempre affiancato un’intensa attività critica a sostegno e spiegazione delle sue opere, ha indicato sovente come centrale nella sua ricerca la volontà di contraddire i confini spaziali dello spazio espositivo (che sembra dunque essere ciò in cui Duchamp, fornendo spunti ready-made di artisticità al di là del vero e proprio ‘making art-objects’, gli è antecedente). È una necessità che origina dal tipo di relazione con lo spettatore che lui vuole

⁷ Probabilmente più convinta del valore poetico e dichiarativo della sua proclamata inattività che non di quello del suo ruolo in queste mostre.

⁸ Vedi Paragrafo 4.1, Capitolo 1

suscitare, e che è quello che all'interno della sua pratica fa sì che dall'environment si sviluppi l'happening. I suoi primi environment (pur inizialmente 'inattivi'), erano concepiti come modi per sollecitare lo spettatore, per attivarne reazioni gestuali ed emotive: "It only increased the growing discord between my work and the art gallery's space and connotations. I immediately saw that every visitor to the Environment was part of it. I had not really thought of it before. And so I gave him occupations like moving something, turning switches on – just a few things. Increasingly during 1957 and 1958, this suggested a more 'scored' responsibility for that visitor. I offered him more and more to do, until there developed the Happening." [Kaprow in Kirby 1965: 46]

Secondo Tancock il 'Duchamp' di Kaprow è più un filosofo che un artista, e la sua potenzialità propulsiva non è legata ad alcuna opera specifica, anche se "his [di Duchamp] installations of the Surrealists exhibitions are strikingly similar, both in motivation and construction, to the environment of certain Happenings." [Tancock 1989: 171] La similitudine quindi si basa su 'motivazione' e 'costruzione': credo che per 'costruzione' si possa intendere l'uso dello spazio, riempito a saturazione in entrambi i casi. La 'motivazione' potrebbe essere proprio quella volontà di sollecitare lo spettatore.

Il testo che Kaprow scrive per il medesimo catalogo in cui compare il saggio di Tancock, si orienta più specificamente al ready-made. "His readymades [...] are radically useful contribution to the current art scene. If a snow shovel becomes a work of art by simply calling it that, so is all of New York, so is the Vietnam war, so is a pedantic article on Marcel Duchamp. All the environmental pieces, activities, slice-of-life video works, Information pieces, and Art-Tech shows we've become accustomed to owe their existence to Duchamp's idea about a snow shovel. [...] An addiction to the history of thought, the Readymade is a paradigm of the way humans make and unmake culture. Better than 'straight' philosophy and social science, a good Readymade can 'embody' the ironic limits of the traditional theory that says reality is nothing but a projection of a mind or minds." [Kaprow 1972 in D'Harnoncourt-McShine 1989: 205]

Le implicazioni di questa visione nella pratica artistica di Kaprow stanno, nelle parole di William Kaizen: "In opposition to the nostalgic use of the *objet trouvé* in Surrealism, his [di Kaprow] method was closer to the readymade, choosing everyday objects to rescue from oblivion but spreading them out in space so that they would environmentally engulf the viewer." [Kaizen 2003: 93]

La posizione di Kaprow rispetto a Duchamp è sostanzialmente più problematica di come la ponga Tancock: le implicazioni che Kaprow deriva dal rifiuto della pittura e dal ready-made riguardano il superamento dello spazio espositivo. Le mostre surrealiste, che Tancock cita come esperienze affini all'operare di Kaprow, in realtà, come si vedrà mirano a un sovvertimento che rimane interno allo spazio espositivo. Infatti Kaprow nei suoi testi non parla di queste esperienze.

Interessante qui è che Tancock, come in maniera più esplicita Tomkins, Hess e Sontag, individua l'interesse delle mostre surrealiste per l'arte a venire soprattutto nel tipo di relazione che esse instaurano con lo spettatore.

PRIMA PARTE

Capitolo 1

Marcel Duchamp, lo spazio d'esposizione, la storia della curatela

Introduzione. 'Space of exhibition' e 'exhibitionality' in Rosalind Krauss: due categorie sull'atto espositivo tra modernità e post-modernità

Questo studio si focalizza su un periodo circostanziato, la seconda metà degli anni Sessanta, che segna un punto di svolta nell'evoluzione del rapporto tra opera d'arte e spazio espositivo. Tra quello che è stato il corso della modernità e l'affacciarsi della sua crisi, questo rapporto cambia moltissimo; questo studio ha le sue premesse storiche nel pieno della modernità (Marcel Duchamp e le sue mostre surrealiste) e ne vede le conseguenze all'inizio del suo superamento (l'aprirsi dell'approccio curatoriale autoriale). La definizione del cambiamento a cui è soggetta la concezione di spazio espositivo è un presupposto metodologico da stabilire con chiarezza fin da subito. Nel delineare, quindi, una prospettiva che descriva questo cambiamento fungono da riferimento la definizione di "space of exhibition" e la conseguente categoria di "exhibitionality" proposte da Rosalind Krauss nel saggio "Photography's Discursive Spaces" (1982) (incluso nella raccolta del 1985 *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*), in riferimento al costituirsi dell'interdipendenza tra opera e spazio espositivo nell'Ottocento.

"Aesthetic discourse as it is developed in the nineteenth century organized itself increasingly around what could be called the space of exhibition. Whether public museum, official salon, world's fair, or private showing, the space of exhibition was constituted in part by a continuous surface of wall – a wall increasingly structured solely for the display of art. The space of exhibition had other features besides the gallery wall. It was also the ground of criticism: on the one hand, the ground of a written response to the works' appearance in that special context; on the other the implicit ground of choice (of either inclusion or exclusion), with everything excluded from the space of exhibition becoming marginalized with regards to its status as Art. Given its function as the physical vehicle of exhibition, the gallery wall became the signifier of inclusion and, thus, can be seen as constituting in itself a representation of what could be called *exhibitionality* [...]" [Krauss 1985a: 133]

Sono questo “spazio di esposizione”, questo statuto di “espositività” a essere ereditati e messi in questione dalle avanguardie storiche, in special modo con l’appropriazione e la creazione di modelli radicalmente nuovi. In questo senso lo “spazio di esposizione” è l’arena in cui Duchamp attua le sperimentazioni a cui è dedicata la prima parte di questo studio.

Krauss è esplicita nel formulare un legame diretto tra l’“espositività” e la storia del modernismo: “This constitution of the work of art as a representation of its own space of exhibition is in fact what we know as the history of modernism” [ivi]

Questa concezione di ‘spazio di esposizione’ non distingue la dimensione istituzionale del museo da quella commerciale della fiera o della galleria. Una delle istanze che portano alla crisi che apre alla postmodernità è proprio l’assunzione da parte degli artisti dell’impossibilità di prescindere da tale distinzione.

Infatti, nel celebre saggio “Sculpture in Expanded Field” (1979), anch’esso pubblicato nella medesima raccolta, Krauss aveva definito lo statuto della scultura modernista definendolo nelle due caratteristiche: “placeless” e “self-referential” [Krauss 1985b: 280]. Questi due aggettivi sono sintomatici, tra molte altre innovazioni, dell’evoluzione rispetto alla seconda metà dell’Ottocento caratterizzata dalla “exhibitionality” legata a uno “space of exhibition” la cui astrazione (cioè l’assenza di riferimenti contingenti come quello all’istituzionalità o al mercato) diventa per gli artisti, e anche per alcuni curatori, via via sempre più problematica fino a diventare un riferimento da sovvertire¹.

PARTE I: PARTENDO DAL PUNTO DI VISTA STORICO-ARTISTICO

1. Il contesto metodologico: storia delle mostre del Novecento e storia della curatela. L’editoria in lingua inglese.

A partire dagli anni Novanta si assiste alla nascita e a un’ampia crescita degli studi sulla storia delle esposizioni del Novecento. È il momento in cui l’Installation Art e l’Institutional Critique, due tendenze in cui la relazione al sito espositivo e la centralità del display sono istanze centrali, si sono ormai assestate all’interno della storia dell’arte.

¹ L’interesse critico di Krauss in tale ambito si è successivamente focalizzato sul tema del museo, in particolare con i due testi *Postmodernism’s Museum without Walls* (1986) e *The cultural logic of the late capitalist museum* (1990). Nel suo libro più recente, *Under the Blue Cup* (2011) Krauss ha scritto estesamente di contesto espositivo, usando la categoria di ‘white cube’ come modello di comparazione per la sua critica dell’uso a suo avviso indiscriminato della definizione di Installation Art. Si riprenderà questa posizione di Krauss al termine del quarto capitolo.

Allo stesso tempo è un decennio in cui la figura del curatore, sempre più ampiamente professionalizzata e al contempo con una pratica sempre più connotata autorialmente, assume una centralità decisiva nelle dinamiche produttive ed espositive, in una maniera molto più diffusa di quanto non sia accaduto nei due decenni precedenti (periodo in cui erano emersi pochi curatori, ai quali erano spettati grande visibilità e potere). È anche il momento, quindi, in cui aprono i primi corsi universitari per curatori: il Bard Center for Curatorial Studies nello Stato di New York è fondato nel 1990, il Master in Curating Contemporary Art del Royal College di Londra nel 1992, il Curatorial Program del De Appel Art Center di Amsterdam apre nel 1994, mentre l'École du Magasin a Grenoble già nel 1987.

Con alcune eccezioni episodiche², all'inizio degli anni Novanta la letteratura storico artistica aveva preso scarsamente in considerazione la storia del contesto all'interno della quale l'arte moderna è stata mostrata e vista³.

Uno dei primi testi che affronta l'argomento della natura della mostra d'arte con specifica attenzione all'arte contemporanea, è la raccolta *Thinking about Exhibitions*, uscita nel 1996, a seguito di una serie di seminari sulle mostre tenuti da Reesa Greenberg alla Concordia University nel corso degli anni Ottanta, e a tutt'oggi una delle raccolte più esaustive di

² Un esempio significativo di tale episodicità può essere riscontrato all'interno della pratica di un curatore come Pontus Hulten. Il catalogo di *Paris-Paris* (1981), mostra appendice della trilogia *Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou* con cui Hulten analizzò i rapporti tra le capitali artistiche della modernità, include un saggio di Daniel Abadie dedicato all'*Exposition Internationale du Surréalisme* del 1938. Metodologicamente votato all'interdisciplinarietà, Hulten studiò e ricostruì la vita culturale delle città in cui si concentrarono le innovazioni avanguardiste, mostrando e discutendo diversi generi di artefatti e materiali effimeri, oltre che opere d'arte. Il saggio riporta un'esaustiva descrizione, che beneficia di una bibliografia che comprende esclusivamente fonti dirette (autobiografie di partecipanti), che del resto erano le uniche disponibili. La mostra è vista come un artefatto, che va letto e comparato all'interno della storia del movimento surrealista ("Plus qu'une exposition c'était une démonstration spectaculaire qu'avaient organisée les surréalistes.", "Il s'agissait là de quelque chose de plus que de la plus débordante imagination dont avait pu faire preuve la peinture surréaliste." [Hulten 1981: 72]). Altro caso significativo è l'inclusione delle mostre d'avanguardia tra gli elementi presi in considerazione da studi di antropologia, disciplina particolarmente interessata alla museologia e ai temi dell'esporre, nonché per elezione vicina a molte delle tematiche affrontate dal surrealismo (per esempio Spector in *Res: Anthropology and Aesthetics*, 1986 e Rubin Suleiman in *Visual Anthropology Review*, 1992)

³ Nell'ottica dell'interesse specifico di questo studio, va fin da subito specificato, però, che le mostre surrealiste godono in questo panorama uno statuto particolare. Tra le avanguardie storiche, questo movimento è quello che ha provveduto in maniera più sistematica e ampia alla documentazione e alla storicizzazione della propria vicenda. A questo vanno aggiunte le conseguenze della contingenza storica che ha portato all'esilio statunitense molti esponenti del movimento (*First Paper of Surrealism* è un titolo che suggerisce che sia stato proprio il movimento a espatriare): gli Stati Uniti, avidi di storicità, hanno accolto, archiviato e provveduto a studiare ampiamente un'avanguardia la cui fecondità è diventata mito fondante della storiografia artistica nazionale. Sia gli scritti surrealisti, che la storiografia sul movimento, includono sistematicamente documentazioni, testimonianze e descrizioni delle mostre, che però fino al periodo più recente che si prende qui in analisi, hanno raramente articolato una riflessione critica sulla natura di tali esperienze.

riflessioni e ricerche su questo tema. Greenberg è affiancata nella curatela del volume da Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne: nell'introduzione fanno esplicito riferimento a "the emergence and consolidation of a new discourse on art exhibitions" [Greenberg, Ferguson et al. 1996: 2] di cui la raccolta è testimonianza, a fronte della succitata scarsità di studi in questa direzione fino ad allora: "despite the growing importance of exhibitions, their histories, their structures and their socio-political implications are only now beginning to be written about and theorized" [ivi]. Con lo scopo di evidenziare in alcuni casi la loro attualità e pertinenza, e in altri casi per mostrare come la discussione sulle mostre sia cambiata, sono inclusi alcuni testi risalenti agli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta. La maggioranza dei contributi, però, risale all'inizio degli anni Novanta. Allo stesso modo, per rendere la complessità di un discorso in evoluzione e in corso di auto-definizione, la raccolta comprende programmaticamente testi di natura, impianto e metodo molto diversi tra loro. "The choice of texts is designed to create an eclectic mix: exhibition proposals, dialogues, diatribes, position papers, case studies, theoretical analyses, catalogue essays, long and short texts." [ibidem: 3] La prospettiva storica permea alcuni di questi testi, in altri compare tra le voci metodologiche prese in considerazione per articolare un discorso teorico.

1.1 Gli inizi: Bruce Altshuler e Mary Anne Staniszewski

Il primo libro⁴ in lingua inglese⁵ interamente dedicato a un'analisi sistematica delle mostre d'arte del Ventesimo secolo è *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century* di Bruce Altschuler (1994). Nell'introduzione alla serie di capitoli dedicati a singole mostre o a

⁴ L'ultimo capitolo del presente studio è dedicato a *Inside the White Cube: The Ideology of the Exhibition Space* di Brian O'Doherty, raccolta di quattro saggi pubblicati tra il 1976 (i primi tre) e il 1981: si tratta dell'avvio critico della riflessione sull'evoluzione storica della natura dello spazio espositivo. Quello dello spazio *per* e *dell'*opera era un tema molto dibattuto, già da anni, ma i testi che lo discutevano erano principalmente scritti da artisti e preferivano il punto di vista fenomenologico a quello storico.

⁵ Nel 1991 Bern Klüser e Katharina Hegewisch hanno pubblicato una raccolta di saggi intitolata *Die Kunst der Ausstellung: eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, che è stata tradotta in francese nel 1998. Era stata annunciata anche la pubblicazione nel 2001 della traduzione in inglese, con un nuovo co-autore, Germano Celant, che avrebbe probabilmente aggiunto un testo di aggiornamento. Ma il libro, pur pronto fin nell'impaginato, non è mai stato dato alle stampe. I trenta saggi, ciascuno dedicato a una specifica mostra, sono scritti da autori diversi, tutti di lingua tedesca.

La prefazione e l'introduzione chiariscono l'impostazione sociologica a cui è improntato l'intero studio, che vede la mostra del Novecento come un'evoluzione delle rapporto tra spettatore-collezionista-esperto borghese e soggettività artistiche così come era esemplificato dalla pratica dei Salon. A dispetto del sottotitolo di questa raccolta, "una documentazione di trenta mostre esemplari del XXmo secolo", i singoli saggi sono ben più che documentativi e comprendono riflessioni di carattere critico generale. Ciononostante, questa raccolta è un riferimento meno presente degli altri testi di lingua inglese sul medesimo argomento nelle bibliografie degli studi che verranno qui presi in esame.

piccoli raggruppamenti di due o tre mostre, ordinati cronologicamente, Altshuler illustra il suo modo di intendere la storia dell'avanguardia, che costituisce anche il modello metodologico alla base dell'interesse per la storia delle mostre: "The story of the avant-gard is that of mutual support among a community and reception of art by a public, all participants enmeshed in system of personal and economic relations. Its manifestos were those of movements, and its force depended on confrontation with a complex social world. The central node of that confrontation was the exhibition, where artists, critics, dealers, collectors, and the general public met and responded in their various ways to what the artists had done. Group exhibitions bring this social aspect to the fore, and such shows will be my focus here, events that played a critical role in presenting what has come down to us as the historical avant-garde." [Altschuler 1994: 8]

Nel 1998 viene pubblicato un altro libro di storia delle esposizioni, *The Power of Display* di Mary Anne Staniszewski, dedicato in particolare alla storia degli allestimenti del Museum of Modern Art di New York dalla sua apertura agli anni Settanta. Staniszewski pone l'oggetto della sua ricerca polemicamente rispetto alla storia dell'arte tradizionale, che ha trascurato di riflettere e indagare i contesti all'interno dei quali le opere oggetto dei loro studi sono state esposte. "Art historians have analyzed the works included in an exhibition and a show's effect as it is received within aesthetic, social and political discourses. But they have rarely addressed the fact that a work of art, when publicly displayed, almost never stands alone: it is always an element within a permanent or temporary exhibition created in accordance with historically determined and self-consciously staged installation conventions. Seeing the importance of exhibition design, provides an approach to art history that acknowledges the vitality, historicity, and the time-and-sit-bound character of all aspects of culture." [Staniszewski 1998: xxi]

L'interesse di Staniszewski è più specifico rispetto a quello di Altshuler, sia in termini di campo di indagine (Staniszewski, pur praticando continui confronti con altre vicende artistiche e allestitivo, dedica il suo studio esclusivamente agli allestimenti del MoMA), che dell'oggetto vero e proprio dell'indagine. Per Altshuler il campo d'indagine è la 'mostra': anche se il sottotitolo del libro menziona "exhibition installations", l'attenzione dell'autore non è focalizzata sulle caratteristiche allestitivo, ma spazia dalla valutazione del contesto culturale in cui hanno luogo le mostre, alla storia del movimento, basandosi su fonti dirette scritte (sia memorie dei partecipanti e visitatori, che recensioni) e visive (fotografie d'epoca), per creare delle descrizioni dettagliate e circostanziate. Prova dell'attenzione particolare di Altshuler per

le fonti (e per quella che da parte sua pare una decrescente attitudine a una loro rielaborazione critica) è il suo testo più recente dedicato al medesimo argomento, *From Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863-1959*, che sostanzialmente consiste in una raccolta di fotografie d'epoca e di recensioni per ciascuna delle mostre elencate.⁶

L'introduzione del libro di Staniszewski si intitola significativamente "Installation designs: the 'unconscious' of the Exhibitions", a esprimere l'idea che il suo focus sul design delle installazioni è legato alla convinzione che esso esprima in termini leggibili delle istanze non dichiarate esplicitamente da chi concepisce la mostra. Quindi, si studia un aspetto specifico per indagare soprattutto il "non detto" dalla complessità con cui si esplicita la mostra.

Questa attenzione per il "sottotesto" e, comparativamente, per il contesto culturale in cui si stabilisce il MoMA, costituiscono un presupposto metodologico per cui *The Power of Display* costituisce un capitolo fondativo della storia delle mostre in generale.

Dello stesso anno, 1998, è un libro comparabile a quello di Staniszewski per l'attenzione dedicata a una specifica situazione espositiva, in questo caso però molto circostanziata temporalmente: si tratta del libro *Paris 1937. Worlds on Exhibition* di James D. Herbert, su una serie di sei tra esposizioni e riallestimenti museografici che hanno avuto luogo a Parigi tra la seconda metà del 1937 e l'inizio del 1938. Gli "spazi di esposizione" presi in analisi vengono presentati come dei dispositivi di rappresentazione nazionalistica, in concomitanza con l'affermazione dei totalitarismi e l'affacciarsi della Seconda guerra. Come per Staniszewski, per Herbert il dispositivo della mostra è capace di esprimersi attraverso meccanismi non espliciti: Herbert parla infatti di "invisibiliy at the core of the visible manifest in Paris" [Herbert 1998: 7], rifacendosi a una dimensione addirittura teologica ("one display after another resorted to the positing of some species or other of gods capable of overseeing it all, both the world and the representation of it" [ivi]), dove Staniszewski si richiama

⁶ Tale pubblicazione (il cui secondo volume è annunciato in uscita per aprile 2013) è una delle testimonianze più evidenti della crescente attenzione in campo editoriale per la storia delle mostre. La casa editrice Phaidon, da cui è stato pubblicato, conta su un sistema di distribuzione ampio e capillare (il sito della casa editrice stessa la definisce "the world's leading publisher of books on the visual arts") ed è specializzata in monografie esaustive dedicate a movimenti artistici e a singoli artisti, architetti, designer, ma anche in raffinati coffee table book su argomenti curiosi e libri di cucina. L'inclusione di un argomento nel catalogo Phaidon ne segna una sorta di attestazione di importanza all'interno di un sistema di riferimento culturale condiviso da un'ampia fetta di mercato editoriale e culturale.

esplicitamente alla psicanalisi (il design dell'allestimento come dimensione inconscia della mostra).

Il libro di Staniszewski e quello di Herbert sono significativi di una direzione specifica della ricerca sulla storia delle mostre volta a individuare casi di studio che dimostrino il potenziale significativo dell'atto dell' esporre.

1.2 Gli anni 2000: sempre più curatela

Gli anni 2000 vedono un ampliarsi della pubblicistica sui temi dell' esporre e della storia delle mostre, con uno sviluppo verso due aspetti specifici: da una parte si assiste a un notevole sbilanciamento di interesse verso l' "autore della mostra" e la sua pratica; dall'altra l'interesse nei confronti della storia delle mostre sembra accorciare il raggio cronologico di indagine, con maggiore attenzione alle mostre che hanno luogo a partire dagli anni Sessanta (e con un interesse crescente per la storia delle Biennali e di esposizioni di larga scala).

Per quanto riguarda la storia della curatela, un esempio significativo è dato dalla constatazione che nel corso di quattro anni vengono pubblicate tre diverse monografie dedicate alla figura di Harald Szeemann (Grammel 2005; Muller 2006; Derieux 2008), considerato il fondatore della pratica dell'exhibition-making e l'inventore della figura del curatore indipendente.

Nell'ultimo decennio si avviano anche riviste tematiche: *Manifesta Journal* è fondato nel 2003 e il suo interesse dichiarato è "around curatorial practices"; nel 2008 all'interno del corso in Curating dell'Università di Zurigo si avvia la pubblicazione on-line *oncurating.org*, focalizzata su "questions around curatorial practice and theory"; *The Exhibitionist* nasce nel 2010 come "journal of exhibition-making".

Le raccolte di saggi, ricerche e riflessioni sul ruolo del curatore e sulla pratica curatoriale pubblicate in questo decennio, spesso a compendio di simposi, sono numerosissime. In questi due generi di pubblicazione, la rivista e la raccolta di saggi, la prospettiva storica appare episodicamente.

In questo panorama editoriale, quindi, val la pena di dedicare una particolare attenzione a due casi recenti che assumono programmaticamente una prospettiva storica: *A Brief History of Curating*⁷ di Hans Ulrich Obrist del 2010 e il lancio nello stesso anno della collana "Exhibition Histories" da parte della casa editrice di ricerca Afterall.

⁷ Questo testo è stato tradotto in italiano nel 2011 per la casa editrice Postmedia Books di Milano.

A Brief History of Curating consiste in una raccolta di interviste a curatori attivi dagli anni Cinquanta in avanti, presentati come pionieri della pratica. Hans Ulrich Obrist è un curatore a sua volta, che usa sistematicamente l'intervista come mezzo critico. Il libro ha il pregio di superare la prospettiva eroica con cui spesso all'interno di questo discorso viene citato Harald Szeemann come iniziatore geniale della pratica curatoriale indipendente, dando invece conto di una generazione di professionisti e sperimentatori. A corredo di lunghe e intense interviste, il libro non comprende però alcun apparato iconografico né bibliografico relativo alle mostre che i curatori citano e descrivono.

Fonti iconografiche, recensioni d'epoca, interviste a curatori e artisti partecipanti, insieme a testi critici commissionati appositamente a diversi autori, costituiscono l'insieme di materiali⁸ messo a disposizione del lettore e dello studioso dai libri dedicati alle mostre dalla casa editrice Afterall. Anche in questo caso, nell'introduzione alla collana viene comunque specificata un'attenzione particolare alla pratica curatoriale: "*Exhibition Histories* focuses on exhibitions of contemporary art from the past fifty years that have changed the way art is seen and made. Each title in the series addresses a different theme in the history of curatorial practice, with specific reference to a particular exhibition or cluster of exhibitions."

La storia delle mostre è diventata la storia della pratica curatoriale?

Quel che appare evidente da questa breve revisione della recente editoria specialistica è che le mostre che hanno avuto luogo a partire dalla fine degli anni Sessanta in avanti vengono studiate e analizzate come dei prodotti curatoriali, con un'attenzione molto più marcata per l'autore del concetto e della realizzazione espositiva.

La storia delle mostre sembra sopravvivere all'avanzare della storia della curatela vivendo delle vite parallele all'interno della storia dell'installation art, alla storia dell'institutional critique e, sempre più spesso, nelle monografie degli artisti. Più in generale, e a margine di questa riflessione, è importante notare come rispetto all'inizio degli anni Novanta è sempre più diffusa la presenza di alcune mostre tra gli elementi presi in analisi dai testi di carattere generale di storia dell'arte del Novecento⁹, a testimonianza che l'avvio di studi specialistici su

⁸ Afterall ha applicato alla mostra il modello editoriale che aveva già inventato e messo a punto per la collana "One Work", con complete monografie dedicate a singole opere d'arte della seconda metà del Novecento.

⁹ Si cita qui come esempio particolarmente autorevole, anche in virtù dei riferimenti storico-artistici scelti per questo studio, il volume *Art Since 1900: Modernism, Anti-Modernism, Post-modernism* (2004) in cui gli autori hanno affrontato l'intero secolo trascorso suddividendolo in singoli saggi tematici ordinati per anno di riferimento. Si tratta di un testo che, anche grazie alle quattro introduzioni che analizzano e fanno il punto su altrettante metodologie di ricerca storico artistica, offre una prospettiva storiografica intrecciata alla storia del

questo tema è di supporto e integrazione dell'avanzamento metodologico della disciplina storico artistica, ma soprattutto a conferma della natura "exhibitional" di molta dell'arte prodotta in questo secolo.

2. Le mostre surrealiste nella storia critica di Marcel Duchamp

2.1 Amelia Jones e Lewis Katchur

Altshuler, nella cronologia in cui ordina la sua storia delle mostre, segnala un momento di cambiamento e distingue le mostre delle Avanguardie storiche vere e proprie da quelle relative al periodo successivo alla Seconda guerra mondiale. "The avant-garde could maintain its oppositional stance just so long as it kept a decent distance from the dominant cultural and economical institutions. But with burgeoning middle-class prosperity after the Second World War, and the consequent expansion of cultural interest and support, that gap began inevitably to close. Ironically, this period of growth generated a profusion of avant-garde activity at the same time as it developed the cultural system that would quell the disorder." [Altschuler 1994: 9] I due eventi che segnano questa transizione sono l'esilio oltreoceano degli artisti delle Avanguardie europee e la mostra dell'arte degenerata.¹⁰

Può essere utile mettere a confronto questa idea di crisi con i contenuti del libro che Lewis Katchur ha dedicato nel 2001 alle mostre surrealiste che hanno luogo proprio nel momento cerniera indicato da Altshuler¹¹.

Katchur per descrivere le esposizioni delle avanguardie storiche propone il concetto di *ideological exhibition*: "Of course every exhibition is on some level ideological, projected as it is in a particular public sphere. I have in mind, however, the abandonment of a seemingly straightforward or avowedly neutral presentation in favor of a relatively subjective format.

pensiero. A firma di Hal Foster, il secondo saggio dedicato al 1942, prende in esame il tema dell'emigrazione dei surrealisti negli Stati Uniti: prendendo in considerazione *First Paper of Surrealism* (vedi Apparato 2) e la mostra inaugurale di *Art of this Century* (vedi Apparato 1) come modi di riflessione sulla condizione dell'esilio, l'autore prende in considerazione anche la mostra parigina del 1938 (vedi Apparato 2). Sulla posizione di Hal Foster vedi paragrafo successivo di questo capitolo.

¹⁰ *Entartete Kunst* è una mostra organizzata dal Ministero della Propaganda Nazista (diretto da Joseph Goebbels) per mostrare e denunciare al popolo tedesco le perversioni e le brutture dell'arte moderna. La mostra, dopo l'apertura a Monaco di Baviera nel 1937, ebbe altre 10 successive sedi, con un tour che coprì anche Austria e Polonia, oltre che la Germania. Includeva 112 artisti, tra espressionisti, esponenti del Bauhaus, dadaisti, astrattisti e cubisti. Si calcola che sia stata la mostra più visitata del secolo, con una stima di 3.2 milioni di visitatori (l'ingresso era gratuito).

¹¹ *Exposition Internationale du Surréalisme*, Parigi, Gallerie des Beaux-Arts, 1938; "Padiglione di Venere" di Salvador Dalí, New York World's Fair, 1939; *First Paper of Surrealism*, New York, Reid Mansion, 1942.

From about 1920 such manifestations sprout across Europe, making exhibition design one of the major new rhetorical devices of art between the wars.” [Katchur 2001: 6] Introducendo le mostre surrealiste a cui è dedicata la sua ricerca, motiva la loro appartenenza alla categoria di *ideological exhibition*: “they present a polemic in the format of a display itself.” [ivi] Tale polemica è la medesima che dà vita alle opere stesse che vengono presentate: la mostra quindi sembra essere una emanazione quadridimensionale ed esperienziale di quanto espresso dalle opere, con i medium più o meno tradizionali, dai manifesti del movimento, dalle conferenze, dalle riviste... Katchur parla dell'*ideological exhibition* come “subjective treatment of display”, senza chiarire esplicitamente se la soggettività sia quella di chi concepisce il display in maniera connotata dalla volontà espressiva di un movimento, o quella chiamata in causa dal risultato di tale operazione, cioè la soggettività dello spettatore. Il riferirsi a una non esclude l'altra, anche se Katchur nella sua analisi è senza dubbio più interessato alla soggettività autoriale di chi concepisce lo spazio espositivo. La soggettività autoriale a cui vanno ascritte due delle tre mostre di cui scrive, secondo Katchur è quella di Marcel Duchamp. Nelle sue parole “In fact, more than any other individual, Duchamp may be said to be the ‘inventor’ of the disorienting, obstructionist, mise-en-scène that is the late Surrealist exhibition display”. [ibidem: 8]

Nello stesso anno in cui Altshuler aveva pubblicato la sua storia delle mostre del Novecento, era uscito il libro di Amelia Jones *Post-modernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*, che Katchur elenca con gratitudine tra i pochi esempi di testi sull'artista che non si dedichino esclusivamente all'esegesi del *Large Glass* e dei ready-made, e che, così facendo, minimizzano il portato della sua produzione più tarda e la sua collaborazione con i surrealisti.

Amelia Jones in questo testo discute “the invocation of Marcel Duchamp as origin of radical postmodern practices.” [Jones 1994: xi] Analizzando l'evoluzione della posizione duchampiana rispetto ai temi della produzione o meno dell'oggetto d'arte, della relazione col contesto e con il mercato, e con particolare attenzione alla messa in discussione del genere sessuale, Jones propone una figura duchampiana sfaccettata criticamente, in cui le diverse attività a cui l'artista si dedica formano un “exemplary point of analysis through which [these] highly motivated discursive constructions of postmodernism in the visual arts can be opened out, their investments traces.” [ibidem: xiii]

Lo scarto che Amelia Jones ha fatto fare agli studi duchampiani è quello di aver incluso le attitudini, le operazioni e i materiali effimeri (tra cui le mostre) all'interno di un'ampia e unitaria idea di quello che è “Duchamp” senza che questo implichi una eroicizzazione della sua figura, ma rendendo questo modo di lettura un presupposto metodologico che qui viene

considerato particolarmente corretto, fecondo e acuto, in quanto basato sulla consapevolezza storico-culturale dei portati postmodernisti. Jones acquisisce, proprio in virtù di tale attitudine, il valore di un riferimento metodologico con cui è necessario mettere a confronto e intrecciare la revisione che si sta qui conducendo sull'inclusione delle mostre duchampiane surrealiste nella più ampia letteratura sulla storia delle esposizioni.

Infatti, sulla scorta della posizione teorica espressa da Jones, Katchur è ben conscio che il suo studio monografico sulle mostre surrealiste completa e arricchisce la figura storico-artistica di Duchamp.¹² "Likewise the Surrealists were useful to Duchamp in facilitating his return to the center of the of the thirties art world, as well as in beginning of the consecration of his ready-mades and Large Glass. The later prestige of these icons was mentally backdated, as it were, and they are always discussed by critics and historians as examples of the Dada era. This obscures Surrealism's role in Duchamp's critical apotheosis, which has been going strong since the late 1950s. The intensive focus on these works ironically has been counter to the spirit of Duchamp's pioneering of roles for the artist beyond traditional object-maker." [Katchur 2001: 8]

Jones ha riservato alle mostre duchampiane una parte del terzo capitolo del suo libro, che è dedicato alle strategie di auto-presentazione operate dall'artista, in contraddizione con la mitologia del suo silenzio, dell'inattività e del suo essersi appartato rispetto al mondo dell'arte. Insieme a partecipazioni a libri, conferenze e film, e insieme al lavoro incessante sulla ricontestualizzazione del ready-made, Jones parla di una serie di mostre a cui Duchamp si dedica dal 1938 in avanti, occupandosi di volta in volta di organizzazione, allestimento, catalogo, o anche di tutti questi aspetti insieme. Lista una serie di esposizioni presso

¹² L'idea di un Duchamp più completo quanto letto anche in relazione alle mostre surrealiste sostiene anche l'articolo *Disguise and display: recent publications detail a long-neglected aspect of Marcel Duchamp's seminal oeuvre – installation design as a work of art* comparso nel numero di marzo 2003 di *Art in America*. L'autore, Sheldon Noedelman, include le attività compiute da Duchamp nel ruolo di "installation and exhibition designer" in un "range of apparently secondary creations of various kinds", che vanno prese in considerazione in particolare per confutare la dichiarazione di rinuncia all'attività artistica. Secondo Noedelman, queste creazioni sono a lungo state sottovalutate (permettendo all'impostura dell'inattività di permanere nel mito duchampiano) grazie al loro statuto ambigualmente artistico, ma anche perché "disguised themselves by diffusion or concealment of authorial responsibility – a practice consistent with Duchamp's conviction that the work of art is a continuing process generated through the interaction of a plurality of minds". [Noedelman 2003: 28] L'autore dunque accoglie con favore l'uscita del libro di Katchur, che insieme al catalogo di una mostra dedicata a Duchamp dal Museo Tinguely nel 2002, alla edizione anastatica della *Scatola Bianca* curata da Richard Hamilton e Ecke Bonk e alla raccolta di lettere curata da Francis Naumann e Hector Obalk nel 2000, mette in luce questa attività apparentemente minore, con particolare attenzione alle mostre. "They have remained for the most part poorly documented, if at all, and insufficiently explored for their potential contribution to a full picture of the Duchampian oeuvre." [ivi]

istituzioni e gallerie, in cui il suo ruolo è di natura curatoriale: Jones usa questo aggettivo in riferimento a una sorta di organizzatore colto. E poi dedica più ampio spazio alle due mostre surrealiste trattate anche da Katchur definendole “the two most dramatic” [Jones 1994: 77].¹³ Per Katchur la temperie emotiva e l'apparenza estetica delle due mostre sono comunque da leggersi in relazione alle istanze poetiche del Surrealismo, a cui Duchamp mette a disposizione la propria attitudine *environmentale*; Jones invece analizza le due mostre nell'ottica di un'auto-affermazione autoriale da parte di Duchamp. “Thought this exhibition design [quello del 1938], Duchamp subverted the normative curatorial role defined by the modernist institution: the curator as an inconspicuous and purely organizational force who veils his role in selecting, hierarchizing, and placing artworks to allow them to shine forth in the ostensibly immanent fullness of their aura.” [ibidem: 78] In una nota immediatamente successiva, Jones ammette che ci sono eccezioni a questa intellettualmente e autorialmente modesta descrizione della figura del curatore “tradizionale” (che in Jones è implicitamente il curatore di un'istituzione), ma continua a sottolineare che “however, curatorial ‘presence’ is articulated not through dramatically disruptive exhibition designs, but almost purely through professional self-promotion” [ibidem: 259, nota 73]. La sua conclusione sulla comparazione tra curatore istituzionale ed exhibition designer duchampiano è che Duchamp “was, however, hardly a conventional ‘author’ either, authorizing a putatively bureaucratic role that the art institution generally require at least to *appear* to be subordinate to artistic creation.” [ibidem: 78]

2.2 Lo studio “tematico” di Elena Filipovic; le posizioni di T.J. Demos e Hal Foster

Nel 2001, lo stesso anno in cui viene pubblicato il libro di Katchur, Elena Filipovic organizza presso la Zabriskie Gallery di New York una mostra di Duchamp intitolata *On Display* e

¹³ La lettura che Jones dà dell'allestimento del 1938 riprende l'osservazione di Brian O'Doherty secondo cui è la prima volta che un artista moderno prende in considerazione il soffitto di una galleria come territorio d'azione, e Duchamp lo fa nell'ottica di operare un sovvertimento tra sopra e sotto volto a sottolineare l'unità spaziale di cui consta lo spazio espositivo. Come O'Doherty, Jones sottolinea la “pesantezza” letterale e psicologica dei sacchi di carbone che penzolano grevi sulle teste degli spettatori. Ma eccede nella volontà di interpretare il rifiuto duchampiano della neutralità dello spazio espositivo come critica alla funzione commerciale della galleria, quando menziona le quattro porte girevoli che Duchamp aveva sistemato ai quattro angoli della sala centrale come supporto per i quadri di piccola dimensione e commenta: “Like a shopper turning a sales rack, the viewer would turn the revolving doors to view the pieces in the exhibition becoming acutely conscious of the means of displaying artworks as commodities” [Jones 1994: 78]. Molti altri elementi che connotano l'allestimento sembrano non avallare una lettura in questo senso, quanto piuttosto suggerire una tensione al ribaltamento e al disorientamento, in cui le porte suggerirebbero un'impossibilità di distinguere il “dentro” dal “fuori”. È da notare inoltre che, anche se forse il commento di Jones non deve essere necessariamente letto come letterale, le porte girevoli in mostra erano fissate a terra, e quindi non potevano ruotare.

dedicata, come specifica il frontespizio della brochure della mostra, a “optics, exhibition installations, portable museums”. La brochure contiene un saggio che è stato ripreso e molto ampliato dall’autrice per il catalogo della mostra *Marcel Duchamp: A work that is not a work of art*, che ha avuto luogo a sua cura al Museo d’Arte moderna di Sao Paolo e alla Fondazione Proa di Buenos Aires tra il 2008 e il 2009, e che è comparso nel 2009 nel giornale on-line *E-flux Journal*. Filipovic è l’autrice che ha maggiormente messo in relazione l’attività duchampiana a fianco dei Surrealisti con istanze legate al tema dell’esporre presenti in opere generalmente considerate “maggiori” dell’artista. In una nota al testo del 2009 formula questa premessa metodologica: “While I suggest here that the exhibitions should be considered vital sources of influence and preparation for Duchamp’s production of *things* (whether the *Boîte-en-valise* or *Etant donnés*), I want in no way further art history’s too common tendency to privilege object production over ephemeral installations. I don’t believe that tangible objects were the endpoint of Duchamp’s thinking about the artwork and instead want to insist on his exhibition-making as an artistic practice in itself which, not surprisingly, catalyzed shifts in his thinking about the potential form and meaning of objects, and vice versa.” [Filipovic 2009: nota 26] Come si vede, rispetto a come la necessità di includere le mostre nel corpus duchampiano era stata motivata da Jones, Filipovic si attesta su una posizione più legata al tema della produzione, spostando verso un’interpretazione più fluida e meno problematica l’idea di Jones che “Duchamp” stia “in the shisms between idea and expression of the idea, between his actions, statements, and products of our reading of these”. [Jones 1994: 103]

Il saggio nella brochure alla mostra è impostato secondo una particolare attenzione ai temi della visione: come testimoniato dalle macchine ottiche degli anni Venti, Duchamp è interessato a mettere in discussione la fisicità dell’atto spettatoriale all’interno della mostra. Nel testo più ampio del 2009 il ruolo delle macchine ottiche è meno preminente nel discorso generale sull’attitudine all’esposizione in Duchamp. Nel frattempo la medesima autrice ha pubblicato un saggio dedicato alla mostra surrealista del 1938, in cui la lettura in comparazione con i coevi eventi espositivi legati alla Germania nazista dimostra la gravidanza politica con cui i surrealisti manipolarono il dispositivo espositivo. Si tratta di un testo più aderente ai fatti di quello di Herbert (vedi paragrafo 1.1), con cui condivide la volontà di contrapporre la mostra surrealista alla museologia “scientifica”, ordinata e tassonomica, di più o meno dichiarate finalità nazionalistiche, quando non scioviniste.¹⁴

¹⁴ In questa volontà, Filipovic si colloca esplicitamente in disaccordo con testi come i già citati Suleiman e Spector (vedi nota 2) che interpretavano la scelta di esporre in gallerie borghesi e la non leggibilità ludica del modo

In questo testo il ruolo di Duchamp non è il tema principale: vengono discusse le finalità e lo statuto della sua autorialità, sempre nell'ottica di individuarne l'implicita sostanza politica. La scelta di Duchamp come "exhibition ring master" da parte di Breton ed Eluard viene così letta da Filipovic: "In the choice one finds the roots of the exhibition's fundamental paradox: the organizers gave an artist renowned for his detachment from politics and official non-member of the movement a pivotal role in the conception of the show. For this group of artists, poets and intellectuals in revolt against bourgeois values and institutions of authority, order and nationalism, moral codes and rational doxa, the exhibitionary frame of the art work itself was to become, in 1938, an object to be disrupted and challenged." [Filipovic 2003: 189]. Quindi quello che la mostra avrebbe dovuto fare era "undermine the space of display, recasting the art exhibition's typical architecture and stagecraft as it frustrated the structures of subjectivity and representation cemented in that institution of looking. And there was perhaps no better candidate to help critically respond to the art institution than Duchamp, who would go on to have a marked role as installation collaborator in all of the later International Surrealist exhibitions." [ibidem: 90]

Il motivo per cui Duchamp fosse forse il miglior candidato, Filipovic lo riprende e spiega diffusamente nel saggio del 2009, in cui, commentando il suo ruolo nelle mostre surrealiste, scrive che l'artista "seemed to want to make explicit that vision's condition of possibility is the approach of the body – that vision is decidedly *corporeal*. For Duchamp, the interrogation of the autonomy of vision went hand-in-hand with a rethinking of that site so invested in maintaining it – the Cartesian exhibition space. It is perhaps in the context of his exhibition designs, therefore, that one best understands Duchamp's complex visual exercises and their centrality to his corpus- his persistent preoccupation with visibility questioned not only what and how we see, but, ultimately, what and how institutions of art *make us see*."

Questa preoccupazione persistente si legge per Filipovic in particolare nella documentazione dei primi ready-made nello studio, nella *Box-en-valise* e in *Étant donnés*; non si parla mai in Filipovic del *Large Glass* e delle sue note, della pittura su vetro in generale. Anche un discorso più generale sullo statuto esibizionale del ready-made è solamente toccato, in un punto molto significativo. Parlando del progetto della *Box-en-valise*, Filipovic ricorda come inizialmente Duchamp ipotizzasse un libro. Nel 1938 invece (data che poi l'artista scelse per datare l'opera, la cui gestazione era iniziata ben prima, già dal 1934) realizzò una piccola riproduzione

dell'espone come una rinuncia da parte dei surrealisti alla carica rivoluzionaria di impianto comunista con cui il movimento si è dichiarato fin dai primi anni di vita.

tridimensionale di *Fountain*, da cui trasse il primo prototipo in porcellana delle copie seriali contenute nella *Box-en-valise*. La sua scelta della tridimensionalità implica il fatto di porre in essere un contesto spaziale: “Duchamp seems to have decided that the container for his reproduced corpus should take on an architectonics of some sort, what would quickly become an exhibitionary configuration.”¹⁵

Un testo comparabile a quello dedicato da Filipovic alla sola mostra del 1938, sebbene non focalizzato esclusivamente sulle questioni espositive duchampiane, è il libro di T.J. Demos *The Exiles of Marcel Duchamp* (2007) che include le due mostre surrealiste al pari della *Box-en-valise* e di un ready-made (*Sculpture for Traveling*) nella sua interpretazione anti-nazionalistica degli atteggiamenti nomadici e di displacement operati dall'artista rispetto al contesto espositivo. Seguendo in particolare le teorizzazioni sul museo di André Malraux e Walter Benjamin, e l'idea di anti-architettura di Georges Bataille, Demos definisce le mostre surrealiste come ‘spazi disgiuntivi’, che rendono esperibile il senso di angoscia causato in particolare dalla Seconda Guerra. Questa visione fa sì che Demos veda nei sacchi di carbone della mostra del 1938 una macabra allusione a corpi appesi a testa in giù, e nel reticolo del 1942 un labirinto che rende manifesto il senso di dislocazione che provano i surrealisti esiliati negli Stati Uniti. Per quanto le conclusioni risultino eccessivamente orientate a soddisfare una interpretazione di ordine univocamente simbolico (rispetto al tema dell'esilio), questo libro ha il pregio di legare il senso di Duchamp per l'esposizione a una più ampia teorizzazione sulla natura dello spazio espositivo, ad esempio leggendo il rapporto tra ready-made e contesto in confronto alla teorizzazione sull'objet trouvé presentata da André Breton, o ancor più in generale, inserendo le mostre all'interno di una serie di opere che si misurano con uno spazio fisicamente e storicamente connotato (come la stanza a Buenos Aires in cui viene re-installata nel 1918 la *Sculpture for Traveling*, o la auto-costituzione di uno spazio autonomo della *Boîte-en-valise* a partire dalle riflessioni aperte nel 1934).

¹⁵ Il commento rispetto a tale configurazione viene lasciato da Filipovic a Benjamin Buchloh: “All of the functions of the museum, the social institution that transforms the primary language of art into the secondary language of culture, are minutely contained in Duchamp's case: the valorization of the object, the extraction from context and function, the preservation from decay and the dissemination of its abstracted meaning.... [With it, Duchamp] also changes the role of the artist as creator to that of the collector and conserver, who is concerned with the placement and transport, the evaluation and institutionalization, the display and maintenance of a work of art.” [Buchloh in Bronson e Gale 1983: 45]

Il libro di Demos è tra le fonti della voce “1942b” scritta da Hal Foster in *Art Since 1900* (vedi nota 9): la versione interpretativa di questo autore si rifà tanto a questo testo quanto alle posizioni di Filipovic, impegnata dall’inizio degli anni Duemila in un dottorato di ricerca con Hal Foster sulle mostre duchampiane. Le due mostre del 1938 e del 1942 sono lette in chiave non tanto di reazione alla situazione politica, quanto piuttosto di una forma di sensibilità politica: Foster riconosce che l’effettiva apertura internazionale del movimento nella sua programmaticità sembra un richiamo pacifista, e nota come alcuni elementi presenti nelle mostre (per esempio il sottofondo sonoro della mostra parigina, che consisteva in risate scomposte, forse registrate in un ospedale psichiatrico, alternate a marce militari) siano delle eco piuttosto precise della situazione politica. Riguardo al ruolo di Duchamp, similmente a Filipovic, Foster ricorda come Duchamp avesse già rilasciato dichiarazioni di antipatia nei confronti dello statuto espositivo e nota come il suo ruolo negli eventi surrealisti risulti dunque contraddittorio rispetto a queste esternazioni.

Rispetto all’idea che Duchamp intendesse prendere di petto, esasperandolo e sbeffeggiandolo, l’uso ideologico del museo (così centrale nel più acuto dei saggi della sua allieva, quello dedicato alla mostra del 1938 appunto), Foster la prende in considerazione in forma dubitativa, formulandola in una parentesi: “The Surrealist show also mocked this fiercely ideological use of the museum display [quello esemplificato dall’uso nazista]. (Might Duchamp have sought to echo – that is, to exacerbate - this riotous installation in his own?) ” [Foster, Krauss et al. 2004: 299]

La lettura della mostra del 1942 riprende esplicitamente la posizione di Demos, con un Duchamp che, nella sua installazione di spago, “projected a different kind of world again – more alien than uncanny but certainly not homelike.” [ibidem: 300]

2.3 Uno studio documentario: John Vick

Presentando un approccio metodologico piuttosto unico nel campo dello studio dell’apporto duchampiano alle mostre surrealiste, John Vick ha condotto nel 2008 una ricerca monografica su *First Paper* dedicando una particolare attenzione alle fonti documentarie. Il risultato di questa ricerca è stato pubblicato sul giornale on-line *toutfait.com*.

Mediante uno studio comparato delle quattro esistenti fotografie della mostra (due dell’intera sala e due ritratti di Duchamp nel mezzo del reticolo, di cui uno a figura intera e uno a mezzo busto) e della pianta della sala, Vick è riuscito a dimostrare come in realtà l’intrico di spago fosse realmente fitto solo in alcune parti dell’allestimento. Vick sostiene che la parte centrale della sala fosse facilmente accessibile, che vi fossero dei corridoi lungo le pareti della sala

completamente liberi dallo spago e che l'intreccio si addensasse in prossimità delle pareti mobili disposte nella sala e su cui erano appese le opere. I ricordi di Carroll Janis sembrano confermare questa ipotesi: "there was free access down the center of the large room, with 'partitioned niches' on either side." [Janis in Vick 2008]

Sembrerebbe dunque dimostrato che il reticolo non era in realtà denso al punto tale da impedire agli spettatori la visione o l'avvicinamento alle opere.

Per arrivare a questa importante conclusione, Vick ha compiuto un'operazione invero piuttosto semplice: ha recuperato le misure della sala dove ha avuto luogo la mostra, andando anche a visitarla (oggi l'edificio è un hotel e la stanza in questione una sala da ricevimenti) e rifotografandola. Comparando proporzionalmente le misure delle opere riprodotte nelle foto dell'allestimento del '42, ha compreso che le due fotografie di insieme non possono essere state scattate dal medesimo punto, centrale alla sala, una guardando da un lato e una dall'altro della sala, così come si era sempre dato per scontato e come aveva esplicitamente scritto Katchur. Vick ipotizza che sia stato Duchamp a volere che queste due fotografie (incluse entrambe nella monografia di Lebel¹⁶) fossero inquadrare in maniera affine e scegliessero una prospettiva specifica, in modo da enfatizzare la densità del reticolo. Vick nota anche che Duchamp scelse di farsi ritrarre a mezzo busto vicino alla propria opera *Network of Stoppage*¹⁷ che consiste a sua volta in una "layering of imagery derived from other paintings and drawings, the top level being the synapse-like forms of *3 Standard Stoppages* [...]. In other words, Newman's photographs shows a painting behind twine of a painting behind twine. A more reflexive image could hardly be imagined." [ivi]

Vick ha confrontato le sue deduzioni sullo spazio con le recensioni dell'epoca, dedicando particolare attenzione a quella scritta da Edward Allen Jewell per il *New York Times*¹⁸, che riporta un'osservazione sulla densità del reticolo: "'intrepid' visitor could 'reach closer proximity [to the paintings] by the means of certain strategically placed apertures'." [ivi]

¹⁶ Si tratta della prima monografia dedicata all'artista, intitolata *Sur Marcel Duchamp* e pubblicata in francese da Trianon e in inglese da Grove Press (casa editrice di New York) nel 1959, con testi di André Breton e Henri Pierre Roché. Duchamp era coinvolto in prima persona nella scelta dei contenuti e nel design del libro.

¹⁷ In realtà Vick nell'articolo fa riferimento, erroneamente, a *3 Standard Stoppages*, che è il titolo in uso per l'opera di Duchamp che consiste dei veri e propri nuovi-metri campione. Probabilmente è stato confuso dal fatto che *Network of Stoppage*, che è a tutti gli effetti l'opera che compare nella fotografia in analisi, è indicata nel catalogo della mostra del 1942 con il titolo *3 Standard Stoppages*

¹⁸ Un lungo estratto da questo articolo, intitolato "*Inner vision" and Out of Bounds: Sidelights and Aftertoughts on the Rise of the Surrealist School and Its Limitations - Other New Exhibitions*" è tra le fonti documentarie del volume Phaidon di Bruce Altschuler, ma questa osservazione non è nella parte di testo inclusa.

Dunque Vick ipotizza che queste aperture fossero volute e progettate nell'articolazione del reticolo e nel suo addensarsi in alcuni punti; la sua idea è anzi che "the possibility for such a passage is a reminder that *his twine* was far less an impediment than commonly believed. Moreover, for those who did not physically navigate the installation, *his twine* arguably did more to enhance the paintings on display than it did to obscure them."¹⁹ [ivi] Sulla scorta dell'osservazione di Carroll Janis che sostiene che lo spago aiutasse a spiegare la nuova arte, Vick si riallaccia al più generale interesse di Duchamp per il tema dello sguardo.

La scelta di sintetizzare informazioni documentarie per giungere a una comprensione il più possibile concreta dell'installazione è un'impostazione piuttosto inedita nella letteratura fin qui affrontata. Le osservazioni di Vick suggeriscono uno spazio che non è così esclusivamente votato a una frustrazione dello spettatore come spesso viene descritto, in vero tanto dagli interpreti quanto dai recensori.

2.4 L'inclusione delle mostre surrealiste nel corpus duchampiano

I testi di Filipovic sono a tutt'oggi gli unici studi dedicati monograficamente al tema delle mostre; negli anni più recenti però questa parte dell'attività duchampiana è entrata regolarmente a far parte del discorso storico-critico sull'artista. Oltre che a una apertura disciplinare (si è visto come in generale la storia delle esposizioni abbia preso piede all'interno della storiografia artistica), questa novità va imputata anche al fatto che la letteratura più recente su Duchamp riserva grande attenzione alla sua produzione dagli anni Quaranta in avanti. In particolare a *Étant Donnés* sono state dedicate due importanti pubblicazioni recenti: il Philadelphia Museum of Art ha dedicato una mostra e un ampio studio a *Étant Donnés* nel quarantesimo anniversario della apertura al pubblico (2009); l'anno dopo è uscito un volume della collana "One Work" di Afterall, anch'esso dedicato alla stessa opera.

In questi testi le mostre sono considerate dei precedenti che testimoniano l'interesse 'environmentale' di Duchamp e il suo desiderio di chiamare in causa attivamente lo spettatore, istanze che poi verranno sviluppate nell'opera con cui l'artista chiude la sua vicenda artistica.

¹⁹ Qui con il riferimento a "his twine" Vick sta riprendendo il gioco di parole riportato nel catalogo della *First Paper*, che era a sua volta disegnato da Duchamp. Nel colophon della mostra i ruoli allestitivi sono descritti come: "Hung by Breton. His Twine: M. Duchamp".

Michael Taylor nel catalogo del PMA insiste sul legame tra visione e eros messa in atto dal tableau vivant duchampiano; nel lungo saggio che percorre la vicenda creativa e realizzativa di quest'opera, Taylor descrive un Duchamp galvanizzato in questo senso anche dall'intensa relazione amorosa con la scultrice surrealista Maria Martin (la figura nuda è un calco del suo corpo). Il legame tra le mostre surrealiste ed *Étant Donnés* è esplicito in Taylor: "[...] the artist used the Surrealist exhibition format as a vehicle for exploring and unloading his ideas, especially those surrounding the *Étant Donnés* project. These disorienting, multisensory environmental displays supplied him with a laboratory-like environment in which he could test his theories, such as the fixed vantage point of the viewer, the eroticization of the vision, and the role of the spectator in the creative act." [Taylor 2009: 38] Però Taylor, che cita come fonti per le riflessioni sulle mostre surrealiste Altshuler, Katchur e Filipovic, ritiene che questa sperimentazione sia talmente autonoma rispetto alle istanze sostenute dai surrealisti da non essere in alcun modo legata ai contenuti del movimento; scrive infatti: "The liminal space that Duchamp occupied as an idiosyncratic outsider [...] allowed him to subvert the intended meaning and message of the movement for his own ends." [ivi]

La lettura delle mostre surrealiste data da Julian Jason Haladyn nel "One Work" dedicato a *Étant Donnés* è basata, come già in Amelia Jones che è una delle sue fonti teoriche principali (con cui condivide un'impostazione foucaultiana), su Brian O'Doherty e la sua idea di sovvertimento unitario dello spazio espositivo. Sulla scorta di una frase di Lewis Katchur²⁰, Haladyn conclude descrivendo, in particolare in relazione alla mostra del '42, uno spazio in cui l'atto della visione è scorporato: l'intrico di spago lascia vagare la vista, ma non il corpo. Questo "act of obstrusion" [Haladyn 2010: 50] diventa ciò che la mostra del 1942 ha in comune con *Étant Donnés* e la sua porta che blocca lo spettatore; nessuna considerazione qui, quindi, per una visione erotizzata all'interno delle esposizioni surrealiste (anche se nel paragrafo successivo l'autore prende in considerazione l'idea di uno spettatore che esprime uno sguardo desiderante e fortemente fisicizzato, riprendendo Rosalynd Krauss a proposito di *Étant Donnés*).

²⁰ "[...] the string is a careful choice, one of the few materials (like Duchamp's glass) that block the viewer physically yet allow optical penetration. In this way Duchamp literally disembodies the Surrealist preoccupation with the corporeal." [Katchur 2001:183]

Particolarmente interessante in Haladyn è l'idea che la mostra del '42 sia stata un precedente per alcuni artisti che in reazione al minimalismo usano strategie derivate dalla qualità "incorporeal yet spatial" [ivi] dello spago duchampiano. La mostra *String and Ropes*, che ebbe luogo presso la galleria Janis nel 1970 e che include una fotografia di quell'intervento, è rappresentativa dell'influenza ambientale elaborata in particolare da un'artista come Eva Hesse.

3. Lo statuto ontologico e autoriale delle mostre surrealiste

Jones definisce l'operazione di Duchamp nella mostra del 1938 "exhibition design" (e così anche Kachur); Altshuler "installation design" e conclude il capitolo dedicato a quest'esposizione indicandola come un modello per quella che diventerà l'installation art²¹. Anche Kachur, pur all'interno di un'analisi storicamente molto più circoscritta, individua nell'installation art le possibili derivazioni delle esperienze espositive surrealiste. Motiva questa visione riportando l'osservazione di Calvin Tomkins²² che definì environment e happening "a form of spectator involvement that Duchamp practiced - less earnestly and somewhat more wittily - in the installation of several Surrealist exhibition." [Tomkins 1965: 38] Kachur chiosa questa definizione scrivendo "a number of critics have thus recognized Duchamp as a bridge to the younger generations of contemporary installation artists." [Kachur 2001: 206] Questa osservazione sembra un po' sbrigativa, includendo nella categoria dell'installation art un riferimento che, come si è visto negli Antefatti, in Tomkins è più complesso. Anche per Jones le installazioni-esposizioni duchampiane aprono una via verso l'arte successiva: nomina happening ed environmental art, esattamente come Tomkins, anche se la sua visione dell'importanza generativa di queste operazioni si lega più al tema autoriale che non a una categorizzazione a livello di medium.

Val la pena qui di includere una lunga citazione da Jones a proposito dello statuto delle mostre surrealiste: "Duchamp's equivocal insertion of himself into these scenarios - as paternal author-signature, as feminine object [il riferimento è qui ai manichini femminili e alla scelta 'auto-ritrattistica' di Duchamp di vestire il busto del suo con abiti da uomo], as designer of

²¹ In questa direzione verso l'installation art, Altshuler appaia la mostra del '38 a *Merzbau* di Kurt Schwitters (sembrando svalutare l'importanza dello statuto espositivo sulla base del quale il gesto espositivo di Duchamp è stato concepito).

²² Vedi Antefatti: pagina 1

commercial display space – forces a recognition of the multiply invested role of the organizer in the presentation of art and the role of this presentation in constructing the contextual ‘meanings’ around the displayed objects. The facts that both exhibitions are commonly illustrated by two surviving photographs in monographs on Duchamp – as proto-Happenings or environmental art – and that they are commonly labeled as artworks with their respective titles is instructive as well. With Duchamp’s help, art history constructs the designs as authored within the Duchampian field of intentionality (a construction I implicitly accept here in discussing them as Duchampian activities). The author-function Duchamp appended to these installations, which exists for posterity *only* [corsivo dell’autore] as photographs and descriptive texts, legitimates them as deliberately conceived works of art. As proto-Happenings, they justify the placement of Duchamp as radically avant-garde (as postmodern *avant la lettre*)." [Jones 1994: 81]

Questa riflessione va accompagnata da un dubbio, esposto da Jones in una nota, di fondamentale importanza per la questione della successiva lettura e interpretazione delle mostre duchampiane. Jones in nota è meno assertiva che nel testo principale e si interroga sull’ambiguità di statuto dell’allestimento delle due mostre. “It would be of interest to know whether Duchamp himself titled them, for this would indicate that he viewed them - or wanted them to be viewed – as art works of a kind.” [ibidem: 258 nota 70] L’autrice osserva infatti che alcuni cataloghi, tra cui la prima monografia istituzionale a cura di Anne D’Harnoncourt Kynaston McShine del 1973²³, le separano dalle opere, rappresentandole piuttosto come degli oggetti documentari o delle ‘non-abbastanza opere’; mentre nel libro di Robert Lebel erano state incluse nel catalogo ragionato delle opere.

Si potrebbe argomentare che è sicuro che Duchamp stesso, oltre che al design dell’impaginazione, sovrintese la redazione del catalogo ragionato incluso in Lebel, così come la scelta dell’apparato iconografico dell’intero libro²⁴. Dunque sembrerebbe molto probabile

²³ Vedi successivi nota 26 e paragrafo 4.1 con relativa nota 29

²⁴ Il libro di Lebel è diviso in sezioni; oltre ai testi, c’è una parte di illustrazione seguita da un catalogo ragionato. Tra le illustrazioni, alle due mostre surrealiste è dedicata una doppia pagina con tre fotografie (una del 1938 e due del 1942): la scarna didascalia all’illustrazione le titola rispettivamente “Exposition Surréaliste” e “Surrealist Exhibition”, a cui seguono città e anno in cui venne realizzata ciascuna mostra.

Nella sezione del libro dedicata al catalogo ragionato per il 1938 c’è un titolo descrittivo (riportato anche da Jones): “1200 sacs a charbon suspendus au plafond au-dessus d’un brasero”, a cui segue una didascalia: “pour l’Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938”. Per la mostra del 1942 la didascalia è: “Ficelles a l’exposition surrealiste, New York, 1942 / 1942 (New York)/Exposition du 14 octobre au 7 novembre 1942, 451 Madison Avenue, dans le local alors occupé par le Coordinating Council of French Reliefs Societies Inc., et actuellement par l’Archidiocèse de New York / Voir: *First Paper of Surrealism: / Hanging by andré Breton / His twine: Marcel Duchamp.*”

che la titolazione sia stata proposta o almeno avallata da lui. Ritornando a Jones, si concluderebbe dunque che Duchamp le proporrebbe ai posteri come “art works of a kind”.

3.1 *L'autore e lo spazio di esposizione*

Come si è visto nel capitoletto iniziale di questo studio, la letteratura, e più in generale la produzione critica, sulla natura e sulla storia del ruolo curatoriale è in vasta crescita. Probabilmente nel lasso di tempo in cui questa tesi viene scritta, l'incidenza della crisi economica sul sistema dell'arte ha distolto un po' di attenzione critica (e autocritica, talvolta autoreferenziale) su un discorso che sembrava mirato a definire i confini di una autorialità tuttora in evoluzione. I moltissimi tentativi di definizione del ruolo del curatore si collocano in punti diversi di un ampio campo tra professionismo e poesia, tra radice teorica e ricerca storica; spesso la contiguità con la pratica artistica è chiamata in causa, anche dal punto di vista dell'origine della pratica curatoriale.

Uno dei punti critici della discussione che questa tesi vuole proporre (e dell'idea di considerare 'Duchamp' una radice del fare curatoriale) è costituito dai seguenti fatti: il primo è che la concezione dell'autore è uno dei punti su cui la postmodernità si distanzia maggiormente dalla modernità; e il secondo, come scrive Rosalind Krauss, altrettanto radicale e innovativa nel passaggio moderno-postmoderno è l'attenzione alla specificità dello spazio di esposizione (sia esso museo, galleria o spazio pubblico) nel superamento dell'attitudine avanguardista verso l'atto dell'esporre. Quindi 'autore' e 'spazio di esposizione' sono due concetti che svoltano e si evolvono proprio nel momento in cui questo studio vorrebbe individuare un punto di continuità.

La posizione di Jones rispetto al tema dell'autorialità delle mostre duchampiane fa parte della sua più ampia riflessione sull'autorialità di Duchamp (e sulla propria di interprete di Duchamp) basata sul concetto foucaultiano di “fonction-auteur”²⁵, espressa in *Qu'est-ce qu'un auteur* pubblicato in francese nel 1969, e pubblicato in inglese nel 1977.

La parte del libro in cui Jones discute le mostre si colloca all'interno del capitolo dedicato all'influenza di Duchamp sull'arte e sul discorso artistico prodotti dagli anni Cinquanta in avanti, intitolato “the living-author-function: Duchamp's authority”, il quale, dopo una

²⁵ La funzione-autore è concepita da Foucault come una sorta di ampliamento verso la sfera sociale e culturale del concetto di autore, in risposta alla più definitiva proposta di una sua morte, articolata nei medesimi anni in primo luogo da Barthes.

revisione dell'attività dell'artista in quel periodo, si chiude con la conferma della totale contraddittorietà a cui si trova di fronte chi cerchi di prendere in considerazione "Duchamp" in tutti i suoi aspetti. Scrive l'autrice: "the contradiction mapped in this chapter between Duchamp's self-promoted images of 'indifference' and 'silence' and his innumerable activities is only one of the most powerful examples of the many contradictions informing the duchampian author-function. It is worth emphasizing here, however, that – as Foucault's notion of the author-function makes clear - the source of these tensions in Duchamp's 'meaning' or artistic 'intention' as we 'know' him is not to be located within Duchamp as living subject at all." [Jones 1994: 103]

Si è visto come secondo Jones la funzione-autore messa in campo da Duchamp nelle mostre è legata a una 'curatorial presence' che viene sovvertita (e abbiamo visto che per Jones il modello di curatore sovvertito è quello istituzionale di un organizzatore semi-colto) nell'ambito di un generale progetto di contraddittoria auto-promozione. Con Jones quindi assistiamo alla prima volta che l'attività di Duchamp viene in qualche modo esplicitamente connessa a quella curatoriale. Duchamp viene descritto nell'ottica di una volontà programmatica (per quanto non autobiografica) di non essere univocamente interpretato, letto, descritto. Jones reclama per lui questo trattamento critico: "Although the myth of Duchamp's inactivity – so seductive in the construction of Duchamp as antiartist and postmodern origin – is put once again in question by these activities, texts on Duchamp and on postmodernism routinely deny the consequences of his participation." [ibidem: 81] E cita l'esempio del catalogo del 1973 che, dopo aver incluso la mostra del 1942 nella cronologia, sottolinea il fatto che Duchamp non prese parte all'inaugurazione²⁶. "This attempt to emphasize Duchamp's nonparticipatory 'indifference' suppresses the book's own historical photographic documentation of his curatorial-turned-authorial prowess." [ivi]

Jones viene presa in considerazione in questo scritto non semplicemente perché è la prima a mettere in relazione Duchamp con l'attività curatoriale intesa come una possibile autorialità, ma soprattutto perché lo fa all'interno di una prospettiva storica che vede la crisi autore moderno-autore postmoderno come qualcosa che non va risolto, e che proprio per questo è fertile di implicazioni e sviluppi (come accade, secondo l'analisi che lei conduce nella seconda

²⁶ Così nella cronologia (corredata di una foto dell'allestimento), scritta in uno stile che ammicca alla telegrafia, pur non tralasciando l'uso di aggettivi significativi: "Designs spectacular and frustrating installation with a mile of string. Encourages Janis children to play energetic games in the gallery during opening (at which he is not present)." [D'Harnoncourt e McShine 1973: 23]

parte del suo libro, preminentemente nell'idea di arte 'engendered' potenzialmente inaugurata da un Duchamp che è potente figura paterna di quasi tutto ciò che accade all'arte degli anni Sessanta, e al contempo campione dell'antimascolinità espressa dai movimenti anti-modernisti). Questa irrisolvibilità rischia di lasciare margini interpretativi discutibilmente ampi; ma usata all'interno di un percorso artistico caratterizzato da significati e intenzioni basate sulla contraddizione, come quello duchampiano, risulta perlomeno propulsiva e capace di aprire verso la contemporaneità.

Jones si concentra sul tema dell'autorialità ("equivocally 'authored' gallery installations" [ibidem: 81]). L'arena in questione nel presente studio è lo spazio di esposizione. Si tratta ora di capire come questa autorialità stia in relazione con lo spazio di esposizione. Ricordiamo che per Krauss "this constitution of the work of art as a representation of its own space of exhibition is in fact what we know as the history of modernism." [Krauss 1985a: 133] Gli eventi che hanno traghettato lo spazio di esposizione dall'Otto al Novecento sono stati la presa di coscienza della presenza della critica ("the ground of a written response to the works' appearance in that special context" [ivi]); e la messa in gioco del "ground of choice (of either inclusion or exclusion), with everything excluded from the space of exhibition becoming marginalized with regards to its status as Art" [ivi]. Il 'ground of choice' si può interpretare da almeno due punti di vista: da quello artistico vero e proprio, e allora è ovvio che il ready-made mette in questione questo punto dall'interno della "produzione" artistica; ma d'altra parte si può iniziare a considerare che meccanismi inclusivi ed esclusivi rispetto all'ambito espositivo sono dalla seconda metà del Novecento via via sempre più nelle mani della figura curatoriale. Krauss non parla né di curatori né più in generale di autori rispetto a questo.

Ma, mettendo a confronto l'evoluzione dello spazio di esposizione con la questione dell'autorialità, è arrivato il momento di notare che, rispetto alle mostre surrealiste²⁷, Duchamp aveva scarso potere in merito a questa parte del lavoro (cioè quello di inclusione), riservato a Breton (il quale manteneva nelle proprie mani anche il primo 'ground' citato da Krauss, quello della critica). E di notare che, anche dal punto di vista originario dello 'spazio di esposizione', cioè quello dell'atto di appendere i quadri a una parete, Duchamp c'entra relativamente: quelle a cui fino ad ora ci si è riferito come le 'mostre surrealiste', a ben guardare potrebbero essere descritte come 'sovrastutture installative' rispetto a degli

²⁷ Ma anche in altri casi che verranno presi in considerazione singolarmente nella seconda parte di questo capitolo, come ad esempio la collaborazione alla prima mostra della Société Anonyme.

allestimenti a volte persino standard (il caso più eclatante è rappresentato dall'uso delle paretine mobili su cui sono appesi i quadri nella Reid Mansion in *First Paper*). Insomma, volendo seguire l'evoluzione kraussiana dello spazio di esposizione, né 'critica', né 'scelta'²⁸, né 'allestimento' sono attività specifiche nelle quali Duchamp si esponga in maniera esplicitamente autoriale.

Ma in maniera professionale sì, eccome. Non è detto che sia solo dalla parte delle mostre concepite autorialmente, nel loro statuto di 'artworks of a kind' che debba andare rintracciata l'ipotetica capacità di Duchamp di anticipare la pratica curatoriale. Quando Duchamp installa le mostre di Brancusi, si addossa completamente la gestione 'strutturale' dello spazio di esposizione; e quando da consigliere stipendiato di collezionisti sceglie quali artisti far acquistare e quali promuovere, si muove con grande potere nel 'ground of choice'.

Jones considera più di qualsiasi altro studioso che abbia affrontato i temi espositivi duchampiani la continuità autoriale tra le mostre surrealiste e queste altre attività, proprio in virtù dell'ambiguità autoriale (insita nell'equivoco programma duchampiano dell'attivo silenzio) con cui le categorizza.

4. Duchamp e i curatori

4.1 Walter Hopps e Anne d'Harnoncourt: due curatori statunitensi legati a Marcel Duchamp

Walter Hopps e Anne d'Harnoncourt sono due eminenti curatori statunitensi, figure di grande importanza e influenza sulle generazioni successive. Hanno entrambi avuto l'occasione di lavorare specificamente con e (insieme) su Duchamp. Sono diversissimi tra loro: Hopps, nonostante la sua carriera sia stata legata ad alcune autorevoli istituzioni museali, è sempre stato caratterizzato da un'attitudine intellettuale e comportamentale più simile a quella di un curatore indipendente, mantenendo, ad esempio, i suoi orari di lavoro notturni anche quando era direttore del Pasadena Museum of Arts. Anne d'Harnoncourt, figlia di René d'Harnoncourt, direttore del MoMA dal 1949 al 1967, ha iniziato la sua carriera come

²⁸ Per quanto riguarda la selezione, vanno considerate sia la sua nota attività di consigliere per molti collezionisti sia l'influenza che aveva su Breton in merito alle scelte artistiche. Si può anche stabilire di non prendere in considerazione il lavoro sulle collezioni, che pure fa parte spesso delle attività dei curatori dei nostri tempi, in quanto si tratta di un'attività che prescinde dallo spazio espositivo e quindi non pertiene alla più piena esplicitazione dell'attività autoriale curatoriale, cioè la mostra. Per quanto riguarda l'influenza di Duchamp su chi attua la selezione, va notato che si tratta di un potere tanto pervasivo, come nel caso della mostra del 1961 in cui Duchamp impose di includere un Dalì, quanto generalmente nascosto.

assistente curatoriale al Philadelphia Museum of Arts ed è arrivata a dirigerlo per ventisei anni, fino alla sua morte nel 2008.

Hopps nel 1963 ha curato la prima personale di Duchamp in un museo, il Pasadena Museum of Arts (vedi Apparato 3). Si trattò di un evento fondamentale per la conoscenza dell'opera duchampiana, sia per la comunità artistica della costa ovest, sia per il resto del mondo dell'arte statunitense, che accorse in gran numero a celebrare e finalmente verificare la natura di opere spesso note solo grazie alle riproduzioni fotografiche (incluse in articoli o nel Lebel). Nell'intervista con Obrist inclusa in *Brief History of Curating* (2010), a un'osservazione dell'intervistatore su quanto il curatore debba essere flessibile rispetto all'unicità di ogni singola situazione espositiva e alle necessità di ciascun artista, Hopps risponde parlando della propria strategia che consiste nel capire le opere da esporre e trattarle nella maniera più semplice possibile; e a proposito di questa disposizione curatoriale ricorda "When I did the Duchamp retrospective in 1963, he and I walked through the old Pasadena Art Museum – the colors were white and off-white and brown; there was some wood paneling; some dark brown. Duchamp said: 'It's just fine. Don't do anything that is too hard to do.' In other words, he was always very practical. But he had a very subtle way of trying to orchestrate or bring out what was already there, to work with what was already given. Duchamp knew exactly how to work with what was there." [Obrist 2010: 18] Nell'introduzione all'intervista Obrist ricorda che in un'altra occasione Hopps gli disse che "it was Duchamp who taught him the cardinal curatorial rule: in the organization of exhibitions, the works must not stand in the way" [ibidem: 10].

C'è un'altra osservazione di Hopps che, anche se non esplicitamente legata alla curatela, è interessante per la prospettiva con cui questo studio guarda all'opera duchampiana. Obrist osserva come Hopps abbia prediletto artisti il cui lavoro è, nella definizione dell'intervistatore, 'enciclopedico', come Rauschenberg, Cornell e Duchamp. Hopps risponde definendoli "naturally inclusive" [ibidem: 22].

Il lavoro curatoriale di Anne d'Harnoncourt su Duchamp è di più lunga durata. Infatti alla giovane d'Harnoncourt, non ancora stabilmente impiegata dal PMA, venne affidato il compito di seguire (insieme a un conservatore del museo e a Paul Matisse, figlio di Teeny Duchamp) il trasporto da New York e l'installazione di *Etant Donnés*. Inoltre le venne affidata la scrittura di un testo su quest'opera, da redigere insieme a Walter Hopps, per un numero del bollettino del museo interamente dedicatovi. Diventata, a partire dal 1971, la prima curatrice d'arte contemporanea del Museo di Philadelphia, curò nel 1973 insieme a Kynaston McShine la

prima grande personale duchampiana post-mortem statunitense, in occasione della quale venne pubblicato l'importante catalogo, spesso citato anche in questo testo²⁹.

D'Harnoncourt incontrò Duchamp una sola volta nel 1967, in occasione di un'intervista che da assistente curatoriale al PMA aveva voluto rivolgergli; quel che è curioso è che il tema dell'intervista non era il suo lavoro d'artista, ma la sua attività di consigliere per gli Arensberg. Questo interesse nasceva dal desiderio di approfondire la vicenda collezionistica che aveva portato il tesoro della collezione Arensberg a far parte del patrimonio del museo. Poco dopo sopravvenne la morte di Duchamp³⁰ e quindi si aprì la vicenda di *Étant Donnés*, che d'Harnoncourt definisce "my real plunging into the art world" [ibidem: 175].

La sua concezione curatoriale più che essere stata influenzata da Duchamp sembra essere stata permeata dalla contingenza che l'ha fatta lavorare sulla musealizzazione di questo artista (Taylor a questo proposito scrive: "Her interest in Duchamp would in turn have a profound impact on her curatorial practice" [Taylor 2009: 14]. In occasione dell'apertura al pubblico di *Étant Donnés*, d'Harnoncourt curò il riallestimento dell'ala d'arte moderna e contemporanea del museo, riarticolandola in sale tematiche o monografiche (come nel caso di Brancusi e, appunto, di Duchamp). La volontà di creare un percorso museale finalizzato alla comprensione di determinati contesti artistici e delle relazioni formali o tematiche che intercorrono tra le opere è sicuramente un portato del suo più generale approccio museologico. Quando si guardi al modo in cui d'Harnoncourt allestì la sala Duchamp, si riconosce un vero e proprio atto di studio e ricerca, forgiato dall'impatto che ebbe sulla sua formazione di duchampiana l'incontro con *Étant Donnés*, messo sotto forma di display. L'attenzione che la curatrice riservò al tema dello sguardo dello spettatore è esemplificata dalla forte scelta installativa con cui gestì il *Gran Verre* e la sua trasparenza: quest'opera era stata significativamente allestita da Duchamp di fronte a una porta metallica che dava su una terrazza con una fontana, dalla quale si vedeva una scultura di Maria Martins. Invece di permettere agli spettatori di aprire a piacimento quella porta (dinamica che creava dei problemi di sicurezza e conservazione), d'Harnoncourt la fece sostituire da un pannello di

²⁹ È un testo la cui impostazione eroica e celebrativa è contestata da Jones; al suo interno compaiono in particolare il saggio, non illuminante, di John Tancock sulle influenze di Duchamp nell'arte del tempo (citato in questo studio nella seconda parte di questo capitolo), il testo scritto da Lucy Lippard giustapponendo voci di dizionari e altri lemmi (a cui si fa riferimento nel terzo capitolo di questo studio) e la traduzione inglese del testo di Octavio Paz su *Étant donnés* (che compare nel secondo capitolo di questo studio).

³⁰ Una tragica coincidenza segna questo momento; nell'estate del 1968 muore anche il padre di Anne D'Harnoncourt. "[...] of course I never put the two together; it was just one of those things that, when you look back on it, is just such a coincidence." [Obrist 2010: 175]

vetro, di modo che la fontana, apparendo in (doppia) trasparenza, sembrasse animare il meccanismo degli Scapoli dipinti.

Un particolare che colpisce riguardo all'impostazione di d'Harnoncourt più generale, è quanto Duchamp ricorra nel suo lessico, in particolare quando si riferisce a temi relativi alla spettatorialità; come se nell'affrontarli o nel menzionarli non potesse prescindere dalla visione duchampiana. Per esempio, a proposito dell'esplosione per l'interesse di *Étant Donnés*, commenta: "Explosions are in the eye of the beholder, to paraphrase something from Duchamp" [Obrist 2010: 178]; oppure richiesta di un consiglio da dare ai giovani curatori, dice: " Art is all about looking – it may not be all about what you see on the surface, so it's all the more important that you have to look deeper and as you look you are obviously thinking. I am not being in Duchamp's words, 'only retinal', I don't mean that. I mean to be with art [...]" [ibidem: 179].

4.2 Un caso particolare: Duchamp alchemico tra i curatori

Il libro del 2010 *Curating Consciousness. Mysticism and the Modern Museum* di Marcia Brennan è un caso tutto particolare nella vicenda della letteratura sulla storia della curatela, e sul ruolo che vi ha Marcel Duchamp: la sua tesi è che Duchamp abbia influenzato attivamente niente di meno che Alfred Barr e, più profondamente, James Johnson Sweeney. Le tracce di questa influenza sui due curatori, noti per aver impresso grande rigore storico-artistico all'attività curatoriale istituzionale, non sono da ricercare nella attività più esplicitamente riconducibile alle mostre. Secondo Brennan, le teorie sull'arte e l'impostazione critico-curatoriale di Sweeney sono improntate al tentativo di rappresentare la tradizione filosofica della *coincidentia oppositorum*: "[Sweeney] characterizes the creative potentialities of modernist artworks and their corresponding museum spaces as encompassing and transcending the dualistic qualities of the *coincidentia oppositorum*, as these structures exhibited a fluidly nondual capacity for transforming into their opposites." [Brennan 2010: 20] La rappresentazione più canonica della coincidenza degli opposti è la figura dell'androgino: Brennan la prende come fulcro esemplare di una contraddittorietà erotizzata e sacrale, di cui trova l'esponente più significativo in Duchamp. "[...] perhaps nowhere are the androgynous dynamics of the *coincidentia oppositorum* more apparent than in the works of another close friend and associate of Sweeney's and Barr's for nearly four decades, Marcel Duchamp." [ibidem: 33] Il capitolo del libro intitolato "Sweeney in Light of Marcel Duchamp" narra le diverse occasioni di collaborazione dei due; dalla copertina della rivista *Transition*, disegnata nel 1937 da Duchamp su richiesta di Sweeney allora associate editor, alle due importanti

interviste che i due fecero insieme nel 1946 e nel 1956. Poi prosegue analizzando una serie di opere a cui Sweeney ha dedicato particolare attenzione: *Nude Descending a Staircase* e la sua versione 'filmica' nella sequenza delle donne che scendono le scale in *Dreams That Money Can Buy* di Hans Richter, le macchine ottiche e la porta di Rue Larrey, sono riprese da Brennan nell'ottica della coincidenza degli opposti, così come aveva fatto criticamente Sweeney. Da un punto di vista strettamente espositivo, Sweeney cura nel 1957 la mostra *Three Brothers*, dedicata a Duchamp e ai suoi due fratelli Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon, e nel 1965 organizza di spostare al Museum of Fine Arts di Houston di cui è direttore la mostra, organizzata l'anno prima dalla galleria Cordier and Ekstrom di New York, *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rose Sèlavy 1904-64*. Brennan racconta uno Sweeney che propone criticamente un Duchamp ambivalente, capace di negare e affermare insieme, una figura e un'arte in cui si congiungono istanze opposte, capace di ricostruire in maniera unica il canone modernista tra nichilismo e metafisica e di trascendere la temporalità pur rimanendo radicato nel mondo; l'ipotesi che questa visione di Duchamp sia influente in generale nella sua attività critica e curatoriale è seducente, ma tracciabile solo parzialmente. In ogni caso la vicinanza 'curatoriale' non è in alcun modo legata all'attività che Duchamp svolge nell'ambito delle mostre surrealiste. Brennan usa il verbo 'curare' per definire il ruolo di Duchamp e Breton rispetto alla mostra surrealista del 1942, che viene citata dal momento che Sweeney risulta avervi contribuito come sponsor; ma la pratica curatoriale professionalmente codificata e istituzionalizzata di Sweeney in Brennan non ha nulla in comune, tranne il verbo utilizzato, con quella di Duchamp.

La '*coincidentia oppositorum*' citata da Brennan ricorda la serie di studi su Duchamp che hanno letto la sua opera in chiave alchemica, risalenti per la maggior parte agli anni Settanta. Il campione di questa lettura è l'italiano Maurizio Calvesi, insieme ad Arturo Schwarz che affianca la psicanalisi all'alchimia; ma anche una parte del lavoro critico di Jean Clair³¹ accoglie questo presupposto, presente principalmente nella letteratura prodotta in Europa. Negli Stati Uniti questa direzione interpretativa è meno diffusa, con l'eccezione delle traduzioni dei due testi su Duchamp di Octavio Paz, di cui si parlerà nel secondo capitolo del presente studio.

³¹ Jean Clair fu anche il curatore della retrospettiva di Duchamp al Centre Georges Pompidou nel 1977. In quell'occasione, sotto la sua direzione, uscì l'importante catalogo in quattro volumi che costituisce l'alternativa francese al catalogo ragionato di Arturo Schwarz.

PARTE II: (RI-)PARTENDO DAL PUNTO DI VISTA (MEDIALE) DELL'INSTALLAZIONE

Finora si è proposta una revisione di due ambiti di studi all'interno dei quali sono state prese in considerazione storica e critica le mostre duchampiane: la letteratura duchampiana e la storia delle mostre e della curatela. Questo secondo ambito appare oggi quello più immediato nel quale cercare traccia delle riflessioni analitiche sul tema in questione, nella letterale ottica in cui quei prodotti allestitivi, quelle sovrastrutture installative assomigliano a quello che oggi si definisce una mostra. Questo accade principalmente perché esse includono opere di altri artisti.

L'ambiguità di status con cui Duchamp ha concepito le mostre surrealiste (e ne ha orchestrato la documentazione), ha permesso anche a un'altra prospettiva storico-artistica di includerle nella propria genealogia: le ritroviamo, infatti, nella storia dell'installation art. Si è già citata in apertura di questo studio la tendenza di alcuni critici coevi a Duchamp (ripresa successivamente) a vedere le mostre surrealiste come ispiratrici di happening ed environment, soprattutto in virtù del rapporto tra opera, contesto e spettatore che esse hanno suscitato. Salta all'occhio che in questi due medium la questione dell'inclusione di altri artisti è molto meno pregnante (se non inesistente): negli happening e negli environment generalmente non ci sono opere di altri artisti. Dunque va già anticipato che anche la soluzione di considerare happening ed environment come eredi delle mostre surrealiste duchampiane è altrettanto problematica e parziale di quella che vede Duchamp come ipotetico proto-curatore e dunque 'autore' di mostre.

5. Una possibile eredità nell'Installation Art?

L'ampia pubblicistica sull'installation art elenca piuttosto sistematicamente le mostre surrealiste tra i precedenti di quello che viene proposto come un nuovo medium, l'installazione appunto. Si tratta di una letteratura che ha come presupposto generale l'idea che l'evoluzione storico-artistica sia verificabile attraverso l'evoluzione dei medium. È un presupposto metodologicamente discutibile (una parte importante della pratica critica di Rosalind Krauss, per esempio, si basa sulla discussione della post-medialità).

Uno dei primi testi di questo genere è *Installation Art*, edito da Thames and Hudson nel 1994, con molte fotografie e alcuni brevi testi di Michael Archer. Nel testo che analizza le origini vere e proprie dell'installation art, Archer spiega come i ready made "challenged the basis upon which we distinguish the world of art from what lies outside it." [Archer 1994:11],

concludendo che “as with much art between 1960 and today, the period we might now refer to as postmodern, it is in coming to terms with the tendency exemplified in these gestures of Duchamp [ha elencato *Bicycle Wheel* e *Door, 11 rue Larrey*] that installation had developed” [ivi]. Quindi, fin qui e molto genericamente, si può dire che per Archer il Duchamp del ready-made opera sul concetto del contesto e di conseguenza apre la strada all’arte che interviene sul contesto (in qualche modo la visione del ready-made a cui si avocava Allan Kaprow). Il libro prosegue individuando quattro campi d’azione per l’installation art (*site, media, museum, architecture*), dedicando a ciascuno un breve testo e una serie di immagini esemplificative. Le due mostre surrealiste duchampiane sono menzionate come opere che vanno prese in considerazione come basilari per la discussione del contesto ‘museo’, in quanto sono legate a “the way in which installation, as the arrangement of things within a gallery environment, overlaps and/or interferes with the activity of exhibition organizing.” La loro importanza, quindi sta nel fatto che “they were not discrete, set among the other contributions, but instead took the entire exhibiting space and its contents and its arena.” [ibidem] Il topos interpretativo del ribaltamento soffitto-pavimento, il coinvolgimento attivo dello spettatore, il condizionamento visivo a cui vengono sottoposte le altre opere sono i punti con cui Archer motiva il suo punto di vista. Ma il riferimento alla specificità di “museum” (e non a uno spazio espositivo generico) non viene in alcun modo accompagnato da un riferimento alla sua valenza istituzionale. Per Archer il museo è un luogo in cui si raccolgono oggetti, e Duchamp ha prodotto opere che coinvolgono altri oggetti, tematizzando “the self-consciousness promoted by projects of this kind, the awareness of the kind of experience that visiting and exhibition entails.” [ibidem:124] Non c’è riferimento alle caratteristiche (surrealisteggianti) del design duchampiano, né alla sensibilità del lavoro di Duchamp in genere al contesto (di cui Archer ha scritto nell’introduzione); né d’altro canto viene preso in considerazione un discorso orientato esplicitamente all’institutional critique.

Il libro di Julie Reiss del 1999, una disamina storica ampia e ben articolata della storia dell’installazione *From Margin to the Center* (come recita retoricamente il titolo), cita un’unica mostra surrealista, quella del 1942, in quanto precedente storico insieme al *Merzbau* di Kurt Schwitters e alle teorie futuriste della compenetrazione tra spazio e oggetto, degli environment di Kaprow e dei suoi contemporanei. È l’unica volta che viene nominato Duchamp. Reiss vuole descrivere un percorso storico che parte dagli anni Sessanta, e nel farlo il gioco delle paternità e influenze le interessa poco: infatti ascrive a dei generici storici dell’arte la responsabilità dell’individuazione dei precedenti che lei stessa evoca a proposito di Kaprow.

Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer di Mark Rosenthal, edito da Prestel nel 2003, cita appunto Duchamp fin dal titolo. Qui una visione romantica dell'installation art, come luogo dove "with the triumph of context [...] come the triumph of life", viene spiegata attraverso una tassonomia secondo la quale si possono distinguere due generi: "filled-space installation", che a sua volta può basarsi sul criterio dell'"enchantments" oppure dell'"impersonations"; e "site-specific installation", che si basa su "interventions" oppure su "rapprochements". Ai quattro criteri sono dedicati quattro saggetti e "as might be expected, Marcel Duchamp was a crucial figure for enchantments and other types of installation." [Rosenthal 2003: 36]: nella nota riferita a questa frase, Rosenthal cita il libro di Kachur, commentando "Duchamp's role in relation to installation has lately been explored in some depth." [ibidem: 92, nota12]

Nel capitoletto sull'enchantments i riferimenti duchampiani sono la mostra del '38 e *Étant Donnés*: l'intervento di Duchamp in mostra (la sede è indicata erroneamente come la Galerie Charles Ratton) è descritto come "an installation that at once comprised all the paintings by other artists hung in the space, while embodying a work of art on its own." [ibidem: 36] *Étant donnés* è descritto come l'opera in cui culmina l'interesse di Duchamp per l'approccio installativo, ponendo poi l'accento sull'esperienza che ne fa lo spettatore all'interno del museo (la cui natura istituzionale non è chiamata in causa).

Fountain è considerato il punto d'avvio dell'installazione di tipo "impersonativo", in quanto capace di confondere lo spettatore sullo statuto di opera, tra contesto artistico e vita quotidiana. Per la categoria "interventions" viene citata la mostra surrealista del 1942, in virtù del fatto che Duchamp non solo crea confusione sulla natura dello spazio, ma gioca anche con le reazioni comportamentali dello spettatore. Con il reticolo di spago "Duchamp created a similar problem". Infine in "rapprochements" viene citato il *Large Glass*, che nella sua trasparenza include il contesto in cui viene mostrato. Implicitamente dunque i due allestimenti (anche se viene sottolineato il fatto che includono altre opere e ne contaminano la visione) non sono distinti dalle altre opere di Duchamp nel loro essere precedenti dell'installation art.

Nel 2005 esce la prima edizione del libro *Installation Art: A Critical History* di Claire Bishop. La differenza fondamentale tra i due è che Rosenthal è convinto che il punto fondamentale nel discutere l'installation art sia verificarne lo statuto di medium; Bishop invece rifiuta di usare la parola 'medium', ormai priva di senso, e propone per l'installazione la definizione di 'genere'. Anche Bishop propone una categorizzazione, ma, differentemente da Rosenthal, le categorie derivano dal tipo di esperienza che le installazioni suscitano nello spettatore. Si

potrebbe dire che Rosenthal sta al medium come Bishop sta all'esperienza dello spettatore. Per citare un argomento noto, il primo capitolo (e la prima categoria) intitolato "The Dream Scene" include sia le mostre surrealiste che Kaprow (insieme a Ilya Kabakov, Claes Oldenburg, Lucas Samaras, Paul Thek, Marcel Broodthaers, Mary Kelly...): la scena di sogno, la cui articolazione è in parte derivata da Bishop dalla definizione che dà Kabakov dell'installazione totale, "offers a very particular model of viewing experience – one that not only physically immerses the viewer in a three-dimensional space, but which is *psychologically* absorptive too." [Bishop 2005: 14]

Al di là dell'efficacia di questa categorizzazione, è importante notare che per Bishop Duchamp, innanzitutto, non è l'autore delle mostre surrealiste; e per di più non compare all'interno di altre categorie. Se c'è un rapporto tra 'Duchamp' e l'installation art, dunque, passa per le mostre surrealiste, ma non in senso autoriale.

La mostra del 1938 è il primo esempio storico della categoria della "dream scene". Il capitolino che viene riservato a essa si apre con un'osservazione dedicata alle installazioni di Kabakov (a cui era riservato il testo precedente), che "enroach upon the role of the curator, almost to the point of usurping his or her position altogether." [ibidem: 20] Questa notazione è seguita da una riflessione sul fatto che oggi sia diffusa l'attenzione alla disposizione ("hanging" [ivi]) con cui vengono presentate le opere in una mostra e la consapevolezza di come alcune strategie di display (l'ordine, il tipo di illuminazione, il layout delle stanze) determinano il modo in cui le opere vengono recepite, ma che questa presa di coscienza sia relativamente recente. Nelle avanguardie, invece, secondo Bishop il lavoro allestitivo era visto come un modo in cui radicalizzare le polemiche interne alle pratiche artistiche e manifestare delle prese di distanza dalle convenzioni estetiche correnti: le mostre surrealiste del 1938 e del 1942 sono tra i migliori esempi di questa concezione espositiva. Bishop cita la definizione di "ideological hang" da Katchur, e aggiunge che queste mostre sono citate spesso come precedenti dell'Installation Art, notando come "The exhibition is often referred to as 'Duchamp's coal sacks'" [ivi], i quali però non erano che uno degli elementi dell'installazione, che giocava un ruolo importante tanto quanto quello dei contributi di altri artisti, come Man Ray, Salvador Dalí e Georges Hugnet e Benjamin Peret. Tralasciando di nominare André Breton, Bishop riconosce un ruolo preminente a Duchamp, pur negandogli un'autorialità principale: "Under the direction of Marcel Duchamp as overall producer (*générateur-arbitre*), the installation's complex realisation was an unquestionably collaborative venture." [ivi] Altrove menzionerà questa mostra come "the mise-en-scène of work by one's contemporaries, e.g. Duchamp 1938" [Bishop 2007].

Il testo prosegue con una descrizione basata sulle memorie di Georges Hugnet, orientata ad un'interpretazione degli elementi installativi come finalizzati a soddisfare il "desire to conceal the gallery's interior" [Bishop 2005: 20]. Il corridoio di manichini non viene menzionato (e nemmeno il taxi piovoso di Dalí); i diversi elementi della sala centrale vengono ascritti a chi li ha fatti o installati ("a pond made by Salvador Dalí" [ivi], "the poet Benjamin Péret installed a coffee-roasting machine" [ivi]), con l'eccezione di quelli come i letti Luigi XIV o le porte girevoli, che le fonti ascrivono indubitabilmente a Duchamp, ma a cui Bishop non attribuisce inventore o autore. Anche l'invenzione del sistema di illuminazione nel testo sembrerebbe riservata a Man Ray (che "devised a way in which to illuminate the exhibition"[ibidem: 21]); solo a chi legge la nota è riservata la notizia che l'idea della luce che si accende automaticamente all'avvicinarsi dello spettatore era stata di Duchamp. Eppure Bishop riserva grande importanza interpretativa al fatto che la mostra sia stata presentata al pubblico dell'inaugurazione al buio. Infatti commenta: "Given the Surrealist interest in dreams and unconscious, this nocturnal mode of encounter was an entirely fitting solutions, since it evoked Freud's comparison of psychoanalysis to archaeology: viewers were cast into the role of excavator, uncovering the works one by one as if retrieving for analytic illumination the dark and murky contents of each artist's unconscious psyche." ³² [ivi]

Il paragrafo che segue è dedicato a una riflessione di carattere generale sulla mostra, vista come una messa in scena di carattere immaginifico, i cui elementi sono dei potenziali grimaldelli per suscitare emozioni contraddittorie sia a livello soggettivo che sociale. Le categorie poetiche surrealiste, e in particolare la bellezza convulsiva di André Breton, ben descrivono "a mode of experience redolent of psychichally charged impact." [ivi] Come accade nei sogni, i soggetti non sono simboli culturalmente riconoscibili: "their existance and juxtaposition served simply to spark new trains of thought in the visitor's mind." [ivi] C'è un solo parallelo metaforico che, secondo Bishop, può essere letto evocativamente, quello dei letti: "The rumpled beds in each corner of the gallery confirmed this equation between the exhibition's *mise-en-scène* and the unpredictable and irrational imagery of dreams." [ivi]

Il discorso sulle mostre surrealiste prosegue brevemente nel paragrafo introduttivo del capitoletto successivo, intitolato "Environments and Happenings" e dedicato, come si è anticipato, a Kaprow. Ripartendo da Katchur, Bishop ricorda come sia utile vedere le mostre

³² Questa osservazione prende particolare pregnanza all'interno del sistema critico di Bishop, in quanto il metodo psicanalitico freudiano, e in particolare l'interpretazione dei sogni, è utilizzabile secondo questa autrice per descrivere l'esperienza spettatoriale di chi fa esperienza di un'installazione della categoria "dream scene".

surrealiste come delle manifestazioni nello spazio tridimensionale del mondo di sogno descritto nei quadri degli artisti appartenenti al movimento. In questo senso, l'installazione del miglio di spago di Duchamp per la mostra del 1942 "took a more abstract and gestural approach" [ivi], con lo scopo di impedire una chiara visione delle opere in mostra, ma anche con il risultato di prefigurare "a more sustained engagement with abstraction that was to come with the work of Allan Kaprow, prompted by the death of Jackson Pollock." [ibidem: 23] Duchamp, dopo questo "irriverent gesture", compare solo un'altra volta nel libro di Bishop in una breve parentesi dedicata al confronto con Joseph Beuys rispetto a come e cosa dev'essere l'oggetto d'arte.

6. Installation art e curatela

6.1 Boris Groys e l'ambiguità autoriale

Era stata già Mary Anne Staniszewski a ipotizzare una derivazione dell'installation art dall'installazione delle mostre. In *The Power of Display* (1998) aveva notato come la mostra *Spaces* e la serie *Project room*, entrambe curate da Jennifer Licht al MoMA rispettivamente nel 1970 e nel 1971, avessero implicato un grande cambiamento nella natura del lavoro del curatore, a cui nei confronti dell'installation art rimane il ruolo di selettore (e quindi il potere inclusivo), ma che ha molto poco da fare rispetto al display. Questa osservazione trova una sua eco in quella sull'usurpazione del ruolo del curatore implicato dalle installazioni totali di Kabakov, con cui si apre il capitoletto di Bishop sulla mostra surrealista del 1938.

Questa idea che l'espansione overall dell'opera rappresentata dall'installation art 'resista' all'intervento curatoriale viene contraddetta dallo sviluppo delle pratiche espositive correnti dagli anni Ottanta in avanti, in cui le installazioni sono incluse in esposizioni che le accostano a opere di altra natura. Il fatto che l'installazione abbia incorporato al suo interno la pratica della collocazione di elementi diversi, non significa che non possa essa stessa essere collocata insieme ad altre opere, secondo un ordine e un progetto espositivo.

Strettamente orientato alla contemporaneità, il saggio di Boris Groys "Multiple Authorship" prende ancor più strettamente in considerazione la vicinanza tra ruolo artistico e ruolo curatoriale, sostenendo che non ci sia differenza tra mostre curate da curatori e installazioni concepite da artisti. Dopo che per lungo tempo agli artisti era riservato il ruolo primario di creare e ai curatori quello secondario di selezionare "today art is defined by an identification between creation and selection" [Groys in Filipovic e Van Der Linden 2006: 93]. Questo

cambiamento è in gran parte imputabile all'invenzione del ready-made, che mette sullo stesso piano selezione e creazione. Dal ready-made in avanti la produzione di un'opera non è più condizione sufficiente perché chi l'ha realizzata sia considerato il suo autore: "Today, an author is someone who selects, who *authorizes*." [ivi] Ne consegue che selezionare un oggetto, un'opera d'arte propria, o un'opera prodotta da qualcun altro non fa veramente differenza. "A distinction between the (curated) exhibition and the (artistic) installation is still commonly made, but it is essentially obsolete." [ibidem: 94]

Anche per quanto riguarda la relazione con lo spazio instaurata dagli *installation artists* e dai curatori, Groys non vede che una serie di oggetti (d'arte o meno) disposti "according to an order that is purely private, individual and subjective. Thus the artist or curator has the chance to demonstrate publicly his private, sovereign strategy of selection." [ibidem: 95]

Il saggio prosegue analizzando le conseguenze di questa sovrapposizione di ruoli nelle manifestazioni espositive di larga scala, nel tipo di lavoro 'progettuale' che viene svolto all'interno dei musei, nella concezione di cosa significhi produrre un'opera d'arte.

Nel successivo "On the Curatorship" pubblicato all'interno della raccolta *Art Power* (che include anche "Multiple Authorship"), ampliando il range di indagine sulla relazione autoriale tra artista e curatore, Groys non si focalizza più esclusivamente sull'installation art e arriva a conclusioni leggermente diverse. Se nel primo saggio appannaggio principale del curatore è l'atto di selezione (che con l'installation art è 'condiviso' e ontologicamente sovrapponibile a quello dell'artista), nel secondo, fin dalla prima riga: "The work of the curator consists of placing artworks in the exhibition space." [Groys 2008: 43] E quindi quello che differenzia l'artista dal curatore è il privilegio che spetta al primo, cioè di esporre oggetti che non siano già stati considerati 'arte' da qualcun altro.

Il ruolo che qui spetta a Duchamp è diverso da quello in "Multiple authorship": "Duchamp in exhibiting the urinal, is not a curator but an artist, because as a result of his decision to present the urinal in the framework of an exhibition, this urinal has become a work of art. This opportunity is denied to the curator." [Groys 2008: 43]

Nel primo saggio Duchamp seleziona l'oggetto, facendo un'operazione che prima di allora spettava al curatore e così implicando un collasso autoriale tra i due ruoli di artista e curatore; nel secondo Duchamp porta (come "risultato della sua decisione") un oggetto all'interno dello spazio espositivo elevandolo allo statuto di opera d'arte e sancendo così un potere esclusivo che determina la differenza tra i due suddetti ruoli.

C'è una frase del primo saggio che risulta assolutamente contraddittoria con la tesi esposta nel secondo: "curators are also freed from the duty of exhibiting only those objects that are

pre-selected by artists. Curators today feel free to combine art object selected and signed by artists with objects that are taken directly from 'life.'" [Groys in Filipovic e Van Der Linden 2006: 94], proseguendo di seguito nella conclusione "In short, once the identification between creation and selection has been established, the role of the artist and of the curator also become indetical." [ivi] Mentre nel secondo saggio "The curator may exhibit, but he doesn't have the magical ability to transform nonart into art through the act of display. That power, according to current cultural conventions, belong to the artist alone." [Groys 2008: 43]

Nel primo saggio l'identificazione messa in atto da Duchamp è tra creazione e selezione; nel secondo tra selezione e collocazione.

6.2 Ready-made e curatela

Il comunicato stampa di lancio di *A Brief History of Curating* (che è un testo usato nel sito della casa editrice JRP per presentare il libro) include una citazione che anticipa e sintetizza le posizioni di Groys (evitandone le contraddizioni). Si tratta di una riflessione, espressa in formula interrogativa, di Aaron Schuster, presa da un articolo collettivo pubblicato su *Frieze* nel 2005 in memoria di Harald Szeemann, che era appena scomparso. Schuster considera Szeemann, che è stato per molti versi 'inventore' della curatela free-lance, come responsabile della "image we have of the curator today: the curator-as-artist, a roaming, freelance designer of exhibitions, or in his own [di Szeemann] witty formulation, a 'spiritual guest worker.' In a way this shift in the role of the curator makes perfect sense. If artists since Marcel Duchamp have affirmed selection and arrangement as legitimate artistic strategies, was it not simply a matter of time before curatorial practice – itself defined by selection and arrangement – would come to be seen as an art that operates on the field of art itself?"

'Selection' e 'arrangement' di matrice duchampiana sono con tutta probabilità da intendersi riferiti primariamente al ready-made, ma il fatto che siano proposte come 'strategie' e non come nuovi presupposti della creazione artistica come in Groys, lascia comunque le maglie più larghe per ipotizzare una duchampianità legata al ruolo curatoriale. La pratica curatoriale vista come un'arte, definita da selezione e arrangement, ha dunque qui i suoi prodromi in Duchamp; Schuster è più interessato a una prospettiva verso il futuro che a verificare in che cosa possano consistere questi prodromi. Il motivo per cui Schuster riferisce implicitamente, secondo chi scrive, a un Duchamp che non è necessariamente solo quello del ready-made, è che lui usa 'arrangement', mentre Groys usa 'placement'. Può semplicemente darsi che 'arrangement' sia stato scelto semplicemente nell'ottica di un discorso che è evidentemente più orientato alla curatela che a un'esegesi duchampiana; mentre Groys implicitamente fa

riferimento a un'infinita serie di riflessioni sul rapporto reciprocamente legittimante tra ready-made e spazio espositivo. 'Arrangement' sposta l'attenzione verso la natura del display che, come si è visto, nel primo saggio di Groys viene liquidato come forma di disposizione in ordini privati e soggettivi finalizzati a rafforzare la comunicazione della strategia selettiva.

Le posizioni di Groys e Schuster, sono concentrate sull'aspetto autoriale dell'ipotetica sovrapposizione dei ruoli artistico e curatoriale (di ascendenza duchampiana). Questo studio si propone di articolare la discussione sull'autorialità in costante relazione con il discorso sulla natura dello spazio espositivo.

La centralità che questi due autori hanno dato, rispettivamente in maniera esplicita e implicita, al ready-made, impongono di chiudere circolarmente questa iniziale ricognizione ritornando sul tracciato della storia delle mostre per verificare la presenza e il peso che in esse sono stati riservati a questa invenzione duchampiana.

Conclusione: il ready-made (quasi assente) nella storia delle mostre

"American discourses of postmodernism assume a 'Duchamp' as reflected through or represented in his work (as we will see, particularly the readymades): condensing the Duchampian figure to an authorial label designating the readymade strategy, Duchamp's significance as originating father is generally to be seen to be identical to the significance of the readymades in relation to postmodernism." [Jones 1994: 8]

Lewis Katchur ha per la prima volta dedicato un testo (quasi) monografico a un campo d'azione 'secondario' nell'ambito operativo di un artista di primaria importanza nell'ottica di ampliare la prospettiva sulla sua opera. Kachur però non si occupa di ready-made all'interno del suo studio; li nomina soltanto in relazione alla teorizzazione bretoniana dell'oggetto surrealista.³³

Il punto di forza maggiore dello studio con cui, invece, Elena Filipovic, nella medesima prospettiva analitica monografica, ha proposto la presenza delle mostre surrealiste all'interno del corpus di opere duchampiane è quello di aver mostrato come la storia dell'espositività duchampiana passi tanto per quelle mostre, quanto per opere il cui statuto (mediale o

³³ [Katchur 1994: 79-80 e 92]

ontologico), siano essi ready-made o macchine ottiche, non è discutibile.³⁴ Il suo saggio più completo (pubblicato nel 2008 nel catalogo di Buenos Aires e nel 2009 in *E-flux journal*) si apre infatti con un'analisi delle fotografie scattate da Henri Pierre Roché nello studio newyorkese di Duchamp, di datazione incerta tra il 1916 e il 1918. Filipovic nota come lo studio, frequentato da amici artisti, collezionisti e critici d'arte, sia in realtà usato come spazio di esposizione per i ready-made: "They were carefully arranged, displayed – indeed, *exhibited* – [...]. In a way, then, the studio was the readymades' first 'exhibition' space. Now, the studio wasn't an institution, but even if not exactly public, it was nevertheless a frequented space [...]. The studio should not be confused with an art institution, but I mention the latter because such institutions and their legitimizing function are concern to Duchamp at precisely this moment." [Filipovic 2009] Si parla qui della sfida costituita da *Fountain* alla Society of Independent Artists: il più palese esempio di quello che nel presente studio si definisce come superamento dello 'spazio di esposizione' modernista in quanto mette a nudo l'incapacità dell'istituzione di prestar fede alle proprie intenzioni di 'democraticità' inclusiva. Come Filipovic mette in relazione questa attitudine con quella 'internamente' sovversiva dello spazio di esposizione messa in atto dalle mostre surrealiste? Va seguito un cammino cronologico. "Duchamp maintained a shifting position between interest in and antipathy for institutions of artistic judgment and exhibition. [...] Exhibitions and the questions of public display were far from unproblematic for Duchamp." [ivi] Sono numerose le sue dichiarazioni dalla seconda metà degli anni Dieci in poi in cui spiega di non voler esporre; al contempo fa parte di giurie, affianca Katherine Dreier nella fondazione della *Société Anonyme*, fa da curatore per le mostre di Brancusi... E poi ci sono le sue opere: "Perhaps not surprisingly, then, the commercial gallery and the museum would be, with increasing insistence over the years, important sites of intervention and critique for Duchamp. If the artist's 1917 submission of an inverted urinal to an exhibition or 1919 scribbling of mustache and *L.H.O.O.Q.* on a reproduction of a *Mona Lisa* seemed aimed at the epistemological givens of art, by the late 1930s Duchamp has decidedly turned his attention to the architectural contexts, classificatory systems, institutional protocols, and authoritative doxas of the gallery-museum." [ivi] Secondo Filipovic questa svolta coincide con il momento in cui si codificano delle modalità espositive di impianto scientifico che si presentano come prodotti culturali

³⁴ E indirettamente proponendo così di risolvere il dubbio lasciato in sospeso da Jones sullo statuto delle mostre surrealiste tra le opere di Duchamp.

razionali e obiettivi e che sottendono a narrative fortemente ideologizzate (specialmente in direzione nazionalistica).

Secondo chi scrive, in senso più ampio, si tratta del periodo in cui, soprattutto negli Stati Uniti, gli 'spazi di esposizione' perdono la loro neutralità per condensarsi in entità definite e connotate in direzione istituzionale e didattica (il museo), o commerciale. Questo processo non era in alcun modo giunto a compimento quando Duchamp arrivò negli Stati Uniti³⁵; la vicenda di *Fountain* è ancor più deflagrante se si considera che la Society of Independent Artists è esplicitamente erede dello spazio di esposizione ottocentesco, in quanto deriva la sua struttura dai Salon des Artistes Independents. La Society pretende di mettere in atto uno 'spazio di esposizione' addirittura pre-moderno nel suo essere astratto da dimensioni commerciali o istituzionali³⁶ (aspirazioni istituzionali nella Society c'erano, ma vanno definite nell'ordine di una ambizione intuitiva rispetto ai tempi e alla relativa codificazione della scena artistica); Duchamp, con il ruolo di capo della 'hanging committee', aveva sottolineato come lo spazio espositivo della Society fosse costituito proprio da che quel che Krauss definisce "a continuous surface of wall – a wall increasingly structured solely for the display of art." La continuità di questa superficie, se la si scinde da criteri critici e selettivi (i poli che completano lo spazio di esposizione e danno vita all'espositività), è astratta quanto lo è l'ordine alfabetico del cognome degli artisti, che è esattamente il criterio che Duchamp propone come principio allestitivo (applicandovi uno spunto Dada: invece di partire dalla lettera a, fece estrarre una lettera da un cappello che conteneva tutto l'alfabeto e partì da quella suggerita dal caso, la r). Questo criterio sembrò l'eccellente completamento della democraticità del processo anti-selettivo con cui gli artisti potevano partecipare alla mostra della Society: 'no jury, no prize' (quindi nessuna autorità selettivo-inclusiva) e al contempo, grazie a Duchamp, nessun criterio di 'placement'. Quello che Duchamp va a mettere a nudo con l'inserimento di *Fountain* in questa situazione, che lui stesso aveva contribuito a far percepire come immacolatamente 'democratica', è l'impossibilità di tale astrazione, la pretenziosità retorica di un sistema espositivo che non include e non colloca.

³⁵ Ovviamente esistevano già delle gallerie d'arte moderna, che però erano luoghi destinati sia all'attività commerciale che a quella di divulgazione, come nel più celebre caso della galleria 291 diretta dall'artista Alfred Stieglitz. Vedi su questo contesto Blesh R. (1956) *Modern Art U.S.A.: Men, Rebellion, Conquest. 1900-1956*

³⁶ Implicitamente il fatto di abolire la giuria colloca la Society su un piano alternativo alle situazioni che proponevano un gruppo di professionisti deputati a stabilire chi fosse un artista e chi meno, e in questo più vicino alla codificazione di quelle che sarebbero diventate le diverse forme di istituzione artistica.

Ecco allora individuato il punto in cui questo studio si discosta dai motivi per cui Groys vede nel ready-made qualcosa che prelude alla pratica curatoriale: nei suoi testi, il 'placement' di Duchamp non è che la conseguenza della 'selection'.

Sulla scorta delle posizioni di Filipovic e di quanto articolato a partire dalla Society of Independent Artists, si propone qui di radicalizzare il portato conoscitivo dell'evoluzione della natura dello spazio di esposizione rappresentata dal ready-made e da altre operazioni duchampiane. E quindi di portare lo sguardo che voglia individuare dei prodromi della curatela in Duchamp sulla natura dello spazio espositivo che viene messo in discussione da 'selection' e 'placement'.

Capitolo 2

Marcel Duchamp: l'eco estetica nello spazio di esposizione

Introduzione: Elena Filipovic e Patricia Falguières indicano il Duchamp di Rosalind Krauss

Il capitolo precedente si è concluso con la verifica di quanto il ready-made, pur chiamato costantemente in causa dal punto di vista ontologico rispetto alla ridefinizione dello statuto di opera e contesto, sia stato scarsamente considerato nella vera e propria storia delle mostre. Come se questa altissima operazione intellettuale, che pure ha una ricaduta rivoluzionaria rispetto all'idea in sé di esporre, fosse rimasta un aspetto artistico a sé stante rispetto agli altri momenti in cui Marcel Duchamp a quest'idea si è attivamente e riconoscibilmente dedicato. Nella storia delle mostre, la seduzione un po' vaudeville del buio della grotta centrale del 1938 sembra avere poco o nulla in comune con la nettezza intellettuale dell'operazione di firmare, rititolare e appendere una pala da neve.

Si è visto anche come lo studio sulle mostre duchampiane di Elena Filipovic rappresenti un'eccezione rispetto a questa tendenza. Nella prospettiva proposta nei suoi saggi, i ready-made allestiti ed esposti nello studio newyorkese nella seconda metà degli anni Dieci del secolo scorso rappresentano un antecedente rispetto all'interesse per il tema dell'esporre che si concretizza a partire dalla seconda metà degli anni Trenta in reazione all'invenzione di norme allestitivie instaurate da una museografia che maschera l'autorità istituzionale con una pretesa 'neutralità'. Questo tema è compendiato, secondo Filipovic, dalle mostre Surrealiste: "It is perhaps in the context of his exhibition designs, therefore, that one best understands Duchamp's complex visual exercises and their centrality to his corpus - his persistent preoccupation with visuality questioned not only what and how we see, but, ultimately, what and how institutions of art *make us see*." [Filipovic 2009] In una nota a questa osservazione, l'autrice ascrive a Rosalind Krauss l'intuizione critica della corporeità della visione (insita nel Duchamp delle mostre surrealiste): "In her sustained work on Duchamp's optic games, Rosalind Krauss has, extending the analysis of Jean-François Lyotard, underlined the ways in which the artist's vision experiments and optical illusions work to 'corporealize the visual', offering themselves as counters to those very notions of good form and pure opticality central to aesthetic Modernism." [ivi].

Si è già menzionato il fatto che la letteratura critica sulla storia delle mostre ha un antesignano importante in *Inside the White Cube* di Brian O'Doherty. Questo autore riserva per primo un'attenzione ampia, e un ruolo fondante rispetto alla storia artistica ambientale, all'attenzione per l'uso dello spazio espositivo di Duchamp a partire dalla particolare declinazione di questa istanza che si verifica negli allestimenti delle mostre surrealiste. È per questo che O'Doherty, il suo rapporto con Duchamp, i testi e le opere da cui la natura di questa relazione trasparente saranno oggetto dell'intero quarto capitolo di questa tesi.

La traduzione francese di questa raccolta di saggi è curata da Patricia Falguières, che ha scritto l'introduzione intitolata "à plus d'un titre": più vicino al saggio che al testo introduttivo, questo scritto è dedicato a collocare la concezione e la scrittura di questi articoli all'interno di una più ampia sfera di pensiero e azione che comprende anche l'attività artistica del loro autore. Quando Falguières mette a confronto il Duchamp che compare in *Inside* con il Duchamp ritratto da O'Doherty con un elettrocardiogramma, commenta "Convoquer, impliquer un corps: c'est précisément, dans *Inside the White Cube*, la leçon de Duchamp" [Falguières 2008: 25], cioè, prosegue Falguières, la lezione duchampiana espressa anche negli allestimenti surrealisti del 1938 e del 1942, così come sono presi in considerazione da O'Doherty. Per Falguières il Duchamp di O'Doherty è "l'anti-Greenberg, un très efficace anticorps contre l'opticalité désincarnée de la critique formaliste – l'agent le plus décisif de la *dé-sublimation* de l'art. Duchamp donne chair à la vision, il rend à l'oeil sa qualité d'organ corporel, livré à la force de l'érotisation." [ibidem: 24] In nota a questa osservazione, Falguières aggiunge "Duchamp aura dénié aussi toute une génération de critiques, post-greenbergiens, de Rosalind Krauss à Georges Didi-Hubermann." [ibidem: 31 (nota 70)]

Il concetto di 'spazio di esposizione' e quello di 'esibizionalità', che pure non sono stati messi da Krauss in relazione all'opera duchampiana, sono stati presi in questo studio come dei capisaldi. Si cerca ora dunque di percorrere lo sguardo di questa autrice su Duchamp, per rinvenire le tracce di questa visione incarnata a cui riferiscono Filipovic e Falguières.

1. Il Duchamp 'trasparente' di Rosalind Krauss

"Quando riflettiamo poi sugli oggetti specifici che produsse durante la maturità – le opere su vetro in cui l'oggetto figurato con l'applicazione scrupolosa dei procedimenti della pittura naturalista si presenta in modo quasi palpabile, o ancora i suoi ready-made quali l'orinatoio e la ruota di bicicletta con la loro presenza fisica immediata e feticizzata; o anche i suoi autoritratti fotografici – ci rendiamo conto che fanno tutti appello in maniera insistita all'apprensione dei sensi, inducendo una reazione all'opera che è, almeno in un primo tempo,

viscerale. [...] Perché il mondo di Duchamp è pieno di riferimenti alla macchina umana, al corpo che lavora senza sosta [...] [Krauss 1981 in Chiodi 2009: 157]

Il concetto kraussiano di spazio di esposizione è servito da specifica ancora contestuale rispetto alle variazioni critiche che l'idea di autorialità ha subito nei diversi ambiti di indagine presi in considerazione nel primo capitolo.

Scegliere ora di percorrere il Duchamp di Krauss, e di proporlo come presupposto interpretativo del rapporto tra opera, spettatore e spazio, significa abbracciare una posizione sapendo che se ne stanno trascurando altre non meno importanti rispetto alla complessità contraddittoria del 'tutto' duchampiano. Anzi, il Duchamp di Krauss è sicuramente più parziale di quello di altri storici dell'arte. Il capitolo precedente ha indicato come caratteristica delle esperienze duchampiane legate all'espositività un carattere 'incarnato', in cui l'esperienza di chi visita lo spazio espositivo è coinvolgente tanto per i sensi quanto per la materia grigia. Krauss è l'autrice che più di altri ha verificato l'incidenza tematica di questa preminenza sensibile e finanche erotica nell'opera duchampiana nel suo insieme: in questo insieme non ha mai preso in considerazione le mostre surrealiste.

"Forme del ready-made: Duchamp e Brancusi" [Krauss 1981 in Chiodi 2009] è un saggio che propone una continuità tematica tra il ready-made (un'altra invenzione duchampiana) la pittura su vetro, e il modo di trattare la superficie scultorea da parte di Brancusi. Si parte dal momento in cui *Fountain* fa la sua rapida comparsa presso gli Indipendents: Krauss, prima ancora che sullo spostamento all'interno della situazione espositiva, si concentra sulla posizione in cui è presentato l'orinatoio, cioè inclinato di novanta gradi in modo che il lato che andrebbe appeso alla parete poggi invece sulla base. "L'orinatoio era stato 'buttato all'aria', era stato rovesciato in modo da stare su un piedestallo. In una parola, era stato riposizionato, e questo riposizionamento puramente fisico equivaleva a una trasformazione che andava interpretata a un livello metafisico. In questo gesto di rovesciamento si annida un momento che spinge lo spettatore a constatare che un atto di spostamento ha avuto luogo – un atto con cui l'oggetto è stato trapiantato dal mondo ordinario al campo dell'arte." [Krauss 1998: 86] Quindi la posizione fisica, 'allestitiva', è un capovolgimento sintomatico, o forse si potrebbe dire addirittura simbolico, della posizione metafisica.

Vi sono altre tre caratteristiche del ready-made argomentate da Krauss. La prima è la capacità di suscitare un'esperienza che si dà in un tempo circolare (dal riconoscimento dell'oggetto, si passa alla domanda sul senso, e una volta riconosciuta l'impossibilità della risposta, si ritorna

all'oggetto); ci sono poi il contenuto erotico sotteso nella presenza scultorea e l'"annullamento di ogni indizio narrativo tradizionale." [ibidem: 90] Prendendo a esempio *Glider Containing Water Mill in Neighboring Metals*, Krauss compara il rapporto del ready-made e il contesto espositivo in cui è stato inserito con il rapporto tra elemento dipinto e fondo trasparente nella pittura su vetro duchampiana. Il fondo trasparente è anti-illusionistico (dato che permette di vedere che l'elemento dipinto in prospettiva si dà idealmente su un piano e fisicamente sulla superficie di un oggetto caratterizzato da una sottigliezza che ammicca alla bi-dimensionalità) e anti-narrativo. Cancellando illusione e narrazione, accade che l'elemento dipinto si trovi in un contesto che non è distinto da quello in cui si trova lo spettatore. Ne consegue che "Attraverso il fondo di vetro lo spettatore vede sempre soltanto un'estensione del proprio spazio. Tutto questo produce un effetto paragonabile a quello che suscita l'installazione arbitraria del *ready-made* nello spazio della galleria d'arte: forzare lo spettatore a considerare la stranezza del contesto estetico *per sé*." [ibidem: 92]

Il saggio "Marcel Duchamp o il campo immaginario", che riprende e focalizza sull'artista le proposte critiche articolate da Krauss in "Notes on the Index: Part I" del 1976 e da cui è presa anche la citazione sul Duchamp 'fisico' con cui si apre questo paragrafo, propone una lettura della sua opera che renda conto del suo forte coinvolgimento con la fotografia. Vi troviamo una descrizione del *Large Glass* che conferma il portato 'contestuale' della pittura su vetro: "scopriamo che la trasparenza del vetro non garantisce in nessun modo l'esistenza di un luogo astratto in cui questi oggetti sarebbero generati e staccati da qualsiasi legame con oggetti reali, ma che è invece questa stessa trasparenza ad aprire la superficie al contatto ininterrotto con il reale e ad accentuare la nostra percezione degli oggetti come componenti prigionieri e irrigiditi di questo mondo." [Krauss 1981 in Chiodi 2009: 158]

Per Krauss, dunque, Duchamp "ci rivela che 'vediamo' con il corpo" [Bois-Krauss 2003: 136], e questo presupposto è la base che accomuna l'interpretazione che l'autrice dà di ready-made e pittura su vetro a quella dedicata alle macchine ottiche (e a *Etant donnés*) che compare principalmente nel capitolo 3 di *The Optical Unconscious*, pubblicato per la prima volta nel 1993. Questo testo si colloca in contrapposizione con "a tradition of interpretation in which visuality on Duchamp's terms is understood as a condition of intellect, of the diagrammatic mastery of a reality disincarnated into what has been called the 'purely ideal' status of the perspective image" [Krauss 1993: 111], tradizione che è derivata dall'insistita opposizione a cui Duchamp fa spesso riferimento nelle sue interviste, tra 'retina' e 'materia grigia'. A questa tradizione Krauss oppone l'idea di una connessione " - forged again and again in Duchamp's world - by which vision is demonstrably hooked up to the mechanism of desire." [ivi] Una

delle dimostrazioni più esplicite di questa connessione è la definizione che Duchamp dà dello spettatore di *Etant Donnés* nel manuale d'assemblaggio: *voyeur*. Per parlare del funzionamento di meccanismo ottico di quest'opera, Krauss riprende *Les TRANSformateurs Duchamp* di Jean François Lyotard, in cui Duchamp "views the body as a psychophysiological system." [*ibidem*: 119]

Lo spettatore a cui si rivolge Duchamp per Krauss è dunque chiaramente un corpo percipiente dotato di vita psichica, che viene sollecitato fin a livello erotico nell'incontro con l'opera d'arte così come viene predisposto dall'artista.

Per Krauss è più importante definire in senso 'psico-fisico' lo statuto di spettatorialità duchampiano che non analizzare la relazione con lo spazio in cui tale statuto viene a darsi. Ciononostante, ci sono delle tracce significative anche su questo tema.

Cominciamo ricordando che il concetto di spazio di esposizione era stato espresso da Krauss a proposito della fotografia, a risposta della domanda: "And the photograph? Within what discursive space does it operate?" [Krauss 1997: 133] Lo spazio di esposizione ottocentesco non prevedeva l'inclusione di opere fotografiche, e Krauss contesta che la trasformazione delle fotografie in opere d'arte debba necessariamente avvenire tramite la loro musealizzazione. È in questo contesto che offre una sua malrauxiana definizione di museo: "The complex collective representation of that quality called style – period style, personal style – are dependent upon the space of exhibition; one could say they are a function of it. Modern art history is in that sense a product of the most rigorously organized nineteenth-century space of exhibition: the museum." [*ibidem*: 141] Quindi, retoricamente, ciò che è nella storia dell'arte vi è entrato perché è entrato nel museo. Ecco dove sta il meccanismo selettivo-inclusivo secondo Krauss; e non si tratta di un'operazione che pertiene a un artista, almeno fino a Marcel Broodthaers¹.

Quando parla di ready-made e pittura su vetro in *Passaggi*, Krauss parla di meccanismi di posizionamento che sono sintomatici di un 'placement', di un'inclusione che ha un valore metafisico (ricordiamo a proposito di *Fountain*: "In questo gesto di rovesciamento si annida un momento che spinge lo spettatore a constatare che un atto di spostamento ha avuto luogo – un atto con cui l'oggetto è stato trapiantato dal mondo ordinario al campo dell'arte" [Krauss 1998: 86]), che permette allo spettatore di chiedersi dove si trova quando vede un ready-

¹ Significativamente, Krauss nel suo saggio su Marcel Broodthaers nemmeno nomina Marcel Duchamp, a differenza di molti studiosi dell'artista belga che vedono le sue elaborazioni teorico-espositive sull'istituzione museale come eredi del ready-made e della *Boite-en-Valise*.

made; infatti, come già citato: “Attraverso il fondo di vetro lo spettatore vede sempre soltanto un’estensione del proprio spazio. Tutto questo produce un effetto paragonabile a quello che suscita l’installazione arbitraria del *ready-made* nello spazio della galleria d’arte: forzare lo spettatore a considerare la stranezza del contesto estetico *per sé*.” [ibidem: 92]

C’è una sola opera che Duchamp ha concepito per un contesto estetico specifico come il museo, ed è ovviamente *Étant Donnés*; la relazione tra quest’opera, lo spettatore e il contesto museale descritta da Krauss è illuminante: “The museum as we know it was indeed constructed around the shared space of a sense of the visual grounded in the possibility of individual subjects forming a community. Yet it is this system of the museum that *Étant donnés* enters only to disrupt by ‘making it strange’. For, threatened by discovery on the part of a fellow viewer, the purely cognitive subject of Kant’s aesthetic experience is redefined in this setting as the subject of desire, and subjectivity itself is taken from the faculty of cognition and reinscribed in the carnal body.” [Krauss 1993: 114] In una nota nel capitolo dedicato al tema della ‘Pulsazione’ ne *L’informe*, Krauss ribadisce: “*Étant donnés* mette in scena la visualità come una sorta di voyeurismo e insiste così sulla dimensione corporea dell’atto del vedere – che si tratti del desiderio erotico che suscita lo sguardo, o dell’imbarazzo di essere colto mentre si guarda. Nell’un caso come nell’altro la critica duchampiana trasforma lo spazio di esposizione (in questo caso il museo), formalmente inteso come spazio pubblico in cui gli sguardi ‘disinteressati’, che rappresentano l’universalità del gusto estetico e ritenuti trasparenti gli uni agli altri, si aprono a una pluralità di opere che giudicano ma non desiderano. Ideale della ‘purezza’ visiva e spaziale che *Dati* ostruisce con l’opacità del corpo desiderante.” [Bois-Krauss 2003: 168]

2. Un’attivazione desiderante dello spettatore

2.1 L’eros visivo nel Large Glass

Questa sottesa fisicizzazione al limite dell’erotico del tema dello sguardo, che per Krauss è tema strutturale nell’intera attività artistica duchampiana è anche, secondo alcuni studiosi del *Large Glass*, uno dei possibili termini metaforici secondo il quale leggere i contenuti di quest’opera.

Tra tutte le autorevoli esegesi dell'opera duchampiana, i due saggi di Octavio Paz² sembrano in questo studio i più adatti ad articolare e ripercorrere il tema della visione nel *Large Glass* (e in *Étant donnés*). Questi testi sono stati scritti e pubblicati tra il 1968 e il 1976, periodo che in questo studio viene implicitamente proposto come una primissima fase iniziale di elaborazione critica delle istanze duchampiane qui prese in analisi.

Le affinità con la cultura alchemica e la spiegazione psicanalitica, fondamenti tra i più ricorrenti nei primi commenti critici a Duchamp, non vengono negate in Paz, ma compresi nella tradizione soprattutto occidentale della filosofia e della poesia erotica che affonda le radici nel neoplatonismo e nell'amor cortese. Duchamp è ritenuto successore inconsapevole di un filone filosofico e spirituale che concepisce l'amore come contemplazione di un oggetto che trasporta in una sfera superiore. "Le somiglianze tra le idee di Duchamp" scrive Paz "e le due grandi tradizioni erotiche occidentali, quella dell'amor cortese e quella del neoplatonismo, sono molte e inquietanti. Ma quelle somiglianze non derivano da un'influenza diretta né voluta." [Paz 1990: 193] Questa posizione critica di natura non analitica sembra a chi scrive un punto di partenza efficace per l'esegesi di un'opera per sua natura iper-articolata, in cui convergono referenze da sfere culturali diversissime tra loro: Paz non spiega l'opera attraverso corrispondenze precise con il neo platonismo; spiega piuttosto perché l'opera può essere inclusa tra le manifestazioni culturali che da esso si sono dipartite.³

Ne "Il castello della purezza" l'analisi del *Large Glass* prende le mosse dal titolo completo in francese: *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, dove "mise à nu" non vuol dire esattamente denudata o svestita; è un'espressione molto più energica: messa a nudo, esposta." [ibidem: 34] La scelta di 'célibataires' è indice dell'impossibilità dell'unione: la donna è 'sposa', ma gli uomini che aspirano a lei non hanno una denominazione che indichi una possibile relazione verso il femminile: non sono 'fidanzati', men che meno 'sposi', ma neppure

² Paz O. [1990], *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Se, Milano: questo libro è la traduzione del volume pubblicato in Messico nel 1973 con il titolo *Aparencia desnuda*, che riuniva i due saggi su Duchamp scritti dal vincitore del premio Nobel per la letteratura: *Il castello della purezza* (titolo originale: "Marcel Duchamp o el castillo de la pureza"), sul *Large Glass*, scritto e pubblicato per la prima volta nel 1968 e "Water writes always in* plural", pubblicato per la prima volta in inglese nel 1973, nel catalogo duchampiano di D'Harnoncourt-McShyne.

³ Durante un viaggio di ricerca ho incontrato l'artista Les Levine, con lo scopo di intervistarla a proposito di Gene Swenson (vedi capitolo successivo); data la scarsità di ricordi su questo personaggio, nel corso del nostro incontro abbiamo cambiato argomento e gli ho parlato della parte duchampiana di questo studio. Gli sono grata per avermi chiarito quanto la lettura ermetico-cabalistica, oggi considerata superata in quanto troppo parziale, fosse vastamente accettata all'inizio degli anni Settanta. Qualsiasi discussione su Duchamp in quel momento, non poteva prescindere da riferimenti a quell'ambito culturale.

'pretendenti'. A questa acuta osservazione si può aggiungere quella formulata per la prima volta da Ulf Linde, che notò che la scelta di "célibataires" potrebbe essere dovuta anche alla necessità di completare il gioco linguistico di identificazione tra MARCEL e i protagonisti (MARiée e CELibataires) della sua opera [Linde in Hopps, Linde et. al.: 1964: 41]. La volontà dell'artista di apparire nel titolo come facente parte della vicenda narrata è chiamata in causa anche da quanti tra gli studiosi di Duchamp leggono il "même" come assonanza di "m'aime"; il *Large Glass* andrebbe così a narrare l'amore della Sposa per l'artista creatore. Si potrebbe però aggiungere che il titolo, se è sempre evidentemente una dichiarazione dell'artista, è nondimeno destinato a essere letto dallo spettatore dell'opera. Si potrebbe dunque azzardare che anche lo spettatore venga amato dalla Sposa.

La parte inferiore del *Glass* narra l'odissea del Gas illuminante, metafora del desiderio degli Scapoli nei confronti della Sposa; tutti gli elementi presenti raffigurano dei meccanismi attraverso i quali il gas illuminante, posseduto da un'"idea fissa ascensionale" [Duchamp in Bonito Oliva 1978: 61], muta il suo stato materiale. Da aeriforme viene congelato, tagliato in pagliuzze, trasformato in nebbia semisolida; assunto lo stato liquido passando nei Setacci, il desiderio maschile cade formando degli spruzzi, alcuni dei quali diverranno una Scultura di Gocce la cui immagine speculare, mediante il passaggio per i Testimoni Oculisti, riuscirà a raggiungere il Regno della Sposa. Si legga la Nota della *Green Box* relativa a questo passaggio: "Tavole (Quadri) d'oculista - Abbagliamento dello spruzzo attraverso le tavole d'oculista. Scultura di gocce (punti) che forma lo spruzzo dopo essere stato abbagliato attraverso le tavole oculistiche, ogni goccia servendo da punto e rimandata specularmente nella parte alta del vetro all'incontro con i 9 tirati. [...] Le gocce speculari, non le gocce stesse, ma la loro immagine passano tra questi due stadi della stessa figura." [ibidem: 77-8] Il commento di Paz sottolinea la funzione di trasformatori ottico-desideranti svolta dai Testimoni Oculisti: "ricevono gli Spruzzi del Gas da illuminazione già trasformato in scultura di Gocce e lo trasformano in immagine speculare che lanciano verso il regno della Sposa, nella zona dei Nove spari. I Testimoni Oculisti raffinano (sublimano) il Gas da illuminazione divenuto Spruzzi di gocce esplosive: trasformano le gocce in sguardo, ovvero nella manifestazione più immediata del desiderio. Lo sguardo oltrepassa i valichi ostruiti della Sposa e arriva fino a lei. Non arriva come realtà bensì come immagine del desiderio. [...] La funzione dei Testimoni Oculisti è la sublimazione del Gas da illuminazione in immagine viva che essi trasportano in uno sguardo capace di oltrepassare gli ostacoli." [Paz 1990: 96]

Paz non lo menziona, ma lo studio che Duchamp dedica ai Testimoni Oculisti nel '18 ha un titolo che ben sottolinea la funzione di 'filtro visivo' di questi elementi. Si noti che mentre negli

altri studi per elementi del *Large Glass* il nome dato all'opera riprende l'elemento rappresentato, *To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) With One Eye, Close to, for Almost an Hour* è un titolo che dà chiaramente un'istruzione. Lo spettatore deve guardare l'opera addirittura con un solo occhio, per un tempo determinato e da un punto determinato. Nel *Large Glass* questa parte non verrà riportata fedelmente, ma *To Be Looked at...* ci fa sapere che un punto, o forse il punto di vista privilegiato per assistere alla messa a nudo della sposa potrebbe, o avrebbe potuto, stare proprio nell'area dei Testimoni oculisti, dove il desiderio si tramuta in sguardo per raggiungere il proprio oggetto. Lo spettatore guarda l'opera, e lo fa da un punto in cui il funzionamento descritto dall'opera guardata sta operando una trasformazione del desiderio in sguardo.

È chiaro allora che lo spettatore, colui che è presente al cospetto dell'opera per guardare, partecipa della trasformazione rappresentata nel *Large Glass* dai Testimoni Oculisti: lo sguardo è l'ultimo degli stadi, l'ultima delle forme assunte dal desiderio degli Scapoli nei confronti della Sposa. Il desiderio si manifesta allo spettatore sotto forma di sguardo.

Thierry De Duve ha analizzato il ready-made da un punto di vista nominalista, giungendo ad identificarlo con l'enunciato "questo è arte" (De Duve 1989 in Grazioli 1993); affinché l'enunciato abbia effettivo valore deve soddisfare alcune condizioni, tra le quali un destinatario che 'riceva' l'enunciato stesso. L'indagine che lo studioso svolge sull'incontro tra oggetto d'arte e pubblico in Duchamp prende le mosse proprio dai Testimoni oculisti "che rappresentano la figura esemplare, paradigmatica, degli osservatori. Sono al tempo stesso una delle metafore dei celibi e il medico del loro sguardo." De Duve sostiene poi che "il modo in cui sono figurati i Testimoni oculisti illustra il modo in cui si rappresenta l'incontro reale dell'opera e degli spettatori secondo Duchamp." Infatti lo studioso francese riguardo il cerchietto sopra il testimoni oculisti ha notato che "finisce con l'essere l'unico elemento della parte bassa del Vetro a non essere rappresentato in prospettiva, l'unico dunque, a non essere nello spazio dei testimoni figurati ma in quello dei testimoni reali." [De Duve 1989 in Grazioli 1993: 160]

Non si sta sostenendo che il *Large Glass* sia esclusivamente una metafora amorosa dell'incontro tra l'opera d'arte e lo spettatore; si vuole avvalorare l'ipotesi che per Duchamp ci siano delle analogie emotive tra il rapporto tra l'opera d'arte e lo spettatore e il rapporto amoroso, così come lui stesso ha descritto ironicamente nel *Large Glass*, e articolato

attraverso il gioco seduttivo-visivo così com'è descritto da Krauss rispetto al ready-made e a altre opere.

2.2. Eco Estetica; matrimonio e messa a nudo.

Nel 1949 Duchamp, nel corso della Western Round Table on Modern Art tenutasi a San Francisco⁴, presentò delle dichiarazioni meno pubblicate e note rispetto ai contenuti dei più tardi statement "The Creative Act" e "Apropos of ready-made"⁵.

Il tema iniziale della tavola rotonda era l'idea della popolarizzazione delle arti; il moderatore George Boas, da quanto risulta dagli atti, offrì la parola a Duchamp sull'argomento, senza porgli una vera e propria domanda, ma più che altro in osservanza al suo ruolo di "one of the oldest master of modernism." [Clearwater 1991: 106]. Duchamp risponde dilungandosi nell'esposizione, molto per metafore, di una posizione precisa sul rapporto tra opera e spettatore: "Art can never be adequately defined because the translation of an esthetic emotion into a verbal description is as inaccurate as your description of fear when you have been actually scared. By 'Art for All, or Art for the Few', we mean that everybody is welcome to look freely at all works of art and try to hear what I call an esthetic echo. We also imply that art cannot be understood through the intellect, but is felt through an emotion presenting some analogy with religious faith or a sexual attraction – an aesthetic echo...Taste gives a sensuous feeling, not an aesthetic emotion. Taste presupposes a domineering onlooker who dictates what he likes and dislikes, and translates it into beautiful and ugly – Quite differently, the 'victim' of an aesthetic echo is in a position comparable to that of a man in love or a believer who dismisses automatically his demanding ego and, helpless submits to a pleasurable and mysterious constraint. While exercising his taste, he adopts a commanding attitude; when touched by an aesthetic revelation, the same man in an almost ecstatic mood, becomes receptive and humble." [ibidem: 106-7]

Bonnie Clearwater nel 1991 nel pubblicare questo intervento di Duchamp riconosce immediatamente che " The analogy Duchamp made between the mechanics of the esthetic echo and a sexual attraction finds its visual expression in *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, with its themes of voyeurism, desire, exaltation, and submission." [ibidem: 52]

⁴ Tra gli altri partecipanti: Mark Tobey, Frank Lloyd Wright, Robert Goldwater e Gregory Bateson.

⁵ Si veda l'introduzione di questa tesi.

Completa la versione emotiva ed esplicitamente erotizzata che Duchamp dà dell'incontro tra opera e spettatore nell'*Eco Estetica*, l'intervento rilasciato nel 1957 alla Federazione Americana delle Arti a Houston con cui Duchamp teorizza per la prima volta l'importanza del contributo "creativo" dello spettatore all'opera d'arte: "The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act." Questo concetto verrà ripreso e rinforzato in quasi tutte le dichiarazioni che Duchamp rilascia durante gli anni Sessanta.

Duchamp dice molto, dunque, di ciò che accade tra uno spettatore e un'opera; esplicitamente, dice molto meno del luogo in cui questo incontro avviene (come si è notato anche nell'introduzione a questa tesi riguardo ad "A Propos of Ready-made").

Al di là di quanto analizzato fino ad ora a proposito delle sue opere, vi sono delle tracce che lasciano pensare che, in qualche modo, il momento espositivo sia toccato dalla metafora erotica esplicitata nell'eco estetica.

Per esempio, il gioco di parole con cui lui, il celibe per eccellenza, rifiuta in una lettera di partecipare a una mostra: "Tu sais très bien que je n'ai rien a exposer - que le mot *exposer* ressemble au mot *épouser*." [Duchamp in Naumann e Obalk 2000 : 97] , scrive a Jean Crotti nel 1921. E, quasi all'altro capo della sua esistenza, a Cabanne, che gli chiese che effetto gli aveva fatto la sua retrospettiva alla Tate Gallery nel 1966: "Eccellente. Quando si dà calore ai ricordi, si vede meglio. Si può vedere tutto il lavoro cronologicamente, si tratta proprio del tizio che muore e lascia la vita dietro di sé. È un po' questo, con l'eccezione che io non muoio! Ogni cosa mi rimandava al passato, provocava un ricordo; non provavo alcuna seccatura davanti alle cose che non mi piacevano, di cui avevo vergogna e avrei voluto eliminare. No, assolutamente. Era semplicemente una messa a nudo, con garbo, senza urti né rimpianti. È molto piacevole." [Duchamp 1979: 133].

Ma soprattutto queste tracce possono essere ricercate all'interno dei momenti stessi in cui Duchamp si occupa di creare spazi espositivi.

3. Fuori e dentro dal Glass: esporre per mostrare i meccanismi erotici della visione

3.1 Opere come Spose

Nel 1920 Duchamp era impegnato nell'esecuzione del *Large Glass*; in quell'anno gli venne commissionato da Katherine Dreier il primo allestimento tout-court di una mostra d'arte: la prima esposizione della Société Anonyme. L'ambiente è caratterizzato dall'unitarietà tonale data dall'illuminazione delle pareti in blu; un particolare piuttosto emblematico sono le strisce di pizzo di carta con cui Duchamp ricoprì le cornici dei quadri in esposizione. Se si riprendono i termini della metafora dello sguardo desiderante, la Sposa del *Large Glass* (a cui Duchamp sta in quell'anno lavorando e dunque pensando) è paragonabile all'opera d'arte nel momento in cui è vista e, appunto, 'desiderata' dallo spettatore. In mostra le opere d'arte vengono presentate con un 'vestito' di pizzo e appese alle pareti come tante Spose disposte a essere guardate e desiderate dagli Scapoli-spettatori.

Nel momento, parecchi anni dopo, in cui gli viene commissionata dai surrealisti la creazione di un ambiente deputato all'esposizione di opere d'arte e al contempo chiaramente connotato esso stesso artisticamente, Duchamp sembra trarre suggestioni dal mondo che nel *Large Glass* è destinato a chi guarda, agli Scapoli desideranti. La Grotta centrale inventata per l'*Exposition Internationale du Surréalisme* a Parigi nel 1938 consta di alcuni elementi che possono essere letti in comparazione con la parte bassa del Vetro.

Il sistema di illuminazione con una torcia elettrica in dotazione ad ogni visitatore è un incoraggiamento ad un percorso autonomo alla scoperta di quanto è esposto. Il fascio di luce con cui lo spettatore va a scoprire ogni opera d'arte è una proiezione elettrica e manifesta del suo stesso sguardo. Con il progetto iniziale delle luci azionate dall'avvicinamento dello spettatore all'opera, Duchamp mirava probabilmente all'enfaticizzazione dell'incontro folgorante. “[Lo] sboccio [della Sposa] in messa a nudo da parte degli Scapoli [è] comandato elettricamente.” [Duchamp in Bonito Oliva 1978: 51]

“La Sposa ha un centro di vita - gli Scapoli non ne hanno. Essi vivono di carbone o di altra materia prima derivata non da essi ma dal non essi.” [*ibidem*: 53]. Ai quattro angoli della sala coperta dall'alimento vitale degli scapoli (non a caso è presente anche l'oggetto con cui il carbone viene combusto: il braciere) quattro letti in stile Luigi XV; “La macinatrice [di cioccolato] è montata su un telaio Luigi XV nichelato.” [*ibidem*: 81] Duchamp, come si legge nei ricordi di Georges Hugnet (1972), si occupò personalmente della scelta e dell'acquisto dei quattro letti e l'attenzione per l'esattezza dello stile dei piedini della macinatrice è testimoniata da uno schizzo, addirittura inserito nella *Boite Verte*. È Arturo Schwarz, tra gli

altri, che nota che la *Chocolate Grinder* costituì il punto di partenza formale per la parte inferiore del *Large Glass* dal momento che “lo scapolo si macina da solo il suo cioccolato.”⁶ [Duchamp in Bonito Oliva 1978: 37] I letti matrimoniali erano preparati sontuosamente, con lenzuola in raso, in modo da costituire un’inequivocabile allusione erotica, legata con un’analogia stilistica al mondo degli scapoli desideranti.

Dunque allo spettatore Duchamp propone di entrare a esplorare e svelare con il suo sguardo elettrico un antro buio, i cui elementi costituiscono un intricato gioco di rimandi tra elementi attinenti alla parte inferiore del *Large Glass*: il carbone (di cui si nutrono gli scapoli) e la macinatrice di cioccolato.

3.2 Schermo/Unità di lunghezza

Il reticolo di spago che Duchamp creò per la *First Paper of Surrealism* a New York nel 1942 svolge una funzione analoga alla lente Kodak nel *Large Glass* e ai buchi nella porta di *Etant Donnés*: è uno schermo che lascia vagare liberamente lo sguardo, ma non il corpo dello spettatore. O perlomeno questo è quello che la critica unanimemente, fin dalle recensioni scritte da chi probabilmente ne aveva avuto esperienza diretta, ha percepito e raccontato in proposito. Il saggio di John Vick citato nel primo capitolo, sembrerebbe permettere una lettura che non implichi un’antinomia così netta tra corpo e sguardo. Ciononostante, è chiaro che l’ambito di pensiero a cui Duchamp fece riferimento quando concepì la rete attiene a quelle opere-schermi.

John Cage [in Tomkins 1996: 411] ricorda che Duchamp si interrogava spesso sul perché gli artisti non richiedano agli spettatori di guardare un quadro da una distanza specifica. *To be Looked At...* è un’opera in cui l’autore chiede allo spettatore di avvicinarsi per fruirne correttamente. C’è una distanza specifica, normativa, che assicuri l’approccio corretto, ma soprattutto soddisfacente all’opera d’arte?

Il metro è un’unità di lunghezza convenzionale; l’ironia è ciò che permette di concepire un esito del caso come nuova immagine dell’unità di lunghezza, come in *3 Standard Stoppages*, (1913-14): “Se un filo dritto orizzontale di un metro di lunghezza cade da un metro di altezza su di un piano orizzontale deformandosi a suo piacimento e fornisce una nuova immagine

⁶ Si potrebbe procedere aggiungendo che l’antecedente tematico dei due quadri sulla *Chocolate Grinder* è il *Coffee Mill* e mettere questo dettaglio in relazione al fatto che nella sala espositiva era nascosta una stufetta su cui veniva tostato del caffè, il cui profumo si spandeva nell’aria (*l’odeur du Brésil* listato tra le meraviglie promesse dal manifesto della mostra; ma non tutte le fonti concordano sul fatto che quest’idea si da imputare a Duchamp.

dell'unità di lunghezza.”[Duchamp in Bonito Oliva 1978: 40]. *3 Standard Stoppages* è in mostra, e Duchamp ci si fa fotografare di fianco; inoltre le linee curve che costituiscono la nuova unità di lunghezza nel *Large Glass* hanno la funzione di tubi capillari che veicolano, attivano e intensificano l'attività del Gas Illuminante nel suo tentativo di ascesa.

Lo spago, che Duchamp ha usato per far deformare dal caso una misura standard, stabilita convenzionalmente, è nella mostra il materiale che crea e impone punti di vista assolutamente aleatori e insoddisfacenti. Non c'è un modo aprioristicamente corretto, standard, per guardare le opere, né tantomeno una posizione.

Probabilmente gli unici non inibiti dal rispetto sacrale per l'opera (atteggiamento che Duchamp aborrisce), e dunque in grado di farsi strada nel reticolo, sono i bambini che Duchamp ha invitato la sera dell'inaugurazione a giocare a palla tra gli invitati. Agli spettatori, che ha intrappolato, Duchamp mostra e suggerisce il gioco, l'unica possibilità di districarsi: l'ironia.

Lo spettatore trova allora l'unica possibilità di approccio corretto all'opera nel suggerimento dato da una presa di posizione non pedante, seriosa e deferente nei confronti dell'opera.

3.3 La chute d'eau

La data della successiva mostra surrealista, il 1947, coincide con quella del primo disegno preparatorio per *Étant Donnés*, intitolato a sua volta *Étant donnés: Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage*. È un disegno che svela, prima ancora che lo confermasse la pubblicazione di documenti fino ad allora inediti nel catalogo dedicato a *Étant donnés* dal Philadelphia Museum of Art nel 2009, l'identità della modella della figura femminile. Si tratta di Maria Martin, con cui Duchamp ebbe un'intensa relazione amorosa dal 1943 al 1950.

Martin era una scultrice brasiliana, sposata a un diplomatico; la sua ricerca plastica è basata su forme organiche, di ascendenza modernista, che si intrecciano a temi legati alla sua terra d'origine, in particolare alle leggende dell'Amazonia. André Breton, incontrata Martin a New York, decise di farne una figura di spicco della rinascita del movimento surrealista, che lui intendeva suscitare in Francia, al suo ritorno dall' 'esilio' statunitense durante la Seconda Guerra. La mostra *Le Surréalisme en 1947* doveva costituire la celebrazione di questa rinascita. La libertà che si prese l'architetto austriaco Friedrich Kiesler nell'interpretare e realizzare le indicazioni progettuali di Duchamp possono essere alla base di una minore importanza tributata dalla critica e da Duchamp stesso (che non lo incluse nel *Lebel*) a questo allestimento rispetto ai due precedenti. Quel che interessa qui è menzionare, e mettere alla

verifica della direzione interpretativa proposta finora, gli elementi di più evidente (e tracciabile documentariamente) origine duchampiana.

Tutta la mostra è dedicata a simbologie legate all'astrologia, per volere di Breton. Uno degli elementi più direttamente ascrivibile al progetto di Duchamp, il *Green Ray*, colpisce per la sua struttura: si tratta di un imprevedibile raggio luminoso, che dovrebbe uscire da un foro nel muro. Inoltre, in un'altra sala era stato creato un sistema per far cadere della pioggia; vi era esposta la scultura *Impossible* del 1945 di Maria Martin, appoggiata su un tavolo da biliardo⁷.

Al di là della similitudine, non così stringente, dell'uso di un foro in un elemento architettonico, che potrebbe apparentare il *Green Ray* ai buchi nella porta dell'opera a cui Duchamp stava lavorando⁸ (e più in generale all'idea degli 'schermi visivi'), sembra plausibile poter ricondurre la scelta di esporre una scultura della donna amata, modella appunto per *Étant Donnés*, sotto una caduta d'acqua, alla più generale linea di condotta espositiva duchampiana che si sta proponendo. Un Duchamp che dissemina le mostre per cui è chiamato a collaborare per gli allestimenti, di riferimenti, anche incoglibili ai suoi contemporanei, ai temi più legati all'amorosa visione che connotano la sua poetica. Riferimenti che usano elementi simbolici e narrativi elusivi, ma tracciabili.

3.4 Fountain: maschile/femminile

La valenza assolutamente ambigua, anche in termini sessuali, di *Fountain* è stata più volte sottolineata⁹. Un'associazione all'universo maschile non si può evitare, dal momento che l'identità e la funzione originale dell'orinatoio rimangono evidenti. Ma l'immagine prevalente porta in sé un aspetto femminile: una forma morbida, organicamente rotondeggiante con delle curve flessuose.

⁷ Cfr. con la posizione di un'altra scultura di Martin, *Yara*, nel Giardino delle sculture del Philadelphia Museum of Arts rispetto alla posizione del *Large Glass* scelta da Duchamp: vedi apparato 3, paragrafo C.

⁸ In un romanzo di Jules Verne del 1982 intitolato *Il raggio verde* la protagonista giura di non sposarsi fino a che non sarà riuscita a scorgere il leggendario fenomeno. Miss Campbell è corteggiata e seguita nella sua ricerca da un artista, che sente la magia e il mistero che circondano questo fenomeno, e da uno scienziato che lo studia. Quando quest'ultimo demolisce le spiegazioni romantiche date dal rivale con solidi argomenti scientifici, la donna lo rifiuta per scegliere l'artista come compagno di vita. Arturo Schwarz include questa installazione duchampiana nella sua prospettiva interpretativa basata sull'ipotesi che Duchamp amasse incestuosamente la sorella: vede dunque l'artista protagonista del racconto come alter-ego di Duchamp, mentre lo scienziato sarebbe l'ex-marito farmacista della sorella Suzanne Duchamp, appartenente al mondo della scientifico.

⁹ Già le prime descrizioni di questo ready-made lo paragonano sia a una Madonna che a un Buddha. "[...] qualche cosa tra una Madonna e un Buddha": Carl Van Vechten in una lettera a Gertrude Stein, dell'aprile del 1917 in: Van Vechten C. [1986], *The letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, 1913-1946*, Edward Burns Press, New York:58

La posizione riservata da Duchamp a questo ready-made nella mostra sul Dadaismo alla galleria Janis di New York nel 1953 sembra enfatizzare questa ambiguità. Non solo ai lati della porta dal cui stipite pende *Fountain* ci sono un ritratto maschile e uno femminile; c'è anche il vischio che pende da un perno dell'orinatoio. Sia negli Stati Uniti che in Francia (le due patrie di Duchamp) esiste la tradizione per cui allo scoccare della mezzanotte del 31 dicembre uomini e donne si devono scambiare un bacio benaugurale sotto un ramo di vischio appeso allo stipite di una porta. Il passaggio attraverso la porta, compiuto dallo spettatore della mostra, sembra dover avvenire sotto gli auspici per un incontro tra il maschile e il femminile. *Fountain*, appeso in questo modo, secondo Camfield invita "in a light hearted way the coming together of male and female beneath the form which seemed to embody a mingling of male and female associations in Duchamp's thought." [Camfield 1989: 80]. Il vischio sottolinea in maniera ironicamente erotica la funzione di 'coniugazione degli opposti' sessuali che *Fountain* incarna; questo superamento dell'univocità avviene nel punto del passaggio, nella soglia, luogo che Duchamp ha liberato dal giogo della necessaria opposizione tra 'aperto' e 'chiuso' con la sua porta di *rue Larrey, 11*. E un'altra sua porta, la cui forma riprende la silhouette di una coppia abbracciata, accoglieva i visitatori della galleria Gradiva nel 1938 all'insegna di un inconfondibile gesto di affetto e complicità.

Un'osservazione conclusiva su quest'ultima mostra. Come si può leggere nell'apparato tre, la disposizione (e il sotteso equilibrio simbolico) con cui Duchamp allestì i materiali relativi ai diversi centri in cui il movimento ebbe maggior sviluppo, venne parzialmente contestata. Duchamp, forse come una semplice soluzione formale, oppure con una maliziosa intenzione di alludere a una 'parità' di importanza tra le varie città del Dada che invece nell'altra stanza aveva disatteso (dando preminenza a New York), aveva usato un dispositivo allestitivo che ben conosceva: la trasparenza. Nelle parole di Catherine Craft: "Plexiglas panels, suspended from the ceiling held posters, photographs, and other materials, and the resulting effect of transparency subtly disrupted the geographic distinctions promised by the blandly neutral signs bearing the names of the cities. The overlapping and interpenetrating visual impressions generated momentary collages for visitors, not only of texts and images, but also of various cities themselves. Paris? New York? Zurich? In Duchamp's presentation of Dada, such categories appeared provisionals at best, ready to shift or merge with nothing more needed than a visitor's movement through the exhibition" [Craft 2012: 207]

SECONDA PARTE: due case study

Capitolo 3

Gene R. Swenson

Introduzione: Swenson e un Duchamp 'liberatore'

Dopo l'exkursus sulle mostre duchampiane, si riprende a partire dal momento storico individuato e proposto nell'introduzione come nodale nel presente studio per la verifica dell'ipotesi che le istanze pur ambigualmente e 'silenziosamente' promosse da Duchamp nelle attività fin qui in analisi siano state recepite, anche in forma indiretta, da alcune tra le figure attive a New York nella seconda metà degli anni Sessanta.

Nella traiettoria critica e curatoriale di Gene R. Swenson, a cui questo capitolo dedica un'ampia ricognizione documentaria e un tentativo di sintesi interpretativa, non si ritroveranno espliciti richiami al Marcel Duchamp 'curatore', alle sue mostre surrealiste o ad altri aspetti inconfutabilmente legati alla riflessione sulla natura dello spazio espositivo: le tracce della sua influenza sono limitate, ma assumono particolare valore in quanto sono caratterizzate da una prospettiva critica originale: molto poco attento al ready-made e intuitivamente rivolto al rapporto ironico e liberatore tra pittura su vetro e uso del linguaggio, Swenson è pronto a riconoscere a Duchamp un ruolo di iniziatore, ma mai in maniera troppo esplicita, reverenziale o magniloquente. I pochi commentatori dell'opera critica di Swenson gli hanno unanimemente riconosciuto una grande autonomia e libertà di giudizio rispetto a opere e artisti presi in considerazione dai suoi testi. Duchamp riceve lo stesso trattamento e, data l'autorevolezza che Swenson implicitamente gli riconosce, sembra essere una delle radici della sua concezione del ruolo dell'arte come una spinta a superare le convenzioni che appesantiscono qualsiasi comune modo di pensare.

La citazione barthesiana usata da Buchloh (qui proposta nell'introduzione generale) per esemplificare la situazione scissa dell'arte dell'inizio degli anni Sessanta, funziona molto bene per compendiare l'attitudine critica di Swenson. "It seems that this is a difficulty pertaining to our times: there is as yet only one possible choice, and this choice can bear only on two equally extreme methods: either to posit a reality which is entirely permeable to history, and

ideologize; or, conversely, to posit a reality which is *ultimately* impenetrable, irreducible, and, in this case, poetize. In a word, I do not yet see a synthesis between ideology and poetry (by poetry I understand, in a very general way, the search for the inalienable meaning of things).” [Barthes in Buchloh 1990: 111]

All’inizio della sua carriera, la posizione di Swenson è aggressivamente su un fronte, molto vicino a quello barthesiano della poesia; l’evoluzione del suo pensiero è breve (muore a soli 35 anni) e difficile da seguire, ma porterà a un tentativo anche drammatico di coniugare a partire da sé stesso le due posizioni, poetica e politica.

Nel 1966 la sua prima mostra è accompagnata da un lungo saggio che costituisce senza dubbio la sua produzione critica più riuscita, ampia e complessa: con il titolo *The Other Tradition* si colloca in esplicita alternativa a un sistema di pensiero, di metodo storico, di analisi storico-artistica e critica. È l’“altra” tradizione, rispetto al racconto del modernismo formulato dai critici formalisti.

1. La considerazione storico-critica del Surrealismo negli Stati Uniti nel 1966

Come ricorda Scott Rothkopf nel saggio del 2005 (in larga parte dedicato a Swenson) *Returns of the Repressed: The Legacy of Surrealism in American Art*, quando si apre la seconda metà degli anni Sessanta la considerazione critica generalmente riservata al Surrealismo era a dir poco marginale; l’astrazione automatica e biomorfa di pittori come André Masson e Joan Mirò “was the sole positive value conceded to Surrealism within the formalist lineage of modern art, while the movement’s central psychosexual concerns were disparaged as nothing more than a curious side show in the development of ‘significant form’.” [Rothkopf 2005: 67]

La rivista *Artforum*, per anni fortino indiscusso della critica formalista di impianto greenberghiano, dedicò al Surrealismo un numero speciale nel settembre dello stesso anno della mostra di Swenson; la genesi di questo evento è sintomatica dello statuto di alterità rispetto ai più diffusi interessi critici e storico-artistici in cui, ancora a questa data, si colloca un gesto di sbilanciamento verso un movimento come il Surrealismo.

Le testimonianze dirette di caporedattore e collaboratori della rivista, raccolte nel testo di Amy Newman *Challenging Art: Artforum 1962-1974*¹ sono riferimenti particolarmente preziosi nel loro non essere mediati da una sovrastruttura narrativa. Rispetto all’esplicito

¹ Il libro di Amy Newman è strutturato secondo la giustapposizione di brani di interviste a diversi autori, di modo da creare un racconto a più voci, che testimonia in maniera diretta delle divergenze di opinione rispetto a diversi aspetti legati alla storia della rivista e più in generale della critica d’arte di quegli anni.

disinteresse del caporedattore Philip Leider, in gran parte dovuto all'enorme influenza che avevano su di lui le posizioni di Michael Fried (il più agguerrito prosecutore delle posizioni di Clement Greenberg), la scelta di dedicare un numero monografico al Surrealismo suona piuttosto strana. *Artforum* aveva già dedicato due uscite a dei singoli argomenti, riscuotendo molto successo di lettori e di critica: la prima nel giugno del 1965 sulla sezione statunitense alla Biennale di San Paolo e la seconda, nel settembre dello stesso anno, sulla "New York School". Queste operazioni risalgono al periodo in cui Leider sta progettando di trasferire la redazione della rivista dalla West Coast a New York, trasferimento che avverrà alla fine del 1966.

Leider nei suoi ricordi è molto vago e piuttosto superficiale riguardo alla motivazione che lo indusse a una scelta così controcorrente rispetto all'orientamento formalista e *colorfield* che dominava la rivista. "The reason I decided to devote a whole issue to Surrealism wasn't deep. I think it was just that I had to come out with an issue at the beginning of the season when there was no copy. All I needed was a theme. So I thought I'd make a theme thing and then pick up articles over the summer. And I don't think I chose Surrealism for any deep reason. I don't think that there was a new Surrealism about to happen or that anybody was particularly interested in Surrealism." [Newman 2000: 153]

E più avanti nel libro, a proposito del proprio rapporto con Michael Fried, ricorda che il teorico non aveva posto obiezioni al fatto che la rivista coprisse: "[...] subjects like Surrealism in which he had no interest whatsoever. But other writers have other interests. And other writers might have come up with the ideas: 'Let's do a Surrealism issue.' Surely, my first thought would have been, 'God, Michael would never write in that.'" [*ibidem*: 226]

Non esplicita però quali scrittori. Mentre, dal medesimo libro di memorie, è interessante cogliere l'entusiasmo di quanti vi scrissero. In particolare Annette Michelson: "The first long article that I published in *Artforum* was in the special issue on Surrealism. And for myself two things were at stake. First, it was about my return to my native country and the kind of revision and reestablishment of my intellectual coordinates and my working situation. But, in addition to that, I had sat in the library and read through the literature in English on Surrealism and I thought, 'Oh, well, please. We have to do something up.' I don't think I really did it in that piece [...] but I think there are spots in it which could have led somewhere." [*ibidem*: 154] Robert Pincus-Witten offre una visione più ampia del significato del numero speciale: "It pointed to Surrealism as a significant alternative tradition. You mustn't minimize

that *Artforum's* core writers all bore the heavy imprint of Clement Greenberg. And Surrealism had no existence for Clem [Greenberg] except as something to be overcome, to be shed. The issue was a extraordinary thing, a ratification or a codification of this alternative tradition.”[*ibidem*: 192]

Sul senso di quanto fosse radicalmente anti-greenberghiana (e quindi in qualche modo “edipica”) la scelta di affrontare criticamente il Surrealismo, è sintomatico un passaggio del ricordo di Barbara Rose, un’altra fondamentale penna di *Artforum* di quegli anni, di un convegno organizzato dal Poses Institute of Fine Arts della Brandeis University di New York nel maggio del ’66. Il convegno, intitolato *Art Criticism in the Sixties*, è rimasto celebre per la acrimonia con cui si contrapposero le diverse impostazioni teoriche dei partecipanti.

“Clement Greenberg, quoting Matthew Arnold, saw the task of the critic as defining the mainstream tradition... But at any given time the mainstream is only part of the total activity, and in our time it may even be the last part. Thus to concentrate exclusively on the mainstream is to narrow one’s range to the point where even tributaries to the mainstream, such as Dada, Surrealism, and Pop Art, are not worthy of consideration.” [*ibidem*: 160]

La stessa Rose, nel 1971, userà la categoria swensoniana della ‘other tradition’ in un articolo su Lucas Samaras e Michael Snow, ritenendola particolarmente adatta a delineare la loro poetica, non affrontabile criticamente con gli argomenti forniti dalla visione formalista: “‘The Other Tradition’ was a term invented by the late Gene Swenson to identify the element of opposition and protest within the avant-garde. Formalist critics define the avant-garde, or ‘mainstream’ art, as art styles derived from modern French painting and sculpture. Swenson was among the first to acknowledge the validity of avant-garde art which focused on ideas, concepts and psychological factors and which protested ‘mainstream’ art’s accomodation with the bourgeois value system originally rejected by the inventors of the avant-garde. This ‘protest’ art is difficult, if not impossible, to evaluate within the terms of formalist criticism.” [Rose 1972: 82]

2. Gene R. Swenson: breve biografia

2.1 I primi anni e l’affermazione come critico della Pop Art

Le vicende biografiche² di Gene Swenson si prestano a essere interpretate nell’ottica dell’autore marginale di culto, geniale e reietto; omosessuale, sofferente di patologia

² Le principali fonti di questo paragrafo sono:

schizofrenica e paranoica; contestatore ante-litteram, sensibile ma agguerrito partecipante della vita artistica newyorkese più brillante, da cui viene dolentemente escluso in seguito a una mostra fallita al MoMA.

Gene Swenson è nato in Kansas nel 1934; il padre lavora in un distributore di benzina e la madre è casalinga; suo fratello, di poco più giovane, farà il marine. Vivono in una casa lontana da grossi centri urbani. La madre fa trasferire l'intera famiglia a Yale per permettere a Swenson di studiare al college Storia dell'arte e studi umanistici.

Finito il college, Swenson si sposta da solo a New York dove si iscrive all'Institute of Fine Arts: è compagno di studi di Lucy Lippard e allievo, tra gli altri, di Robert Goldwater³ e di Peter Von Blackenhagen.

Non conclude gli studi universitari, già troppo assorbito da una attività di critico d'arte fin da principio guidata da gusto per il *vernacular* e la provocazione, e vissuta con passione e trasporto emotivo. Dal 1961 al 1965 è editorial associate per *Art News*, alle cui pagine affida articoli, recensioni e interviste principalmente dedicate al suo interesse entusiasta per la Pop Art. Sono due gli articoli che per primi descrivono questi artisti in termini di gruppo: nel marzo del 1962, Max Kozloff pubblicò su *Art International* il polemico "Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians", a cui seguì Swenson, che nel settembre dello stesso anno fece uscire su *Art news* il suo "The New American Sign Painters". Il titolo del primo non è particolarmente ironico, e infatti il suo autore è pressoché scandalizzato dal

- l'articolo *Banned and determined* pubblicato su *Artforum* nel 2002 da Scott Rothkopf, che è autore anche del già citato *Returns of the Repressed* nel 2005. Rothkopf, oggi curatore presso il Whitney Museum di New York, ha dedicato a Swenson un capitolo della sua tesi di master in Storia dell'Arte alla Yale University. Nonostante la tesi fosse destinata alla pubblicazione con la casa editrice Yale University Press, il libro non è mai stato terminato; in una conversazione avvenuta il 2 luglio 2012 al Whitney Museum, Rothkopf mi ha detto che il progetto editoriale è sospeso e non si sa se verrà mai ripreso.

- un saggio inedito, che risale al 1985 circa, scritto da Henry Martin come introduzione per un'antologia intitolata *The Other Tradition: The Collected Essays of Gene Swenson*. Alla morte di Swenson, Anne Wilson, esecutrice testamentaria della sua proprietà letteraria, ha affidato a Martin il compito di raccoglierne e editarne tutti gli scritti, sia pubblicati che inediti. Martin iniziò il lavoro editoriale grazie a una borsa di studio del National Endowment for the Arts; a lavoro concluso (nella seconda metà degli anni Ottanta) lo propose a diverse case editrici statunitensi, ma nessuna si rivelò interessata. Le informazioni contenute nel saggio sono state arricchite da conversazioni di persona e via mail con Martin.

- nel 1971 il Museum of Art della University of Kansas di Lawrence (Kansas), che aveva ricevuto qualche mese prima della sua morte la donazione della collezione di opere di Gene Swenson, dedicò alla sua memoria una mostra e un piccolo catalogo che ospita testi su e di Swenson.

- in un viaggio di ricerca a New York e Philadelphia compiuto nel luglio 2012, ho incontrato e intervistato alcune persone che hanno conosciuto Swenson: di particolare interesse per questa parte, sono state le informazioni emerse dalle conversazioni con Allen Rosenbaum e John Giorno.

³ Lo storico dell'arte americano era anche il marito di Louise Bourgeois (che Lippard includerà in *Eccentric Abstraction*); il suo studio più celebre è *Primitivism in Modern Painting* (1937).

successo che iniziano a riscuotere Warhol e compagni; Swenson invece articola la prima riflessione volta a individuare gli elementi comuni nelle poetiche espresse da quello che vede come un movimento caratterizzato da un uso asettico del 'segno' pittorico e dall'acquisizione di soggetti fortemente legati alla cultura nazionale. Particolarmente celebri sono le sue interviste, caratterizzate da domande chiare, a volte molto secche, che hanno garantito l'accesso da parte dei suoi lettori ai pensieri in prima persona degli artisti Pop, in quegli anni poco inclini a produrre scritti teorici sulla propria produzione. Per esempio è rispondendo a Swenson che Warhol formulò la celeberrima e allora shockante dichiarazione "The reason I am painting this way is that I want to be a machine" [Swenson 1963: 26].

Tra il 1963 e il 1964 pubblicò una serie di otto interviste intitolate "What is Pop Art?" nelle quali dialogava con Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jim Dine, Robert Indiana, Stephen Durkee, Jasper Johns, James Rosenquist e Tom Wesselmann. Swenson risulta chiaramente intenzionato a stimolare delle risposte che potessero svolgere un ruolo chiarificatore e divulgativo rispetto al movimento. Colpisce la sua capacità di provocare l'interlocutore con argomenti colti, precisi e pungenti. Swenson è presto identificato dai colleghi e dal pubblico dell'arte newyorkese come una sorta di portavoce del movimento, nello straordinario valore storico del quale, d'altra parte, non fa mistero di credere quasi messianicamente.

In quegli anni Swenson è un protagonista della vita culturale newyorkese, ma già da allora brillante quanto complicato. Martin ricorda che Swenson interveniva nelle conversazioni "con la domanda sbagliata", ossessionato dal tema della pennellata e desideroso di introdurre argomenti metafisici, sui quali esprimeva dubbi esistenziali e sperava di ottenere punti di vista da controbattere o ripensare. Il ricordo di Martin fa di Swenson una presenza dialettica fondamentalmente umile, costantemente in ascolto rispetto alle opinioni degli altri, da assorbire e ripensare; la versione di Diane Kelder si sposta verso l'insolenza, evocando una personalità a volte anche compiaciuta nel sollevare argomenti scabrosi a sproposito.⁴

Un episodio raccontatomi da John Giorno⁵ dà l'idea del ruolo accentratore nella cerchia del mondo artistico che nel 1963 ricopriva il critico nemmeno trentenne: Swenson infatti organizzò quell'anno la festa di compleanno di Giorno, che viveva nella Bowery, era amico di Warhol e pochi mesi prima era stato ripreso da lui dormiente in *Sleep*, ma non conosceva

⁴ Martin ha un ricordo diretto di Swenson fino al 1964 (poi lascia gli Stati Uniti), mentre la frequentazione più intensa di Diane Kelder con il gruppo di cui fa parte Swenson (con Paul Thek, Joseph Rafterl, Peter Hujar, Mike Todd e, per un periodo, Eva Hesse) risale agli anni 1966-67.

⁵ John Giorno in una conversazione con chi scrive, avvenuta nel suo studio il 12 luglio 2012.

ancora la generazione degli artisti più adulti e di successo. Swenson alla festa fece arrivare gli artisti e critici un po' più maturi del gruppo Pop, da Jasper Johns a Frank Stella e Barbara Rose: non conoscevano nemmeno il festeggiato, ma erano sempre felici di riunire il loro piccolo, litigioso ma unito gruppo di artisti e critici, di cui Swenson allora faceva parte.

Secondo Rothkopf, il sorgere del Minimalismo e una ripresa della pittura modernista (sostenuta dal vigore critico dei teorici che si stavano raggruppando nelle pagine di *Artforum*, il cui prestigio e la cui tiratura crescono molto proprio tra il '64 e il '66) vengono sentiti da Swenson come una minaccia al successo della Pop Art. Come tali, sarebbero tra le motivazioni scatenanti per concepire il progetto della mostra e del testo dedicati a *The Other Tradition*.

Il successo della mostra, che ebbe luogo all'inizio dell'anno (dal 27 gennaio al 7 marzo), segna per Swenson l'aprirsi di un periodo intenso. La sua attività critica si focalizza sui più giovani artisti che in *The Other Tradition* sembrano venir indicati come eredi della Pop Art. A questo periodo risalgono la sua frequentazione assidua di Paul Thek, Joe Raffaele e Mike Todd, ai quali dedica interviste che vengono pubblicate su *Art and Artists*, nuovo magazine londinese, per cui Swenson è New York editor per i primi quattro numeri, da aprile a luglio; dal numero di settembre, dedicato monograficamente a Marcel Duchamp, il ruolo di New York editor viene ricoperto da Brian O'Doherty.

2.2 Il 'declino' e la svolta anti-istituzionale

Nel frattempo Swenson lavora a un importante progetto espositivo per il Museum of Modern Art di New York: la mostra *Art in the Mirror*, che avrebbe dovuto costituire la continuazione della battaglia anti-formalista aperta con *The Other Tradition* e che inaugurò nel novembre del 1966. L'intenzione era di riunire opere che costituiscono, secondo quanto Swenson scrive nella brochure della mostra, "direct questions, insults and homages" all'arte stessa.

Rothkopf scrive che il '66 è l'anno in cui, subito dopo il successo della mostra a Philadelphia, la malattia mentale prende il sopravvento sul critico e aggiunge che il progetto per il MoMA soffre dell'indebolimento di Swenson, causato da un violento attacco di appendicite.

Sta di fatto che la mostra risulta debole e poco incisiva, forse anche a causa del fatto che Swenson non è riuscito a portare a termine un saggio che rendesse conto dell'impostazione teorica secondo la quale è stata concepita.

Questo fallimento delude le aspettative del museo, che stava prendendo in considerazione Swenson per una posizione curatoriale stabile. E al contempo sembra essere stata una delle cause di quel che Rothkopf, sulla base di ricordi raccolti da coetanei e colleghi di Swenson, definisce come l'aprirsi di un tenace ostracismo esercitato di qui in avanti dalla gran parte

della scena artistica newyorkese nei suoi confronti. Le reazioni di delusione rispetto al fallimento di una carriera promettente si accompagnano all'aggravarsi della sua situazione di salute, con violente manifestazioni schizofreniche e paranoiche e conseguenti numerosi ricoveri al Bellevue Hospital di New York. Risalgono a quel periodo comportamenti provocatori, deliberati attacchi personali pesanti e di cattivo gusto rivolti a colleghi di successo, che inevitabilmente peggiorano la sua situazione sociale all'interno della scena artistica. La sua attività critica è molto ridotta, ma riesce comunque a pubblicare quattro articoli all'interno della rivista liberal *New York Free Press*; il tema è quello della denuncia politica, con toni anticipatori delle proteste da cui sfocerà, tra l'altro, l'*Institutional Critique*.

Accusa qui e in altre occasioni musei, artisti e critici di essere compiacenti e allineati rispetto alle politiche governative. Inaugurazioni in musei e gallerie sono occasioni per pubbliche invettive su questi stessi temi; fa una richiesta alle Nazioni Unite, preceduta da un'arringa pubblica, per ricevere la cittadinanza internazionale. Nel corso di questo genere di proteste viene arrestato due volte. Tutti i giorni per due settimane del febbraio 1968, picchetta l'ingresso del MoMA portando un cartello a forma di punto di domanda blu: il MoMA gli vieta l'ingresso. William Rubin nello stesso anno inaugura *Dada, Surrealism and Their Heritage*, la seconda mostra mai dedicata dal MoMA a questi movimenti, dopo la celebre *Fantastic Art, Dada and Surrealism* curata da Alfred Barr nel 1936.

Swenson reagisce a questo evento, organizzando una vera e propria protesta di fronte al museo la sera della preview privata della mostra. Aveva acquistato degli spazi pubblicitari del *Village Voice*, chiamando anonimamente a raduno quanti volessero manifestare in nome del "lost but not forgotten spirit of Dada and Surrealism" fuori dal "Mausoleum of Modern Art".⁶ Appena un mese prima della sua morte prese parte alla prima riunione dell'Art Workers Coalition, un'associazione di artisti, critici, lavoratori nei musei, film maker, che discusse e mise in pratica molte delle questioni sollevate da Swenson negli ultimi anni della sua attività critica come la protesta organizzata contro la guerra in Vietnam o la denuncia della lobbizzazione all'interno del MoMA e del Metropolitan Museum.

⁶ L'acquisto di spazi pubblicitari da usare come mezzo di comunicazione legato all'arte, e quindi da un certo punto di vista come 'spazio' alternativo a quelli codificati della galleria e del museo, ma anche dell'articolo nella rivista specializzata, è una pratica sperimentata anche come vero e proprio atto artistico proprio nei medesimi anni. Lee Lozano, in una lettera datata 4 marzo 1968 indirizzata a Joseph Kosuth (e copiata per conoscenza a Philip Leider e Lucy Lippard), ricorda e chiarifica: "This is to put in writing our several recent discussions concerning a particular idea I got on February 1, 1968. The idea, succinctly, is as follow: buy a space in a publication of your choice. Part of an art mag is as good a material for an artist to use as any other...". [Lozano in Alberro 2003: 184 ,nota 66]

Nell'ultimo saggio di *Inside the White Cube*, Brian O'Doherty descrive i due performer con i cartelli a strisce di *Proposition Didacticque* di Daniel Buren, e dice che ricordano Swenson con il suo cartello interrogativo. Evoca Swenson insieme a Gregory Battcock, dicendo che erano "the two New York figures with a political intelligence comparable to that of the New Realists. No one took them very seriously. Life, however, did; they both died tragically." [O'Doherty 1999: 95]. Swenson nella tarda primavera del 1969 decide di tornare in Kansas, stremato dalla durezza, anche economica, che gli impone la vita newyorkese; in agosto perde la vita in un incidente d'auto; al volante c'era la madre, che muore con lui.

Battcock, nell'articolo in memoria di Swenson "The Art Critic as a Social Reformer - With a Question Mark" pubblicato nel 1971 in *Art in America* e in *Gene Swenson: Retrospective for a Critic*, mette a fuoco le aspirazioni che muovevano gesti, scritti e posizioni politiche degli ultimissimi anni: "In bringing social, economic and moral issues to bear on the market place [e sulle istituzioni in generale], Swenson hoped to reform a situation in which advanced art had by default aligned itself with the forces that it had traditionally held in contempt." [University of Kansas 1971: 14]

3. The Other Tradition

La mostra inaugura il 28 gennaio 1966 all'Institute of Contemporary Art di Philadelphia; si tratta di un'istituzione che in quel momento gode del prestigio dato dalla presenza di un giovanissimo direttore, dall'approccio molto sperimentale: Samuel Adam Green, viene nominato in questo ruolo nel 1965, a soli 25 anni, e organizza subito la prima personale museale di Andy Warhol. In occasione di questa mostra (tra l'ottobre e il novembre del 1965) Swenson tiene una conferenza intitolata *The personality of the artist*, nella quale per la prima volta vengono formulate le idee poi espresse in *The Other Tradition*. Secondo Martin⁷, particolare enfasi veniva riservata all'idea che l'arte possa non essere vista come una riflessione sulla personalità dell'artista, ma piuttosto sugli interessi e la personalità dello spettatore.

⁷ Martin si riferisce qui alla versione scritta della conferenza, che è inclusa nell'antologia da lui editata e curata.



Figura 1: *The Other Tradition*, fotografia dell'inaugurazione, 1966, fotografo sconosciuto
Beineke Rare Books and Archive, University of Pennsylvania, Philadelphia
(A sinistra Gene Swenson e alle sue spalle: James Rosenquist, Marilyn II, 1962)

3.1 Il catalogo

“*The Other Tradition* opened in January 1966, and word of the exhibition reached New York primarily through a slim black paperback catalogue that had the air of an illicit, seditious pamphlet. Art critic Peter Schjeldahl, who knew Swenson at the time, remembered the book as ‘radioactive material’, and even artists not included in the exhibition, such as Eva Hesse, were taken with its subversive views”.

Scott Rothkopf [Rothkopf 2002]

“The catalogue was a kind of manuscript, kind of typed. It was *so* alternative, it was *so samizdat*, that it didn’t even merit the nobility of glossy paper and real type.”

Robert Pincus-Witten [Newman 2000: 192]

Il catalogo, in un formato tascabile di 23x15 cm, ha una copertina nera morbida sulla quale si legge soltanto il titolo scritto in bianco a caratteri maiuscoli.

I testi, che costituiscono il contenuto principale della pubblicazione, non sono in realtà dattiloscritti, ma hanno meritato un’impaginazione, per quanto sobria.

Sicuramente la mostra ebbe meno visitatori di quanti ne avrebbe avuto se avesse avuto luogo a New York; ma può darsi che questo abbia alimentato il suo statuto vagamente leggendario. In ogni caso il fatto che abbia avuto luogo in una sede decentrata, ha stimolato l’interesse per il catalogo.

Ai ringraziamenti segue l’introduzione al testo principale, diviso in quattro capitoli e concluso con una postfazione. Chiude il libro una bibliografia indicativa articolata in un’introduzione, e poi divisa in una parte di riferimenti bibliografici generali e sette parti relative ad altrettanti movimenti storico-artistici (Fauves, Dada, Cubism, Early Abstraction, Surrealism, Later Abstraction, Neo-Dada and Pop Art).

Le uniche tre illustrazioni sono in bianco e nero: all’inizio e alla fine del libro, a tutta pagina, c’è per due volte la medesima fotografia del *Large Glass* di Marcel Duchamp, riprodotto senza alcun genere di ambientazione. I bordi della fotografia coincidono con la cornice dell’opera, e nessuna presenza sullo sfondo ne tradisce la trasparenza. Nella pagina a sinistra rispetto a quella dei ringraziamenti, c’è la riproduzione di una guache di Oldenburg raffigurante un rubinetto morbido.⁸ Per nessuna delle tre fotografie c’è la didascalia.

Il testo è di difficile lettura. Anche se è molto chiara la finalità teorica del testo, cioè cercare di stabilire basi teoriche e storiche per definire una tradizione ‘altra’ che deriva dai negletti surrealismo e Dada, a volte i singoli capitoli sono appesantiti da una verve polemica orientata verso i critici formalisti e il loro cieco sostegno verso qualsiasi forma di astrattismo. La

⁸ Il disegno in questione non è più stato riprodotto nei numerosi cataloghi dell’artista (nemmeno in *Claes Oldenburg: Drawings, 1959-1977* pubblicato in occasione della sua mostra di disegni al Whitney Museum nel 2002); è firmato e datato 1965. Nella checklist della mostra è incluso un *Soft Sink* di Oldenburg, disegno su carta di piccole dimensioni che può facilmente coincidere con quello pubblicato. Sulla posizione critica di Swenson rispetto a Oldenburg si rimanda alle conclusioni di questo capitolo. Va notato qui che l’argomento ‘idraulico’ del disegno eccheggia la citazione da August Sinclair con cui si apre l’introduzione al testo.

struttura teorica di fondo è solida, ma è espressa in maniera spesso involuta, piena di deviazioni e ripetizioni.

I riferimenti agli artisti Pop compaiono molto spesso nel percorso storico che Swenson delinea; non sempre questi riferimenti sono chiaramente motivati, ma sembrano piuttosto dovuti a una urgenza critica di affermazione incondizionata della supremazia del movimento.

A fronte di questa imparzialità, Swenson padroneggia un metodo storico-artistico solido e colto. Soprattutto il primo capitolo, dedicato alla sopravvalutazione dell'influenza del Cubismo Analitico rispetto al Modernismo, è condotto con confronti precisi e citazioni ricavate da un ampissimo bacino di letteratura storico-artistica.

Più di una volta, e con particolare rilievo nei ringraziamenti iniziali e nel terzo capitolo, Swenson si rivolge al lettore per avvertirlo della propria consapevolezza di non star proponendo una teoria compiuta. Ad esempio: "I beg the reader's patience as certain intuitive ideas are more thrown out than developed within a cohesive whole; I permit myself this indulgence only in the hope that these ideas will start further investigations, for myself as well as others." [Swenson 1966a: 19-20]

Un'ulteriore notazione di carattere generale: il catalogo sembra essere stato redatto di fretta e senza un'accurata revisione. Contiene, infatti, incongruenze ed errori.

Alcuni esempi. Il terzo capitolo nell'indice è intitolato "Feelings are Things", mentre all'interno del testo il titolo è "Feelings and things". Compaiono spesso errori di battitura, anche all'interno di parole particolarmente significative, come "psycholanalyze" [*ibidem*: 35]. La checklist è imprecisa: misurazioni in pollici, piedi e centimetri si alternano; le date sono spesso sbagliate (il caso più grave riguarda l'importante opera di Arshile Gorky, che viene datata 1951: il pittore morì nel 1948).

I ringraziamenti di apertura sono dedicati a dichiarare l'importanza dello scambio di idee che l'autore ha avuto con degli artisti nel corso della stesura del testo e addirittura nello stimolarlo a prendere la decisione di rendere pubbliche le sue opinioni. L'unico referente che viene nominato è Thomas B. Hess⁹, che viene ringraziato per la sua pazienza, i suoi incoraggiamenti e i suoi contributi alle idee esposte nel testo¹⁰.

⁹ Hess dal 1949 è executive editor e poi dal 1965 managing editor di *Art News*, la rivista in cui Swenson pubblica regolarmente dal 1962 al 1966.

Swenson avverte il lettore di aver scritto il testo tenendo in mente una mostra ideale che non è stato possibile realizzare per limitazioni di ordine spaziale e temporale. Preceduto da un “ma”, arriva infine il ringraziamento al direttore e ai trustee dell’ICA “for the opportunity to publish this essay in its present form” [*ibidem*: V]; non li ringrazia, però, per aver ospitato la mostra.

L’introduzione è preceduta da una citazione da Angus Sinclair (filosofo scozzese di cui ricorrono due testi anche nella parte generale della bibliografia) sull’onestà intellettuale, che prende come esempio la cura con cui un ingegnere si occupa del sistema fognario di una casa. Swenson esplicita fin da principio i due scopi principali che si prefigge con la stesura del saggio (senza, di qui in avanti, fare più alcun riferimento esplicito alla mostra): “1) seeing certain twentieth century works of art which have been overlooked or neglected by art historians, and 2) suggesting alternative ‘intellectual’ rather than formal ways of dealing with those works.” [*ibidem*: VII]

Nell’anticipare i temi che verranno sviluppati nei singoli capitoli, già si scatena la verve retorica di Swenson contro il formalismo e contro la scelta di impianto nazionalistico di promulgare la superiorità dell’arte astratta statunitense da parte di alcuna critica e di conseguenza anche da parte di un giornalismo facilone e di un mondo accademico incapace di aggiornare i propri strumenti di lettura dell’opera.

E quindi distingue con chiarezza: “The *other* tradition is non-formal. It is less easily appreciated with the familiar critical tool known as formal analysis. Its major importance lies outside or beyond ‘significant form’, and its application is useful chiefly to non-abstract art: that is, in general it deals more with the movements known as Dada, Surrealism and Pop Art than with those known as Cubism, Early Abstraction (Mondrian and Kandinsky) and Abstract-Expressionism.” [*ibidem*: VIII]

3.1.a The Other Tradition. Capitolo 1 “The Limits of Classical Cubism”

Il primo capitolo, “I limiti del cubismo classico”, è un attacco all’idea che il Cubismo sia un movimento rivoluzionario; non lo è nella rappresentazione dello spazio e non lo è nella relazione con la scultura tribale. E soprattutto, visto che il Cubismo non rivoluziona l’arte, è

¹⁰ L’atteggiamento di sfida retorica verso i detrattori di Duchamp, articolato in punti precisi e caratterizzato da una visione critica di apprezzamento non pedissequo nell’articolo di Hess del 1965 “J’accuse Marcel Duchamp” (vedi Antefatti) potrebbe essere un riferimento importante rispetto alla considerazione che Swenson esprime per Duchamp.

completamente sbagliato pensare l'arte d'avanguardia in termini evolucionisti e far derivare da Picasso e Braque le posizioni artistiche più disparate, da Mondrian a Rauschenberg.

Per Swenson dire che il Cubismo non è una rivoluzione significa dire che non è un inizio, e quindi non è il necessario termine di paragone con cui continuare a giudicare l'arte d'avanguardia. La vivacità tremendamente partigiana e anti-edipica di questo attacco è svolta servendosi dei criteri metodologici del più tradizionale storico dell'arte. Swenson confronta la propria posizione con quella di molti altri critici e storici; analizza e si oppone a loro interpretazioni e letture di specifiche opere con attenzione filologica; radica la propria lettura del Cubismo mettendolo a confronto con artisti precedenti.

Fin dal principio del suo racconto della storia dell'avanguardia è basilare l'antinomia tra gli aggettivi 'intellettuale' (o, a volte, come sinonimo 'concettuale') e 'formale'. È una antinomia di cui Swenson mal sopporta la rigidità quando è applicata da altri storici e critici, anche se è lui stesso a usarla per definire la sua tradizione 'altra' come non-formale e quindi da leggersi in termini intellettuali.

Per esempio, Swenson sembra felice di poter concludere, dopo una serie di confronti con altre posizioni sul rapporto tra Picasso e l'arte primitiva, che la sua opinione è che: "[...] we can see that the nature of the influence of primitive art on Picasso was at least as much intellectual as formal." [*ibidem*: 6] Infatti, al contrario di altri storici dell'arte, lui non vuole dare preminenza a uno dei due aspetti.

Ma questa momentanea soluzione dell'antinomia intelletto-forma è un'attenuante parziale rispetto alla distanza che Swenson vuole prendere dal Cubismo per stabilire le basi della tradizione 'altra'. "Cubism belongs more or less outside the other tradition, and Picasso's art – even his 'surreal' period – does not respond as rapidly to the critical methods which are the subject of the most of this essay. Yet it is, I hope, clear from this brief discussion that the 'development' of Cubism is more than a matter of the life of forms". [*ivi*]

3.1.b The Other Tradition. Capitolo 2: "The problem with form"

La definizione della tradizione 'altra' continua a chiarirsi per opposizione rispetto al formalismo; ma a Swenson è anche chiaro che non c'è un bianco e un nero all'interno delle opere, quanto piuttosto nel trattamento critico che viene loro riservato.

"The other and the formal tradition often intertwine; in some ways it is artificial to separate them. Yet it seems important to do so at a time when critics and historians – and often even painters – ignore and even deny the validity of the non-formal approach." [*ibidem*: 12]

Swenson in questo capitolo spiega come il disinteresse della critica formalista per il soggetto di un dipinto, derivato dalla supremazia riservata all'arte astratta, ha abituato lo spettatore a considerare in termini formalisti anche il proprio approccio all'arte figurativa. Consideriamo i soggetti dei dipinti antichi incompatibili con ciò che ci interessa oggi, e quindi se ci piace una crocifissione barocca o un'Atena classica, riteniamo necessario separare gli elementi formali dal soggetto per capire cosa ci ha attratto in un'opera del genere. "It was the formal elements which seemed most closely related to our own feelings; we even began to experience and feel 'abstractly'." [ibidem: 11]

Di qui Swenson, in uno dei suoi improvvisi salti in avanti verso la contemporaneità, deriva l'importanza della Pop e la logica incapacità della critica formalista di coglierne gli aspetti più innovatori; grazie all'opera di artisti come Rosenquist, scrive Swenson, "we began to reactivate our sense of the world around us" [ivi]. L'uso in arte di immagini ricavate dalla pubblicità ci costringe, dice Swenson, a prestare nuovamente attenzione all'immagine pubblicitaria originaria e a cercare di comprendere cosa significhi la sua inclusione nel contesto artistico come soggetto.

L'esempio che porta Swenson del disinteresse capzioso della critica formalista nei confronti del Dada riguarda le diverse versioni che compaiono nella letteratura artistica della vicenda della sparizione di *Nude Descending a Staircase* di Marcel Duchamp dalla mostra della Section d'or al Salon des Independents di Parigi del 1912.

Swenson cita i libri di John Golding e di Robert Roseblum¹¹, che sono due testi sulla storia del Cubismo, accusandoli di raccontare la vicenda in maniera talmente poco chiara da spingere il lettore a sospettare che sia stato Duchamp stesso a portarsi via il quadro. Per contestarli, contrappone una dichiarazione rilasciata in proposito dall'artista in una conversazione con Francis Steegmuller¹²: "When the Cubists themselves asked me to remove the *Nude descending...* because they thought it would be considered a joke on Cubism, I said 'To hell with them' and I wanted no more of them. I realized my aims were different from theirs." [ibidem: 14]

¹¹ Golding J. (1959), *Cubism: a History and an Analysis*, Faber and Faber, Londra e Roseblum R. (1960), *Cubism and the Twentieth-Century Art*, Harry. Abrams, New York. Entrambi questi testi non sono inclusi nella bibliografia indicata da Swenson.

¹² Steegmuller F. (1963), *Duchamp: Fifty Years Later*, "Show", vol. III, n.2, febbraio. Questa intervista compare nella bibliografia del catalogo di *The Other Tradition*, nella parte sezione dedicata al Dada.

In realtà è Swenson a essere capzioso, perché Duchamp in questa citazione non dice di non essere stato lui a portare via il quadro dalla mostra. Altrove, anzi, lo ha detto esplicitamente: nella conversazione con William Seitz pubblicata nel 1963 (come quella con Steegmuller)¹³.

Swenson sembra non veder l'ora di poter chiudere il racconto dell'aneddoto con il commento: "this throw a bad light on the Cubists" [ivi].

Poi prosegue con una riflessione che, vista la capziosità con cui è scritta questa parte del saggio, è, imprevedibilmente, valida anche per l'autore: "There is perhaps no absolutely sure way to determine many of the things that happened, especially when participants disagree. History is often a reflection of the historian's prejudices." [ivi]. Dopo aver portato un altro esempio di incongruenze riguardo la presunta amicizia di Duchamp con lo "pseudo-mathematician" Maurice Princet legato anche a Picasso, Swenson rincara la dose sugli storici capziosi. "Such mistakes, if they are mistakes, must not be simply explained as poor scholarship on the part of individuals. It is unfortunately symptomatic. Every textbook supplies further examples." [ivi]. Quindi questi errori, contenuti dalla totalità della letteratura artistica, sarebbero sintomatici di una disattenzione dovuta alla minor importanza che viene tributata agli artisti Dada e Surrealisti. Oltre a Duchamp, cita Picabia, Ernst e Magritte, che sono "lesser artists because they are formally less inventive. It is so widely assumed that this is the criterion for judgement that Duchamp's own words and the attitudes of most of his defenders are considered without artistic and often without historical significance." [ivi]

Chi siano i difensori di Duchamp, però, Swenson non lo dice.

3.1.c The Other Tradition. Capitolo 3: "Feelings and/are Things"

Il terzo capitolo, "Sentimenti e cose", (che però nell'indice ha un titolo significativamente diverso, cioè "I sentimenti sono cose") si apre con una parte dedicata all'uso del linguaggio in arte; Swenson sostiene che non è vero che si pensi in parole; se si esclude il modo di pensare della gran parte dei filosofi e di tutti i positivisti logici, è molto più diffuso il pensiero per immagini, simboli e gesti. Questa premessa gli serve a chiarire un altro punto basilare della sua teoria: "The other tradition require certain adjustments in our attitude toward literature, information and knowledge, as conveyed through painting." [ibidem: 17]

¹³ "The general idea was to have me change something to make it possible to show it, because they didn't want to reject it completely... So I said all right, all right, and I took a taxi to the show and got my painting and took it away." In Seitz W. (1963), *What happened to art?*, "Vogue", n. 15, febbraio

La richiesta quindi, da parte di Swenson, è di una comprensione non letterale, e nemmeno letteraria. Nella tradizione 'altra' non vale la teoria dell'*ut pictura poesis*: "the images of the other tradition possess artistic qualities beyond those which formalist critics have found in them – percipient and psychical qualities." [ivi]. E per chiarire qualsiasi possibile equivoco su questa posizione, porta degli esempi di opere e artisti (*Rêve* di Magritte, *Torch* di Dine, *NO* di Johns) che usano la parola all'interno del quadro: sono opere che creano cortocircuiti tra la parola dipintavi (o il loro titolo) e l'immagine che riproducono.

Questi esempi servono a Swenson a spingere il lettore a "dispel the traditional views of 'literary' or 'poetic' and to begin replacing them with something more in line with what happens when we look at certain pictures." [ivi].

Una volta stabilito che la tradizione 'altra' non è in alcun modo legata a un uso letterale del linguaggio, e nemmeno a uno poetico, Swenson apre un'altra suggestiva parentesi legata della a un caposaldo della storia dell'arte. Per introdurre una pausa in cui si rivolge al lettore per fare il punto di quanto detto e per prendere la rincorsa per la vera e propria *pars construens* del suo discorso, cita un episodio il cui protagonista è Heinrich Wölfflin. Adolf Goldschmidt, suo successore in una cattedra universitaria, iniziò il suo primo seminario chiedendo agli studenti cosa vedessero mentre mostrava una diapositiva con un'opera di Rembrandt. Un allievo di Wölfflin rispose "Due diagonali attraversate da una verticale", al che Goldschmidt sorrise e disse: "Oh, io vedo di più; vedo un mulino a vento".

Ancora una dimostrazione, per Swenson, del fatto che "the form does not tell the whole story". E poi fa riferimento ai principi di storia dell'arte di Wölfflin, per dichiarare che non è particolarmente sorprendente che si applichino male a Duchamp e a Rosenquist.

Il riferimento a Wölfflin non è così pertinente e necessario in questo punto; ormai il lettore ha capito che Swenson non crede nel formalismo. Ma Wölfflin è lo storico dell'arte che ha formulato dei principi antinomici secondo i quali leggere un'opera¹⁴, dei principi che magari secondo Swenson non sono più vevoli, ma che indubitabilmente hanno segnato un punto fermo della storia dell'arte. E l'antinomia, come abbiamo visto, è un metodo retorico che Swenson ama usare nella definizione della sua teoria.

¹⁴ Nel libro *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Principi di storia dell'arte)*, pubblicato in tedesco nel 1915 e tradotto in inglese negli Stati Uniti nel 1932, lo storico dell'arte tedesco imposta cinque coppie di concetti opposti tra loro, secondo i quali è possibile descrivere i cambiamenti stilistici e formali nel corso della storia dell'arte. In inglese sono stati tradotti come: linear-painterly, plane-recession, close form-open form, multiplicity-unicity, absolute clarity-relative clarity.

È suggestivo pensare che qui, in fondo, Swenson tradisca la propria aspirazione a comparare il suo tentativo teorico a quello di Wolfflin. Un'altra fondamentale opera di questo storico, *Rinascimento e Barocco*, ha rivalutato il Barocco, fino ad allora considerato un periodo artistico caratterizzato da stranezza, tortuosità e esagerazione, stabilendone il valore come categoria stilistica e come campo di studi storico artistici. Un'operazione teorica che ha delle affinità con la rivalutazione di Dada e Surrealismo che sta proponendo Swenson.

Infatti, come a dissipare possibili accuse di presunzione da parte del lettore che avesse colto quest'aspirazione, Swenson subito chiarisce: "The purpose of this essay, however, is not to suggest a complete set of alternative principles." [ibidem: 19] E poco più avanti aggiunge: "We can, at this stage in the history of criticism, only scratch the surface and suggest directions consistent with the new data presented to us by artists and the changing world we live in." [ivi]

Si apre quindi la parte dedicata ai movimenti da rivalutare e imparare a leggere, anche se nel saggio "there is no attempt to present an over-all coherent 'explanation' of Dada and Surrealism." [ibidem: 20]. Swenson sceglie un singolo aspetto del Dada, da cui partire per rivedere il movimento di modo da farne il presupposto epistemologico e storico della sua tradizione altra: l'idea dell'uomo meccanico.

L'interesse per la visione dell'uomo come meccanismo da parte degli artisti Dada, secondo Swenson ne testimonia la sensibilità nei confronti di una concezione dell'uomo come "a partially receptive receiver of light, sound, heat and other kinds of mass-energy wave lengths." [ivi] L'uomo come macchina è un essere "introspective" [ivi], non è un essere che conosce, ma un essere che percepisce.

Dopo aver analizzato in questo senso *Universal Prostitution* di Picabia, Swenson affronta il *Large Glass*, definito: "Perhaps the most profound statement of the 'nature' of man explicated by analogy with the machine." [ibidem: 21] Secondo Swenson, nel suo lavoro sul *Large Glass*, Duchamp è stato l'unico tra i dadaisti a rendere sistematici gli interessi sperimentali nel campo della percezione sensibile e delle cause biologiche degli schemi di comportamento psicologico che caratterizzano il movimento. Sia nel Dada in generale, che per Duchamp, questi interessi non sono sviluppati in senso scientifico "but more in the realm of philosophy, of an investigation not only of art and what it does but the very way we know." [ibidem: 22] A riprova di questo, Swenson cita la dichiarazione nella quale Duchamp dice che uno degli aspetti centrali del ready-made sta nel dimostrare visivamente la futilità dell'atto di definire l'arte.

Poi aggiunge una frammentata e lacunosa citazione di un saggio di George Heard Hamilton su Duchamp in cui l'autore sottolinea l'importanza della "interruption of the conventional collaboration between cause and effect, whether physical, psychical, or artistic."

A cui fa seguire una nota al *Large Glass* dalla *Green Box* ¹⁵:

"Kind of Sub-title

Delay in Glass

Use 'delay' instead of 'picture' or/ 'painting'; 'picture on glass' become 'delay in glass' – but 'delay in/glass' does not mean 'picture on glass.

It's merely a way/of succeeding in no longer thinking/that the thing in question is/a picture – to make a "delay" of it/in the most general way possible,/not so much in the different meanings/in which "delay" can be taken, but/rather in their indecisive reunion/a "delay in glass" as you would say a "poem in prose"/or a spittoon in silver."

Questa specifica nota è quella che secondo Swenson esplicita in maniera più definitiva il fatto che con Duchamp il punto in questione non è il quadro, ma l'associazione di termini che possono descrivere il quadro in una maniera il più possibile generica.

Approfittando dei differenti significati della parola 'ritardo' ci possiamo abituare a considerare la possibilità di definire e pensare il quadro secondo una descrizione, 'ritardo di vetro' appunto, che è irresoluta e non conclusiva. Secondo Swenson, una nota di questo genere cerca di stabilire la definizione 'ritardo di vetro', nella sua ambiguità, come un

¹⁵ Nella parte della bibliografia del catalogo dedicata al Dada, Swenson ha incluso l'edizione della *Green Box* del 1960: Duchamp M. (1960), *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (notes from the Green Box)*, Witternborn, New York.

La *Green Box* nell'edizione regolare tirata in trecento esemplari numerati, era inclusa nella mostra e venne prestata da Duchamp stesso. Quest'opera, realizzata nel 1934 a Parigi, consiste nella riproduzione litografica di 94 tra note e schizzi legati alla produzione del *Large Glass*. Le riproduzioni non sono rilegate, di modo da evitare un ordine sequenziale reimposto, che sarebbe stato contraddittorio rispetto all'uso che Duchamp suggeriva di farne nella lettura del *Large Glass*. Quindi sono riunite in una scatola. Il suo titolo vero e proprio è corrispondente a quello del *Large Glass*, cioè *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ma è fin dall'inizio della sua distribuzione con il sottotitolo di *Green Box*, per distinguerla dal *Large Glass*. Dato che si tratta di riproduzioni fotografiche, evidentemente le *Note* sono in francese, così come le ha scritte Duchamp. Alla data del 1966, comunque, era già disponibile la loro traduzione in inglese. Nel 1960, infatti, la prima traduzione, realizzata da George Heard Hamilton e completa di tutte le note contenute nella *Green Box*, divenne disponibile come parte della versione tipografica di *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* readatta da Richard Hamilton e stampata in mille esemplari. In questo caso si trattava di un vero e proprio libro, con le note impaginate e messe in sequenza; ma la traduzione, costantemente sovrintesa da Duchamp, poté beneficiare di un preciso lavoro di ricostruzione tipografica e grafica fatta dall'artista inglese, che adottò un approccio innovativo nei confronti del layout e dell'uso dei caratteri tipografici, che rendessero ragione della natura delle note. Infatti la traduzione riporta correzioni, cambiamento di colore nella scrittura, variazione di caratteri, sottolineature che erano accessibili ai lettori delle note originali in francese litografate nel 1934. Il libro venne pubblicato come quindicesimo volume della serie "the documents of modern art" diretta da Robert Motherwell per la casa editrice newyorkese Goerge Wittenborn.

Swenson cita la nota sul 'ritardo di vetro' in inglese secondo l'impostazione tipografica del libro.

possibile modo di definire una pittura; modo che dovrebbe diventare comune come dire 'poema in prosa' o 'sputacchiera d'argento'.

Poi nota come la *Green Box* sia piena di frasi che indicano movimento e come Duchamp sia molto interessato a caratterizzare gli elementi del *Glass* come macchine.

Swenson argomenta che il fatto che Duchamp voglia che lo spettatore guardi al *Large Glass* come a un "ritardo di vetro" è dimostrato dal fatto che le note non hanno un ordine sequenziale; non è rilevante, di conseguenza, usarle per raccontare in un'analisi sequenziale il modo in cui la Sposa viene messa a nudo. E conclude: "What we have is a kind of orientation in an 'instantaneous State of Rest' for a group of highly visual suggestions in words (the notes); the totality challenges assumptions which have been taken for granted indefinitely." [ivi]

Swenson passa poi a descrivere come il metodo paranoico-critico di Dalì sia un esempio lampante del tentativo dei Surrealisti "to galvanize men against the unconscious, to make dreams 'concrete' so that it would be possible to deal with them" [ivi]; al di là delle implicazioni che questo metodo ha avuto nelle relazioni tra l'artista e il movimento, la sua importanza sta "in the suggestions it makes in the correspondence between feelings and things." [ibidem: 24] E spiega la novità di questa concezione della corrispondenza tra sentimenti e cose mettendola a confronto con due esempi tratti da opere che secondo lui impostano questa medesima corrispondenza in senso simbolico. Nella scena della scalinata di Odessa nella *Corazzata Potemkin*¹⁶ c'è un oggetto: gli stivali dei militari. Heidegger descrive le vecchie scarpe da contadino dipinte da Van Gogh¹⁷. In entrambi i casi questi due oggetti sono stati usati per creare un sentimento nello spettatore. Ma lo spettatore in questi casi è coinvolto a livello simbolico, non identitario. Tramite la mediazione dell'artista, vedendo lo stivale del militare lo spettatore sente il sentimento della vittima di quello stivale, cioè quello deciso dall'artista. "No identity of feelings, however, is intended. In a sense feelings are feelings (and each feeling is separate) and things are things. Things are invested with feelings through the mediation (transformation) of the artist; the artist's means of doing this are traditional, namely through the sensitive infusion of 'significant form'." [ibidem: 25]

E subito dopo, il primo vero affondo sulla Pop; senza soluzione di continuità, a effetto e senza nemmeno un salto di riga, Swenson passa a Warhol, i cui oggetti, scrive, non creano emozioni,

¹⁶ *La corazzata Potemkin*, di Sergej Ejzenstejn, 1925.

¹⁷ Heidegger M. (1935), *Der Ursprung des Kunstwerkes*

dato che Warhol offre allo spettatore degli equivalenti. Se gli stivali militari creano una situazione soggettiva, un film di Warhol non distingue i sentimenti dall'oggetto ripreso: "the emotion is the object the viewer sees, outside himself yet inside himself – like a mirror reflection." [ivi]¹⁸

Non c'è più "simbolica rappresentativa"; parole come "evocazione", "arricchimento", "trasformazione" non si adattano a definire un'operazione artistica come quella warholiana (come non sono utili per definire ciò che viene attivato dal metodo paranoico-critico di Dalì o dalla relazione tra note e rappresentazione pittorica nel *Large Glass*).

Il percorso che spiega la continuità tra Dada e Surrealismo e Pop Art nella concezione della relazione tra opera e spettatore, serve a Swenson a definire ulteriormente la sua tradizione 'altra'. "The relationship between object and emotion, in the *other* tradition, is not traditional; the difference may be subtle, but it is as vital as knowing, for example, whether one is listening to the voice of the poet or of his speaker. 'Emotion' have been objectified; perhaps some would say they have been mechanize. The author sees nothing necessarily sinister in this; in fact he finds in it an exciting variety of possibilities of human awareness." [ivi]

A questo punto il lettore può finalmente cominciare a comprendere il primo paragrafo dell'introduzione del saggio, che riporta la definizione di Walter Lippmann della televisione come "macchina della verità", nel senso della non mediatezza con cui allo spettatore giunge l'informazione. Per Swenson meccanica e oggettività sono sinonimi che, usati in arte, permettono allo spettatore uno scarto identificativo che ha un valore molto maggiore dell'equazione simbolica. Non ci deve essere l'artista che mediante la simbologia pre-determina il sentimento da suscitare nello spettatore; ma una libertà identificativa che passa attraverso una condivisione, mediata da una dimensione meccanica (ad esempio l'obiettivo della telecamera di Warhol, ma anche la proposta di Dalì di vedere quel che la psiche di ciascuno può suggerire all'interno di una data forma o la giustapposizione linguistico-rappresentativa di Duchamp) che pone opera, artista e spettatore su un piano di libertà (e autonomia) percettiva e sentimentale¹⁹.

¹⁸ Anche se spesso mostra e saggio procedono paralleli, senza che uno sia illustrativo dell'altro, qui è il caso di notare, grazie alla recensione di Lucy Lippard (vedi pagine seguenti) che l'opera di Warhol esposta era un "clear plexiglass panel with a double silk-screened film still that is 'projected' onto the wall behind". Dalla checklist sappiamo che lo still era dal film *Sleep*, una ripresa di John Giorno che dorme per 5 ore e 20 minuti.

¹⁹ Va ricordato qui che fu dialogando proprio con Swenson, nella celebre intervista del 1963, che Warhol aveva dichiarato di voler dipingere come una macchina .

Riprendendo il riferimento alla linguistica con cui si apre il capitolo, Swenson scrive di come non tutte le lingue, e di conseguenza non tutti i modi di formulare i pensieri, siano basati sulla forma logica e sillogistica occidentale. La traduzione univoca tra una parola e un'immagine, a cui abitua un uso di questo genere di linguaggio (che lui definisce "lineare") viene messa in scacco, per esempio, dal giapponese, lingua che non distingue singolare da plurale. Quindi, una frase giapponese generalmente tradotta come "corvi appollaiati su un ramo", ha in realtà diverse possibili variazioni di significato (corvo/i appollaiato/i su un/dei ramo/i). Swenson, in due parentetiche, descrive questa frase giapponese come "inscribed on a painting which speaks for this manner of translation" e poi aggiunge "The poem is an 'image' of autumn." [ibidem: 26] Questo farebbe pensare che si tratti di un dipinto tradizionale giapponese con una poesia sull'autunno che fa riferimento al tema della traduzione, ma il riferimento, che pure implicando la dimensione poetica necessiterebbe di un ulteriore livello di lettura teorica (dato che Swenson ha criticato l'ut pictura poesis poche pagine prima), è poco seguibile data la imprecisione del riferimento.

In ogni caso il riferimento al tema della traduzione non-univoca si conclude con la riflessione "That ambiguity which Western Philosophers have been known to mistake for a lack of logical precision is important exactly for its precision – that sense of coming and going (crow or crows) and a wider or narrower world (branch or branches) among others." [ivi]

Poi torna a usare come emblema della libertà linguistica anti-occidentale, anti-formalista, anti-univoca, la definizione di "ritardo di vetro". "Duchamp's term 'delay in glass' situates our thoughts in space or rather takes the thoughts process out of its lineal rut. We begin to throw our ideas up into the air like a juggler (in a low gravitational field) instead of placing them on a logical line." [ivi] La validità dei nostri pensieri, allora, non viene più giudicata all'interno di un sistema di assiomi, proposizioni, teoremi... ma va verificata rispetto a una gestalt visiva. In una nota spiega che cosa sia la gestalt visiva, ricorrendo a un passaggio del *Fedro* di Platone su come la vista, nella sua capacità di riconoscere la bellezza, spinga all'amore verso la conoscenza. Swenson lamenta però come il senso della vista non sia mai stato "creduto" in filosofia; persino Freud nella prima sezione de *Il disagio della civiltà* echeggia la sfiducia di Socrate nei confronti della vista. E conclude la nota "The visual sense of 'truth' and knowledge is more questionable, in the sense that we would probably disagree more and call it into question more often. Is this bad? With the *Large Glass*, perhaps unintentionally, Duchamp asks whether or not we should question basic assumptions more often than we do." [ivi]



Figura 2: *The Other Tradition*, fotografia dell'inaugurazione, 1966, fotografo sconosciuto
Beineke Rare Books and Archive, University of Pennsylvania, Philadelphia
(Roy Liechtenstein con la futura seconda moglie Dorothy, di fianco al suo *Femme d'Alger*, 1963)

3.1.d The Other Tradition. Capitolo 4: "Art as Exploration"

Con un titolo meno significativo degli altri tre rispetto ai contenuti, il quarto capitolo è focalizzato sulla contemporaneità. Dopo aver stabilito dei distinguo metodologici e delle radici storiche della tradizione 'altra', Swenson affronta qui gli artisti più giovani presenti in mostra. Evita di proporre raggruppamenti programmatici, anzi affronta ciascuno degli artisti Pop in parti diverse del testo, offrendo di ciascuno una lettura legata ad aspetti autonomi uno rispetto all'altro. Compaiono invece due micro raggruppamenti: Joe Raffaele, Paul Thek e Mike Todd vengono letti nell'ottica dell'espressione di una sessualità che Swenson definisce post-freudiana, mentre Alik Cavaliere e Ann Wilson evocano una relazione con la terra (*land*) che non ha a che fare con un atavismo alla ricerca di una natura incontaminata, ma che piuttosto scatena la consapevolezza di quanto sia formalmente e culturalmente mediato il rapporto dell'uomo contemporaneo con l'idea di natura.

L'intenzione iniziale è di mettere in chiaro come il dichiarato anti-formalismo critico che sta alla base della tradizione 'altra' non implichi una non-classicità delle opere che questa

categoria include. “It might be useful at this point to drop a warning against a possible over-reliance on the critical attitudes of the *other* tradition, with works which are basically ‘formal.’” [*ibidem*: 30]L’esempio perfetto di questo particolare genere di formalismo è il Lichtenstein che rifà Picasso e Mondrian.²⁰ Swenson chiarisce che per l’artista, che si considera un formalista, Picasso e Mondrian sono dei “soggetti”, tanto quanto lo sono le scene di fumetto: il loro essere una novità in questo senso ha permesso al pittore di sperimentare formalmente con libertà e maggiore originalità. Insomma, è grazie alla relazione che con la sua pittura si instaura tra sperimentalità formale e scelta del soggetto che Lichtenstein rientra a pieno titolo nella categoria della tradizione ‘altra’.

Una volta sviluppata questa chiarificazione, la prima parte del capitolo è dedicata alle tecniche narrative del coevo cinema europeo (in particolare francese): Swenson cita Godard (*Alphaville* e *Vivre Sa Vie*), Truffaut (*La peau douce*), Antonioni (*L’eclisse*), e più avanti Genet, per riprendere e articolare con maggior respiro la sua idea di corrispondenza oggettiva tra opera d’arte e sentimento. In qualche modo il testo qui riprende l’idea (già proposta nel terzo capitolo) che l’opera non deve suscitare una specifica emozione voluta dal suo autore, ma essere in grado di oggettivizzare l’emozione in modo che vi possa essere da parte dello spettatore una sorta di adesione soggettiva (non mediata dalla logica, dal linguaggio). Descrivendo l’utilizzo della musica in alcune scene di *La peau douce* di Truffaut, Swenson chiarisce in che modo il cinema francese susciti emozioni in maniera simile a ciò che accade nella Pop Art. “The technique [nell’uso della musica] is used to comment upon the characters and their situation, not to produce a direct response (laughter or tears) from the audience. The music corresponds to Pierre’s emotions, but objectively; we are not asked to identify.” E poi aggiunge: “Many Pop painters adopt the impersonal techniques of sign painters or commercial artists in much the same manner.” [*ibidem* 31]

Quel che interessa a Swenson dei cineasti francesi è il loro approccio alla psiche umana, che supera un’attitudine tradizionalmente freudiana, in cui un personaggio agisce in virtù di motivazioni psicologiche che lo spettatore può ricondurre a modelli (o a spiegazioni) psicanalitici. Nei film di questi autori gli accadimenti si susseguono “as if one probed the

²⁰ La mostra, peraltro, include *Femme d’Alger*, che è un celebre *d’apres* Picasso di Lichtenstein. L’opera di Picasso è a sua volta uno dei quindici *d’apres* cubisti dedicati a *Les femmes d’Alger dans leur appartements* di Eugène Delacroix del 1834. Swenson non cita questo particolare, anche perché, come al solito, non cita la specifica opera in mostra, ma parla di un gruppo di opere di cui l’opera in mostra fa parte. Questa mancanza è particolarmente notevole, dato che ricordarlo sarebbe stato pertinente all’interno del discorso finalizzato a gettare una luce classicista sul lavoro di Liechtenstein.

psyche through the present rather than the past, through politics and business and culture rather than sexuality.” [ibidem: 32]

In questo richiamo a una concezione della psiche e del rapporto con i sentimenti e la sessualità che superino l'impostazione psicanalitica freudiana (richiamo che non è supportato da alcun riferimento bibliografico), sembrano stabilirsi le basi per l'attitudine contestataria e rivoluzionaria che caratterizzerà gli sviluppi successivi della posizione teorica, e poi sempre più esplicitamente legata alla politica, di Swenson. La parte conclusiva del saggio ipotizza la figura di un rivoluzionario traditore che viene definito “negativo” per la sua opposizione alle convenzioni. “Yet it may be necessary that we go beyond sentimentalities (morals, religion, culture, values) and move toward human subversion. In the comic and ridiculous situation in which we face both atomic war and affluence, in which we are all about to die physically or spiritually, individual suicide – individuality itself- has become presumptuous and not at all amusing. The traitor, acting toward political and psychological conformity, lacking outmoded and unregimented ways of thought, is the only hero. Only, he is unsentimental. There is, as has been charged, something profoundly negative in Pop Art and the other tradition, and the sense of reality which they express. They express a revolt, and a revolt is negative.” [ibidem: 39]



Figura 3: *The Other Tradition*, fotografia dell'inaugurazione, 1966, fotografo sconosciuto
Beineke Rare Books and Archive, University of Pennsylvania, Philadelphia
(In primo piano Claes Oldenburg; a sinistra della fotografia: Jasper Johns, Periscope (Hart Crane), 1963)

3.2 The Other Tradition: la mostra

La documentazione riguardo a *The Other Tradition* è divisa tra due archivi: quello dell'Institute for Contemporary Art di Philadelphia e quello della University of Pennsylvania, conservato presso la sezione Rare Books and Manuscripts. L'ICA è un'istituzione che fa parte dell'Università della Pennsylvania; periodicamente l'ICA ha donato materiali dal proprio archivio all'università, senza però suddividerli in file ordinati o suddivisi per mostra. Il risultato è che le due istituzioni posseggono materiali diversi di *The Other Tradition*: per quanto riguarda la documentazione iconografica, all'università è conservato un provino

fotografico di 23 immagini scattate durante l'opening: il fotografo è senz'altro più interessato ai personaggi presenti che non alla documentazione delle opere e dell'allestimento, che pure si possono intravedere. Il provino offre comunque la testimonianza della presenza all'inaugurazione di Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Paul Thek e Joe Raffaele.

Swenson nel testo fa spesso riferimento a opere precise per argomentare le sue posizioni. Eccezion fatta per il riferimento a *Brush Stroke* di Roy Lichtenstein (che è una serie molto ampia, di cui un esemplare del 1965 è presente nella mostra) [*ibidem*: 19], non vi è corrispondenza precisa tra le opere citate nel saggio in catalogo e quelle in mostra. Solo Braque, invece, tra gli artisti citati, non è presente in mostra.

Il testo si avvale di continui confronti con il cinema; senza dubbio in uno dei punti più chiarificatori e intensi in cui il saggio spiega l'idea di sentimento che sta alla base della tradizione 'altra' (cioè quando dopo essersi opposto all'uso strumentalmente simbolico delle emozioni esemplificate dallo stivale del militare violento ne *La corazzata Potemkin*), Swenson cita i film di Warhol come esempio. All'epoca della mostra, i film d'artista non venivano inclusi nelle esposizioni: la loro dimensione temporale, spesso comparata dalla critica a quella dell'happening, li faceva considerare come delle opere da fruirsi in un'altra situazione (generalmente quella della proiezione privata). La durata e la fissità anti-narrativa dei film di Warhol possono essere considerate anche nell'ottica di una reazione a questa convenzione espositiva. Swenson, intento a costituire una nuova capacità linguistica e emotiva di relazione tra spettatore e quadro, non si occupa esplicitamente di questa dimensione temporale. Infatti la presenza in mostra della serigrafia su plexiglass del 1965 intitolata *Sleep*, può essere un riferimento, da parte del curatore, al più celebre film con lo stesso titolo. Il filmato che per 5 ore e 20 minuti mostra un uomo dormiente (John Giorno) è comunque un'ottima esemplificazione della oggettivazione meccanica avocata da Swenson per impostare la relazione tra soggetti nell'*altra* tradizione. Il plexiglass, inoltre, sembra essere stato allestito in modo da ricordare il più possibile il film proiettato; la recensione alla mostra scritta da Lucy Lippard, lo descrive come un "plexiglass panel with a double silk-screened film still that is 'projected' onto the wall behind." [Lippard 1966: 70]

La mostra comunque sembra insistere programmaticamente sulla bidimensionalità. Come quando nel testo spiega che anti-formalismo non significa anti-classicità, pare che Swenson

insistendo su opere pittoriche e grafiche intenda sfidare la critica formalista sul suo stesso campo d'interesse, il quadro appunto.

A proposito dell'allestimento, Lippard scrive che la mostra "encouraged participation in the thought process that produced it" [*ibidem*:68], notando che le opere non sono disposte, come spesso accade, in modo che lo spettatore sia primariamente attratto da come vengono raggruppate (da cui consegue che l'individualità dell'opera è secondaria). L'installazione risulta 'moderna' nonostante la sede espositiva non sia progettata per questo genere di mostra. "Partially due to the work shown, partially due to the environment, the show had an informal atmosphere associated with photographs of 'historic' exhibitions in the century's first decade." [ivi]

Gli artisti sono rappresentati in mostra con opere di scala e di importanza molto diversa tra loro.²¹ I più giovani (Arman, Brecht, Cavaliere, Cohen, Hultberg, Phillips, Raffaele, Thek, Todd e Wilson) hanno una sola opera in mostra, spesso di dimensioni ridotte.

La rilevanza data a Duchamp verrà discussa nel capitolo successivo; basti qui notare che è l'unico artista ad avere quattro opere in mostra.

Magritte e Mirò (il secondo citato una sola volta e con scarsa rilevanza nel testo) hanno tre opere ciascuno. Tutti gli altri due o una.

Rifacendosi alla divisione per movimenti con cui è articolata la bibliografia della mostra: Fauves e Prima astrazione non sono rappresentati; Dada è rappresentato da una scultura in marmo di Arp, i quattro Duchamp, una piccola collage box di Schwitters e il numero 5-6 di *291* (che è quello con a copertina disegnata da Picabia, come sottolinea anche la didascalia nel catalogo); Cubismo da un piccolo olio di Picasso; Surrealismo da una scatola con oggetti di Breton, un quadro di Dalì, uno di Ernst (di cui è incluso anche il libro illustrato *Une Semaine de Bonte*), tre quadri di Magritte e tre di Mirò, due disegni di Tanguy. La bibliografia relativa ai movimenti più recenti è divisa in due denominazioni: "Astrazione Recente" e "Neo-Dada e Pop Art". Al primo gruppo si riconducono le presenze di due *Structural Constellation* di Albers, Gorky con una grande tela importante, e Pollock con un dripping su carta. Per Neo Dada e Pop Art ci sono Arman con un violino bruciato annegato nel poliestere, George Brecht, il collage di Cply, un quadro-assemblage di Dine, Indiana con un disegno e *The X-5* (dalla collezione del

²¹Va qui ricordato che Swenson non ha ringraziato il museo per la mostra, ma solo per la possibilità di pubblicare il saggio. Le provenienze delle opere fanno pensare che Swenson avesse a disposizione per i trasporti un budget abbastanza ridotto. La stragrande maggioranza dei prestiti proviene da New York; una piccola percentuale da Philadelphia e dalle vicine Baltimore e Allentown; tre opere importanti (il Picasso e due Rosenquist) da Chicago. Per il combine painting di Rauschenberg è indicata la courtesy della galleria Sonnabend di Parigi, ma è possibile ipotizzare che l'opera si trovasse negli Stati Uniti orientali quando venne concessa in prestito.

Whitney Museum), un olio di Johns, due collage di Johnson, due Lichtenstein, un disegno di Morris, due Oldenburg, un combine painting di Rauschenberg, due importanti Rosenquist, due Warhol e due grandi Wesselmann.

L'aspetto più innovativo della mostra è senza dubbio la volontà di inserire la Pop Art e alcuni più giovani artisti (il gruppo Thek, Raffaele e Todd) nello sviluppo interpretativo generazionale che da Dada e Surrealismo si svolge verso il Neo-Dada. Da questo punto di vista la lista delle opere scelte risulta dimostrativa, se non addirittura esplicativa, rispetto alla complessità del saggio in catalogo.

3.3 Investigazioni e ipotesi sul rapporto tra Swenson e Duchamp

3.3.a Il rapporto personale

È corretto ipotizzare che, insieme ai fecondi scambi di idee e opinioni che Swenson cita come fondamentali ispiratori della concezione della sua tradizione 'altra' nella introduzione del testo, tra altre evocate, la figura di Marcel Duchamp sia un'importante fonte di poetica e di visione dell'arte?

Per verificare questa ipotesi, è necessario partire dall'analisi dei dati a disposizione. Tutte le persone intervistate su Swenson sono state d'accordo nel dare per certo che i due si conoscessero, anche se non vi sono aneddoti specifici che possano testimoniare il fatto che il rapporto personale andasse oltre la reciproca conoscenza.

Un dato indiscutibile è che la checklist della mostra, presente in catalogo, riporta come provenienza della *Green Box* (la n.258/300) esposta: "collection of the artist". Quindi Duchamp è, come minimo nel ruolo di prestatore, a conoscenza dell'esistenza del progetto. E peraltro è un ruolo in cui Duchamp ricomparirà anche nella successiva mostra curata da Swenson.

Un dato meno significativo, ma che val la pena di essere menzionato nel campo delle probabilità, è da rintracciarsi nel fatto che Philadelphia e le sue istituzioni museali erano al tempo piuttosto familiari a Duchamp (*si veda Apparato tre*); il *Large Glass* era installato permanentemente in una sala del Philadelphia Museum of Arts, di fronte a una porta che, quando aperta, dava su una terrazza con una fontana. L'asettica trasparenza della fotografia di quest'opera, che compare per ben due volte nel catalogo di *The Other Tradition*, quindi, era senza dubbio contraddetta dall'effettivo allestimento che Swenson, al lavoro a Philadelphia, non poteva certo esimersi dall'aver visitato.

A proposito del Museo di Philadelphia, una coincidenza cronologica va qui menzionata: il 1966 è anche l'anno in cui Duchamp affida a William Copley la negoziazione per la donazione di *Etant Donnés*. Copley partecipa, come Duchamp del resto, a *The Other Tradition*, sia in veste di prestatore²², che come artista (usando in questa veste il consueto pseudonimo CPLY).

Naturalmente, dato che l'esistenza dell'opera era assolutamente segreta ed è rimasta tale fino alla morte di Duchamp (come da suo volere), non vi è alcun legame diretto tra la mostra di Swenson e l'inizio delle negoziazioni. Il fatto che Copley abbia avuto un ruolo in entrambi gli avvenimenti, potrebbe essere letto come un ulteriore segno di vicinanza tra Duchamp e Swenson.

3.3.b Duchamp nel catalogo: la doppia riproduzione del Large Glass; la reinvenzione del linguaggio

Un segno eclatante della posizione di centralità che Swenson intende tributare a Marcel Duchamp è l'immagine fotografica del *Large Glass*, ripetuta per due volte, come una cornice a inizio e fine del catalogo.

Il terzo capitolo, come si è visto, è il culmine del percorso storico in cui affondano le radici della *Other Tradition*. Le due figure chiave di questo capitolo sono Duchamp e Dalì, dove Duchamp è esemplare del movimento Dada e Dalì del Surrealismo.

Swenson sta indirizzando il suo lettore verso l'apprezzamento di un uso dell'immagine evocativo e non simbolico, e quindi verso una possibilità per lo spettatore di un'identificazione profondamente soggettiva rispetto al contenuto dell'opera in quanto non esplicitamente o direttamente indirizzata dai suggerimenti dell'artista. Come si è visto, l'esemplificazione perfetta di questa possibile identificazione è quella che accade a chi osserva un film di Warhol.

Di Dalì Swenson cita il metodo paranoico-critico. Nelle parole dell'artista stesso, si tratta di un "metodo spontaneo di conoscenza irrazionale basata sull'oggettivizzazione critica e sistematica delle associazioni e interpretazioni deliranti." [Decina Lombardi 2002: 231] Sostanzialmente si tratta di dipingere seguendo delle corrispondenze formali che non siano basate su una relazione logica tra soggettività e oggettività; quindi in maniera molto simile a come la psiche umana nei sogni associa oggetti, immagini e persone secondo motivazioni

²² Dalla collezione di William Copley, nella mostra vennero inclusi: un oggetto di André Breton del 1942, un libro illustrato da Max Ernst, un quadro di Salvador Dalì (di data incerta) e uno di René Magritte del 1951, nonché l'opera stessa di CPLY, un collage del 1964.

soggettive e totalmente al di fuori della logica. Ma se per Dalì questo gli permette di “far accettare agli altri, come fossero naturali, gli eccessi della propria personalità e scaricarsi delle proprie angosce creando una sorta di partecipazione collettiva” [ivi], per Swenson l’aspetto più importante del metodo paranoico critico “lies in the suggestions it makes in the correspondence between feelings and things” [Swenson 1966a: 24] in una maniera non simbolica. Allo spettatore è dato di assistere e partecipare dei sentimenti di un’altra persona attraverso ciò che l’artista decide di mostrargli. È attraverso l’attenzione surrealista per le situazioni in cui la logica perde la supremazia (il sogno, la paranoia, la malattia mentale...) così come viene esemplificato dal metodo paranoico-critico, che si giunge alla relazione tra oggetto ed emozione che per Swenson è costitutiva della *Other Tradition*. “The distinction between object and sensation (generalized feeling-state) has been blurred if not obliterated.” [ibidem: 25].

Il riferimento a Duchamp, invece, passa attraverso una specifica opera, il *Large Glass* appunto, a cui Swenson fa riferimento come a un oggetto tanto pittorico quanto linguistico. L’opera viene letta nella sua completezza, usando le *Note* della *Green Box* per descrivere il funzionamento non tanto del meccanismo ‘rappresentato’ pittoricamente su vetro, quanto dell’opera stessa nella sua complessità. La distinzione tra un uso ‘narrativo’ delle note e uno di ordine più ‘linguistico’ è ben chiara a Swenson: “Although one can make a sequential analysis of the way in which the Bride is stripped, it seems irrelevant so to describe the process not only because the notes are not and in fact cannot be ordered sequentially but because Duchamp himself has urged us to regard the *Bride* as a ‘delay in glass.’” [Swenson 1966a: 22] Questa importante e originale indicazione metodologica, è preceduta nel saggio in catalogo dall’unica frase in cui Swenson espliciti un ampio interesse per Duchamp: “The more one studies *The Green Box* and *The Large Glass* together, the more Duchamp’s bold and breathtaking accomplishment becomes evident. The psychological, philosophical, artistic and human scope of this work seem endless.” [ivi]

Secondo quanto dichiara Swenson, l’interesse peculiare che lui sta riservando al *Large Glass* è dovuto alla profondità e alla novità con cui Duchamp vi ha impostato il parallelismo tra uomo e macchina. Ma in realtà la parte più efficace del testo di Swenson è quella in cui l’autore sottolinea ed esplica il valore di un’espressione, ripresa dalle note, come ‘ritardo di vetro’. Se, come ci suggerisce Duchamp, siamo in grado di abituarci a usare l’espressione “ritardo di vetro” per sottotitolare, o descrivere o definire la sua pittura su vetro (e più in generale la pittura) per Swenson acquisiamo una sorta di possibilità interpretativa nuova, liberata dalla consecutività logica della linguistica occidentale. La linguistica duchampiana è lo strumento

per descrivere l'ambiguità, l'illogicità con cui nella tradizione 'altra' l'opera d'arte associa oggetto e sentimento. Ma non è solo una questione di linguistica: come scrive Swenson nella nota sul valore conoscitivo della vista, Duchamp con il *Large Glass* suggerisce di mettere in discussione le nostre assunzioni di base. Come arriva Swenson a tributargli tale capacità? E perché al *Large Glass* piuttosto che al ready-made?

Innanzitutto perché il *Large Glass* continua a essere un quadro, e ricordiamo che una delle ambizioni della *Other Tradition* è di mettere a fuoco "certain adjustments in our attitudes toward literature, information and knowledge, as conveyed through painting" [*ibidem*: 17; corsivo di chi scrive]. E quindi perché la sua trasparenza/illogicità linguistica è tanto nuova e liberatoria quanto la sua trasparenza/anti-illusorietà pittorica. Sulla trasparenza si tornerà a proposito di *Art in the Mirror*, il progetto espositivo successivo di Swenson. Intanto qui un'ultima notazione: la nota al saggio in cui Duchamp è indicato da Swenson come colui che ci invita a mettere in dubbio le nostre assunzioni di base è un brano dedicato al potere conoscitivo-amoroso della visione, di origine platonica.

3.3.c Le opere in mostra

Se si considera dunque che a fondamento della propria teoria Swenson cita una teoria (quella del metodo paranoico-critico di Dalì) e un'opera (il *Large Glass* di Duchamp), diviene più comprensibile il rilievo iconografico dato a quest'ultima nel catalogo.

Evidentemente il *Large Glass* non poteva essere inserito in mostra; ma vi erano la *Green Box*, la prima versione della *Chocolate Grinder*, *9 Malic Moulds* e *Bottle Rack*.

L'insieme delle opere duchampiane riunito nella mostra è molto coerente con la lettura dell'artista compiuta nel testo. La *Green Box* testimonia dell'importanza data da Swenson all'aspetto linguistico legato al *Large Glass*, ma la presenza dei *9 Malic Moulds* permette allo spettatore di fare esperienza della pittura su vetro, di quel galleggiamento fluttuante degli elementi, del potenziale a-logico e anti-illusionistico della trasparenza. La *Chocolate Grinder* sta per un modo (e anche per un soggetto) meccanico della pittura; e un ready-made non poteva mancare in una mostra che suggerisce un percorso storico.

Da due fotografie dell'opening, si vede chiaramente che la *Grinder* è appesa tra una porta e una grande vetrina, di cui però non si può vedere il contenuto. Confrontando queste due fotografie con i brani più descrittivi della recensione di Lippard, possiamo fare delle ipotesi sul posizionamento dei Duchamp nell'allestimento, caratterizzato, come abbiamo visto

proprio in questo testo, da un gioco di eco e rimandi. La sala principale sembra essere dedicata principalmente a una declinazione linguistica della Pop, con Rosenquist, Dine, Lichtenstein, Wesselman, Oldenburg, ma anche *Periscope* di Jasper Johns, *L'Appel des choses par leur nom* di Magritte, e delle vetrine di "Dada, Surrealist and contemporary periodicals, literature and graphics" [Lippard 1966:68]. La checklist non include alcun periodico contemporaneo; c'è invece il numero 5-6 della rivista *291* del 1915. La recensione racconta una mostra che "releases one innuendo after another" [*ibidem*: 70] e descrive il concatenarsi di riferimenti da un disegno di Masson a uno schizzo di Pollock, poi da un Mirò del 1931 a una scultura di Arp, dalla vetrina di Duchamp che include la riproduzione miniaturizzata in plastica dei *Moulds*. Il movimento allestitivo prosegue con due disegni di Tanguy, un'opera del giovane Mike Todd, a un multiplo di Albers. Il passaggio da Albers a un disegno di Morris è spiegato da Lippard con un riferimento al catalogo: "Albers is quoted in the catalogue as being opposed to the belief that the handmade is better than the machine made; this leads to a Robert Morris drawing on acetate of 1963, a plan for the four mirror cubes shown last year, with exacting notes as measurements, and it sends off waves to the Duchamps as well as to Warhol's clear plexiglass panel [...]" [*ivi*].

Quindi dall'allestimento, come raccontato da Lippard, risulta un Duchamp principalmente caratterizzato dal non fatto a mano, dall'uso dell'annotazione, della misura e della trasparenza (sia intesa come supporto, nell'eco con il Morris su acetato, sia che come schermo, nell'avvicinamento al plexi 'filmico' di Warhol).



Figura 4: *The Other Tradition*, fotografia dell'inaugurazione, 1966, fotografo sconosciuto
Beineke Rare Books and Archive, University of Pennsylvania, Philadelphia
(A destra si riconosce *Chocolate Grinder* n.1, 1914, di Marcel Duchamp)



Figura 5: *The Other Tradition*, fotografia dell'inaugurazione, 1966, fotografo sconosciuto
Beineke Rare Books and Archive, University of Pennsylvania, Philadelphia
(Dietro la donna con il bicchiere si riconosce *Chocolate Grinder* n.1, 1914, di Marcel Duchamp)

3.4.a Gene Swenson e Lucy Lippard

La recensione già molto citata di Lucy Lippard a *The Other Tradition* è stata pubblicata nella rubrica “New York Letter” tenuta in quel periodo dalla scrittrice nelle pagine di *Art International*: nel numero del maggio 1966 (per l’occasione la rubrica è ribattezzata “New York and Philadelphia Letter”) l’articolo si intitola “An Impure Situation”. Il titolo riprende la citazione di una frase di Jasper Johns che definisce situazioni impure sia il caso in cui gli capiti di vedere qualcosa e poi dipingerla, che il caso in cui gli capiti di dipingere qualcosa e poi vederla. Sottolinea quindi l’opinione espressa nella recensione: l’attitudine artistica espressa dalla mostra non è né *puramente* ‘visiva’ né *puramente* ‘intellettuale’, è appunto, una situazione impura.

Si è già fatto cenno al fatto che Lippard e Swenson sono stati compagni di studi; è lei che firma il più lucido dei saggetti *ad memoriam* in *Retrospective for a Critic*. Apre definendolo “one of the most articulate critics of art” [University of Kansas 1971: 16] e chiude raccontando il rammarico personale per non aver trascorso più tempo con lui: “he frightened and embarrassed me because he demanded of me as much commitment as he was willing to offer himself.” [*ibidem*: 18]

Nel 1959 erano i solo storici dell’arte all’Institute of Fine Arts a studiare un argomento moderno (Picasso lui, Ernst lei). Lui fin da quei tempi dimostra una spiccata propensione per la politica, che per Lippard allora era ancora un interesse embrionale; entrambi nei primissimi anni Sessanta sono molto vicini a Rosenquist. E poi, quando entrambi sono più maturi, c’è un punto nodale in comune: la necessità di rivalutare storicamente e rilanciare criticamente il Surrealismo sono istanze curatoriali espresse in modo forte sia in *The Other Tradition* che in *Eccentric Abstraction* (settembre 1966)²³.

Nel testo scritto per il catalogo del 1971, Lippard rimarca l’importanza dell’utilizzo del metodo paranoico critico daliniano da parte di Swenson, vedendolo come un approccio che gli permise “to transcend so rapidly the much-bemoaned lack of ‘transformation’ in Pop Art.” [University of Kansas 1971: 17] Lippard descrive l’utilizzo dell’approccio paranoico critico in Warhol, spiegando come esso diventi un metodo che permette a Swenson di descriverne le opere come qualcosa che offre allo spettatore equivalenti emotivi (invece di

²³“Gene Swenson introduced Surrealism into the discourse of avant-garde art in a show titled *The Other Tradition*, 1966. He even anticipated Lucy Lippard’s *Eccentric Abstraction* show of 1966, where she says that there are many artists attracted to Minimalism who are introducing a funky, sexy component.” [Irving Sandler in Newman 2002: 193]

creare emozioni, come fa Van Gogh). Il presupposto di questo approccio critico è l'ipotesi di Swenson, come racconta Lippard, che esista una "‘public emotion’ already fully identified with the ‘thing’, an idea that turns the interpretative function inside out."²⁴ [ivi] Questo fa sì che Swenson sia capace di includere punti di vista multipli nell'approccio critico, rifuggendo le classificazioni e gettando luce nuova sui movimenti del passato.

Il saggio in memoria di Swenson viene scritto da Lippard nel 1971, lo stesso anno in cui viene pubblicata la sua raccolta di testi intitolata *Changing*, che include anche "An Impure Situation". Il 1966 è la data in cui, accade che "two pioneering advocates of Pop, Gene Swenson and Lucy Lippard, would become the most vocal and eloquent champions of Surrealist tendencies in American art".[Rothkopf 2005: 68] Secondo Rothkopf "Lucy Lippard clearly understood that Swenson's resurrection of Surrealist strategies depends on forging a more 'objective' relationship between 'feelings and things', so that eroticism could be explored without the baggage of the artist's unconscious musing or insistent editorializing." [ibidem: 70] Le due posizioni hanno punti in comune e differenze; è possibile analizzarli soprattutto alla luce della recensione di Lippard alla mostra di Swenson di quell'anno.

3.4.b "An Impure Situation", la recensione

Lippard considera il punto di forza di mostra e saggio "the fact that Swenson has provided a barrage of ideas and visual cross-references that send up vital sparks of perception"[Lippard 1966:68]: è senza dubbio affascinata e partecipe rispetto ai risultati teorici (stranamente non cita il metodo paranoico-critico) ottenuti da Swenson basandosi su un "refusal to maintain a single point of view in a single picture." [ibidem: 69] L'impostazione storica del discorso è ben strutturata, ma non è il punto di interesse principale; infatti Lippard chiarisce che "to say that the *Other Tradition* codified here is just the Dada-Surrealist-Pop stream would be gross oversimplification." [ivi]

Lippard, come sottolinea Rothkopf, è effettivamente affascinata dalla preminenza data da Swenson alla necessità artistica di oggettivizzare l'esperienza, fino a trasformare i sentimenti

²⁴ Lippard suggerisce che questa possibilità di stravolgere la funzione interpretativa sia anche legata alla situazione psichica di Swenson: "It may be that Gene, whose mental 'health' was often in question, and who was hospitalized at various time during his New York career, could make these leaps away from the traditionally linear way of thinking and therefore understand the basic irrational of art-making more easily." Lippard fa questa osservazione in un'ottica legata alle concezioni anti-psichiatriche al tempo molto in discussione (e in cui Swenson stesso credeva completamente); infatti aggiunge "Gene sometimes seemed to see art in a different light and space than other people, and his brilliant articulation of these other-oriented perceptions may confirm some of R.D. Laing's ideas about 'politics of experience'." [ivi]

in cose. In più la mostra, dice Lippard, è una situazione impura rispetto al puntiglio critico antiformalista tanto sottolineato nel testo: “the non formal juxtapositions of the Philadelphia exhibition allowed both formal and non-formal connections to be made.” [ibidem: 70] Ma questo non è un punto debole, è un punto di forza. Lippard sembra quasi volerlo raccontare a quanti hanno letto il catalogo (nel quale l’antinomia formalismo-antiformalismo è un leitmotiv a tratti pedante, seppur con toni non sempre assoluti) ma non hanno visto la mostra: l’esposizione supera il tono da pamphlet antigreenbergiano di alcune parti del saggio.

Il punto debole della mostra e della teoria, però, per Lippard c’è: la giovane generazione indicata da Swenson con Arman, Johnson, Raffaele, Thek, Todd e Wilson non è forte abbastanza per portare avanti la complessità antidecorativa e oggettiva che ha caratterizzato fino alla Pop Art la *Other Tradition*. Li trova “stilistically trited and outdated” [ivi]. L’articolo prosegue dedicandosi ad altre più brevi recensioni, scelte dall’autrice nell’ottica di articolare al suo interno delle esplicite alternative a questa generazione. Parlando di Frank Lincoln Viner, Eva Hesse e Robert Breer Lippard li definisce “intuitive rather than intellectual, but they share certain attitude with the more conceptual branches of current art as well as with the Other Tradition.” [ibidem: 71] E aggiunge: “I find their experiments more interesting and more stimulating to contemporary sensibility than Thek’s, Arman’s or Raffaele’s warmed over and updated Surrealism. In view of the prevalent formalist trends, this kind of art could be called Eccentric Abstraction.” [ivi] ²⁵

Quindi Lippard trova valida a tal punto la prospettiva storica metodologicamente impostata da Swenson da considerarla una radice originaria per la tendenza a cui dedicherà di lì a poco la sua prima mostra mai curata, *Eccentric Abstraction* appunto.²⁶

3.4.c Duchamp in Lippard (e Finch)

La recensione contiene un riferimento molto importante per questo studio: cercando di spiegare cosa sia questa tradizione ‘altra’, Lippard scrive: “It might be isolated better as one branch of the intellectual tradition, since its non-formal nature necessarily focuses on the metaphysical. It is for the most part a self-conscious tradition. The spirit of Duchamp

²⁵ “As though recapitulating the historic debate between the ‘academic’ and ‘biomorphic’ French Surrealists, Lippard took sides with the latter camp, looking to the precedent of Masson, Mirò, and Arshile Gorky, while rejecting the traditional figuration of Magritte and Dalì, whom Swenson so admired.” [Rothkopf 2005: 70]

²⁶ “The fact that Lippard coined this term within the very same article in which she reviewed Swenson’s show indicated both her debt to his thinking and the extent to which her own exhibition and catalogue essay might be seen as a pointed revision of his.” [Rothkopf 2005: 70-1]

permeates the essay, if in a more subtle and pertinent manner than we are accustomed to at the moment.” [ibidem: 69]

Cosa può intendere Lippard quando parla di spirito duchampiano che permea il saggio, e in che cosa il modo in cui Swenson è duchampiano è più pertinente e sottile di come si faccia generalmente in quel momento? Lippard propone questa osservazione nel paragrafo in cui cerca di spiegare cosa sia la *Other Tradition* e da dove venga storicamente: la descrive come una “self-conscious tradition” [ivi] (una tradizione che riflette sulla propria natura, consapevole delle proprie istanze), legata all’intellettualità e connotata da una natura non-formale che la porta a focalizzarsi sulla metafisica.

La frase che segue quella sullo spirito duchampiano cita direttamente le parole Swenson: “The Other Tradition paintings are described as ‘mirrors of what happens to us without knowing or realizing it’, in a manner in which to ‘objectify experience, to turn feelings into things, so that we can deal with them’” [ivi] (aspetto che abbiamo visto essere secondo Lippard il punto di forza della teoria di Swenson). La frase ancora successiva sembra un prodromo al concetto lippardiano di de-materializzazione dell’oggetto d’arte: “The painting itself as an object, or a fact without regard for outside or inner experience, is a premise taken for granted by many non-objective artists for some time now; it started as an effort to free form of anecdotalism and often of emotion, and has progressed to the point where the *idea* is often an object.” [ivi] ²⁷ E prosegue: “The Other Tradition is more intent upon emancipating the metaphor from its subjective bonds.” [ivi]

Parlando di ciò che manca ai giovani proposti da Swenson, Lippard cita anche il “metaphysical wryness of a Duchamp.” [Lippard 1966: 70].

E infine c’è un altro passo ancora della recensione che si concentra su Duchamp; insieme a Johns, è un artista che secondo Lippard generalmente riceve un’eccessiva attenzione critica dovuta al fatto che la loro arte è del tipo che “allows and encourages endless speculations on its contents.” [ivi] Questa produzione di speculazioni senza fine è secondo Lippard più che mai in voga (e qui la sua visione della critica è più lucida rispetto a quella di Swenson che vede attorno a sé solo formalisti), nonostante “so much of the best work being done is so hard

²⁷ Ovviamente qui si pre-sente il concetto di dematerializzazione dell’oggetto d’arte che Lippard teorizzerà alcuni anni dopo, ma che secondo la sua cronologia è un fenomeno che può essere descritto a partire proprio dal 1966.

verbalized about.” [ivi] L’opera di Duchamp, dice Lippard, è così nota che qualsiasi “incestuous” [ivi] riferimento iconografico gli tributi un giovane artista, viene immediatamente riconosciuto, e d’altra parte “has been explained so extensively that much of its intellectual content has been drained, leaving one with the fundamental formal armature.” [ivi] E contrappone la sua idea: “In any visual art of any tradition only so much can be told, and the rest must be convincingly *shown*.” [ivi].

Quindi prende come esempio di un fraintendimento interpretativo Donald Judd che “denied his then [nel 1964] unfamiliar structures were without feeling, pointing out that painterly feeling ‘is just one area of feeling and I for one am not interested in it for my own work. It’s been fully exploited and I don’t see why I should exclusively stand for art’.” E conclude “Positions have been reversed since then and now Swenson’s exhibition stands in the corrective corner.” [ivi]

Quindi ancora una volta Lippard riconosce a Swenson la capacità di mostrare, al di là di ciò che può venir detto linguisticamente e speculato, una sorta di complessità impura del lavoro, che non scinde la forma dal livello intellettuale ed emotivo.

Se non è soddisfacente leggere Duchamp solo dal punto di vista anti-formalista (o da qualsiasi altro punto di vista), perché si scade in un intellettualismo che spiega tutto, allora Duchamp (come molti altri artisti complessi) vanno *mostrati*. Non nel senso esclusivo di esposti, anche se probabilmente Lippard pensa che l’allestimento e la scelta delle opere siano riusciti, dato che dice che la mostra (non il saggio) di Swenson è in grado di correggere i fraintendimenti nati da letture ottusamente univoche dell’opera di un artista.

Il fatto che Lippard nomini spesso Duchamp e non citi nemmeno il metodo paranoico-critico (di cui invece a posteriori ricorderà l’importanza) è dovuto anche al fatto che sta scrivendo la recensione anche della mostra, che includeva quattro opere di Duchamp e una sola di Dalì. Ciononostante è anche vero che Duchamp le era più familiare, persino troppo; nella introduzione a *Six Years: the Dematerialization of the Art Object* scriverà: “Marcel Duchamp was the obvious art-historical source, but in fact most of the artists did not find his work all that interesting. [...] As responsible critics we had to mention Duchamp as a precedent, but the new art in New York came from closer to home: Reinhardt’s writings, Jasper Johns’s and Robert Morris work, and Ed Ruscha’s deadpan photo-books.” [Lippard 1973: ix] Nello stesso testo ricorda che nel momento che lei considera “the height of my conceptually hybrid phase” [*ibidem*: x], intendendo questa ibridità anche in termini di ruoli, dato che la sua attività di

curatrice veniva spesso considerata più vicina alla pratica artistica che a quella critica, Kynaston McShine le chiese un testo per la mostra di Duchamp al MoMA che ebbe luogo nel 1973 (si può quindi presupporre che la richiesta di McSchine risalga a uno o due anni prima). “I constructed it of ‘readymades’ chosen by a ‘random system’ from the dictionary, and to my amazement, they used it.” [ivi] Richiamata a produrre un testo su Duchamp, che considera un precedente storico irrinunciabile ma meno interessante di pensieri più ‘caldi’, ricorse al caso e a un metodo ironicamente, guasconamente, libero.

Per quanto molto meno complessa e senza alcun apporto descrittivo, va menzionata anche la breve recensione di Christopher Finch a *The Other Tradition* nel numero di luglio 1966 di *Art and Artist*. Si tratta del numero dedicato monograficamente a Duchamp, nonché ultimo in cui Gene Swenson compaia nel colophon come New York editor; il fatto che Swenson non vi abbia pubblicato nulla, per quanto come sappiamo la tarda primavera e l’estate di quell’anno siano stati crucialmente impegnativi e difficili per lui, sembra significativo del fatto di un suo disinteresse per una scrittura monografica su Duchamp²⁸. Finch scrive della mostra di Swenson associandola in una doppia recensione all’uscita del libro di Calvin Tomkins *The Bride and the Bachelors: the heretical courtship in Modern Art*, che riunisce saggi monografici dedicati ad artisti, in precedenza pubblicati sul *New Yorker*; tra questi c’è anche il saggio su Duchamp visto negli Antefatti del presente studio. Finch definisce gli artisti scelti da Tomkins (oltre a Duchamp: Cage, Rauschenberg e Tinguely) “representative of ‘the Other Tradition’”. Tomkins è considerato più biografo che critico, ma gli viene riconosciuta la capacità di introdurre il lettore a degli elementi di una rivoluzione “which, quite unknown to him, has already transformed his world.”²⁹ Finch consiglia il saggio di Swenson a coloro che “accept the revolution as a *fait accompli*”.

²⁸ Del resto va parimenti notato che Swenson non scriveva mai articoli su artisti di generazioni precedenti alla sua. L’unica eccezione notevole è una recensione del libro di Dalì *Diario di un Genio*, scritta con il titolo *Is Dalì Disgusting?* per il numero di dicembre 1965 di *Artnews*. Si tratta di un testo molto articolato, nel quale vengono anticipati largamente gli interessi di Swenson per il metodo paranoico-critico.

²⁹ Gli Antefatti di questo studio mostrano la posizione di Tomkins come significativa all’interno della vicenda critica delle mostre surrealiste duchampiane; è il primo che le indica come dei precedenti di ‘environment’ e ‘happening’ in virtù dello statuto di spettatorialità che esse inaugurano. È interessante vedere che per Finch Tomkins non è veramente in grado di cogliere il portato della rivoluzione artistica che pur sta descrivendo.

4. Art in the Mirror (e Through the Glass): il tentativo di sviluppare la tradizione 'altra', oltre l'anti-formalismo

I pochi testi di teoria critica che rievocano la figura di Gene Swenson e la sua posizione dopo la sua morte (Barbara Rose nell'articolo su Samaras e Snow del 1971 citato in apertura di questo capitolo, Brian O'Doherty in *Inside the White Cube* e Lucy Lippard nell'articolo su arte e politica del 1980 "Hot Potatoes"³⁰), fanno riferimento a *The Other Tradition*.

Nel 1966, però, Swenson curò anche un'altra mostra, *Art in the Mirror*, che fu commissionata e ebbe luogo nel contesto istituzionale prestigioso e centrale per eccellenza per la comunità artistica newyorkese (che costituiva l'interlocutore di Swenson) e non solo, cioè il Museum of Modern Art.

L'unica eccezione nella serie di accenni critici alla Other Tradition, è costituita dall'articolo di Gregory Battcock già citato a proposito della biografia di Swenson. È un testo brillantemente votato a rintracciare le radici della sua attitudine politica (così come si manifestò polemicamente e drammaticamente nel biennio 1968-69) nel suo lavoro critico e curatoriale precedente. Ripercorrendo la sua carriera, Battcock ipotizza: "Perhaps it was his dealings with the Museum of Modern Art, for which he organized an exhibition called *Art in the Mirror* in 1967 [sic], that focused his attention on art museums and their effect on broader social and cultural issues." [University of Kansas 1971: 13-14]

4.1 Il progetto: un fallimento?

La scarsa letteratura su Swenson è concorde nel considerare questa mostra un fallimento; si darà brevemente conto, dopo aver descritto la mostra, delle reazioni giornalistiche del tempo. In ogni caso, il fatto che il museo abbia rivisto la propria intenzione di assumere Swenson come curatore è la prova provata di un rapporto non facile e di un risultato non soddisfacente. La vicenda personale di Swenson sembra aver giocato un ruolo nodale nel causare questo fallimento. James Rosenquist, in un testo toccante che descrive un intensissimo rapporto di collaborazione e amicizia, ricorda: "During the preparation of *Art in the Mirror*", Gene suffered an acute attack of appendicitis and almost died. I visited him in the hospital; he was very sad

³⁰ "Those invested in a perpetual formal evolution in art protected from the germs of real life won't like my suspicion that the most meaningful work in the 1980s may depend heavily on that still pumping herat of the 20th century art alientaion – the collage esthetic, or what Gene Swenson called 'The Other Tradition'. Perhaps it will be only the alienated and socially conscious minority that will pursue this, and perhaps (this demands insane heights of optimism) the need for collage will be transcended. Obviously I mean collage in the broadest sense, not pasted papers or any particular technique but the 'juxtaposition of unlike realities to create a new reality. 'Collage as dialectic. Collage as revolution. Collage of Indignation'."

and angry that he was not able to carry through with this show. The show opened, but it naturally didn't have Gene's touch." [University of Kansas 1971: 27] Questa informazione sulla gravità dell'appendicite come invalidante a tal punto da compromettere la qualità del risultato teorico e espositivo del progetto, viene riportata da Rothkopf nell'articolo pubblicato in *Artforum*: "Forward-thinking for its time, the show hit bumps in the planning stages when Swenson suffered a debilitating attack of appendicitis." [Rothkopf 2002]

In due conversazioni con chi scrive, Allen Rosenbaum e Basil King³¹ hanno ipotizzato che, insieme all'appendicite, possa essersi manifestata un'acutizzazione della sindrome paranoico-depressiva che affliggeva già Swenson, seppur nel '66 in maniera meno grave e intensa rispetto all'ultimo triennio della sua vita³².

Le due cose insieme, se considerate anche nella prospettiva di un tempo di elaborazione piuttosto breve (la corrispondenza ufficiale con il MoMA si apre nel mese di aprile del 1966 e la mostra apre nel novembre dello stesso anno) risultano con facilità invalidanti rispetto a un progetto espositivo e critico di ampio respiro, e concepito come parte di un percorso intellettuale di messa in gioco soggettiva.

4.2 Il fallimento nelle carte del MoMA

Vedendo la vicenda da parte dell'istituzione, la revisione degli ampi archivi sulla mostra conservati all'archivio del MoMA non ha fornito informazioni che dimostrano in maniera esplicita le motivazioni e la portata di questa fallimentarietà.

Dai documenti conservati nei file dei dipartimenti di allestimento e di comunicazione risultano tempi di lavorazione strettissimi e ritardi. La lettera ufficiale di Wilder Green, coordinatore dei programmi espositivi del museo, ai capi dei dipartimenti per annunciare l'accordo riguardo l'apertura della mostra al MoMA in novembre è datata 27 giugno: aprirà di lì a cinque mesi, il 22 novembre 1966.

Fin dall'inizio della sua organizzazione, la mostra è gestita dal dipartimento delle mostre itineranti, dato che è previsto che faccia un tour americano di 17 mesi, venendo ospitata da diverse piccole istituzioni. Inizialmente la prima sede espositiva avrebbe dovuto essere

³¹ Le due conversazioni sono avvenute a New York, nelle rispettive abitazioni dei due amici di Swenson: ho incontrato Allen Rosenbaum il 2 luglio 2012 e Basil King il 3 luglio 2012. Henry Martin non si trovava negli Stati Uniti in quel periodo, e quindi preferisce non avanzare ipotesi rispetto a una situazione che non ha conosciuto direttamente.

³² A proposito di quest'anno (e non di questa mostra), Rothkopf scrive: "If 1966 marked the height of Swenson's career, the year also witnessed the start of his precipitous slide into mental illness and eventual art-world ostracism." [Rothkopf 2002]

presso il Green Mountain College di Poultney in Vermont. Invece a fine giugno giunge la conferma che il grande tour comincerà alla casa madre. Esiste un calendario, che dev'essere stato redatto in data avanzata (si può ipotizzare a inizio del 1967, dato che è corredato di informazioni molto precise sul numero, peso e dimensioni delle casse all'interno delle quali la mostra girerà) che enumera altre 6 sedi espositive. Una lettera del 6 febbraio del dipartimento di Public Information fornisce la conferma che le prime due sedi previste, Mansfield Fine Arts Guild a Mansfield (Ohio) e San Francisco State College a San Francisco (California), hanno effettivamente ospitato la mostra itinerante. I file del MoMA includono documentazione fotografica della mostra a New York e due foto dell'allestimento presso il Museum of Fine Arts di Houston (Texas). Queste ultime non sono etichettate con una data; nel calendario del MoMA la mostra sarebbe dovuta aver luogo lì nel mese di novembre 1967. A questo stadio di studi è possibile ipotizzare che la mostra abbia effettivamente compiuto una parte consistente del tour previsto inizialmente (e che quindi, nonostante le critiche subite a New York, sia stata sostenuta organizzativamente dal MoMA). Per completare le pur parziali informazioni sul tour raccolte va menzionato che in una piccola serie di comunicati stampa lanciati dal MoMA il 2 dicembre 1966 (a mostra aperta), dedicati a particolari aree statunitensi che avrebbero potuto essere interessate a dare valore alla presenza di un artista originario di quello stato ("special to Kansas City -Missouri- newspapers" per Robert Morris e "Special to the Detroit Free Press" per Ray Johnson), si annuncia che la mostra cirolerà anche in Canada; non risultano altri riferimenti alle sedi canadesi negli archivi degli altri dipartimenti.

Negoziare prestiti per la durata di un anno e mezzo era difficile anche per il MoMA, e quindi la lista delle opere incluse in mostra subisce da settembre in avanti continue variazioni. Quando viene pubblicata la piccola brochure che illustra la mostra e contiene l'unico testo scritto da Swenson in proposito, la lista delle opere non è ancora quella definitiva che comprende tutto ciò che verrà mostrato a New York. A fine mostra al MoMA rimane un nucleo di opere destinato ad andare in tour; altre verranno sostituite con altri prestiti di opere dei medesimi artisti.

Ma anche nel corso della mostra stessa a New York sono state effettuate delle variazioni. Una lettera interna del 6 dicembre annuncia un riallestimento della mostra (due settimane dopo l'inaugurazione): non è ancora stato esposto un olio di Magritte che è nella checklist fin dalle sue prime versioni (*La cascade*, del 1961, in prestito da una galleria privata), e altre sei opere vanno fotografate e saranno "changed around". Sono le sei che sono state aggiunte alla checklist presente nella brochure: almeno tre di esse sono opere universalmente considerabili

come significative. Si tratta di *The Double Dream of Spring*, olio su tela di Giorgio de Chirico del 1915, *Painted Bronze* di Jasper Johns del 1960 e il dipinto a smalto su acciaio *Brush Stroke* di Roy Lichtenstein del 1965. Il de Chirico viene dalla collezione del MoMA stesso, quindi si può ipotizzare che Swenson abbia deciso all'ultimo di includere un riferimento classico alla Metafisica, altrimenti assente dalla mostra; il Johns viene prestato dall'artista stesso, come anche il suo encausto intitolato *Canvas* del 1956 incluso nella checklist fin da principio (qui Swenson sembra voler rendere più ampio il riferimento a come Johns articola una riflessione critica sulla natura del medium); riguardo al Lichtenstein, è possibile ricostruire grazie ai file relativi ai prestiti, una negoziazione molto sofferta: il MoMA, con grande probabilità su insistenza di Swenson (che aveva dedicato sia in *The Other Tradition* che in altri articoli, grande attenzione alle "pennellate") ha ottenuto con fatica questo prestito dalla collezione privata newyorkese di Richard Brown Baker.

Anche il dipartimento di Public Information si trova a dover gestire informazioni incomplete e instabili, come testimonia, per esempio, una lettera scritta il 29 novembre (una settimana dopo l'inaugurazione): "I am sorry the enclosed is only a draft for the captions of some of the works in *Art in the Mirror* but this is all that is available at the moment."

Si rende conto qui di queste vicende per dare un'idea di una mostra la cui organizzazione non è compiuta all'apertura ufficiale, e il cui allestimento viene addirittura ripreso due settimane dopo.

Un dato incontrovertibile riguardo l'inversione di marcia dei rapporti tra Swenson e il MoMA è l'annullamento del catalogo. Durante le prime fasi di concertazione del progetto espositivo, Swenson espone il progetto di un catalogo contenente un saggio di portata molto vasta. L'idea dell'autore è addirittura che questo scritto sia di sostegno teorico a una seconda ipotetica mostra, intitolata *Through the Glass*. Questo saggio non venne mai scritto; il catalogo mai pubblicato. La sostanza teorica di *Art in the Mirror* risultò relegata al dépliant tripartito che contiene appunto il saggio di Swenson (che a fronte della complessità di *The Other Tradition* e delle premesse teoriche che si rilevano dalla corrispondenza in fase preparatoria della mostra non può che apparire molto breve e mal articolato), e in più la lista (incompleta) delle opere e tre illustrazioni di opere incluse nella mostra (Charles Sheerer: *The Artist Looks at Nature*, 1943; Joseph Cornell: *Circe III*, 1965; Tom Wesselmann: *Drawing for "Great American Nude #50"*, 1963).

In ogni caso, alla fine della mostra newyorkese era predisposta una lista di 43 opere di cui si sarebbe costituita la versione viaggiante dell'esposizione, a fronte delle finali 46 di quella al MoMA.

Una richiesta di prestito per la parte viaggiante della mostra contiene una notazione interessante. Riguarda il collage di Wesselmann *Great American Nude #52*, richiesto in prestito a Harry N. Abrams (che acconsentirà al prestito); era destinato a sostituire la versione 36, in prestito dal Worcester Art Museum per la mostra newyorkese. L'executive director del dipartimento di mostre itineranti, commenta la richiesta di prestito: "Mr G.R. Swenson is directing the exhibition for us and is most anxious to make a wider number of selections for the show while it tours the country. I am enclosing our brochure catalogue with a descriptive text by Mr. Swenson and a listing of the works included, though the contents of the exhibition will be revised considerably after the show leaves New York."

Alcuni cambiamenti tra la checklist newyorkese e quella in tour sono da notare: la *Box-en-Valise* di Duchamp esposta a New York era quella della collezione del museo; per la mostra itinerante viene sostituita da una della collezione dell'artista. I due Johns vengono restituiti all'artista, che rimane presente nella versione itinerante con la litografia di *The Critic Smiles* (opera molto amata da Swenson) dalla collezione di Leo Castelli. I due Lichtenstein (un d'apres Picasso e *Brushstroke* su metallo) vengono sostituiti da una sola serigrafia del 1965, sempre un *Brushstroke*. Compare un'opera di Elaine Sturtevant, artista apparentemente non presente nella mostra al MoMA: si tratta di *Study of Warhol Flowers with Rauschenberg Drawing*, una serigrafia con matita e acquarello del 1965, prestata da Sturtevant stessa. Salvador Dalì, presente al MoMA con un Ritratto di Gala del 1935 dalla collezione del museo, non è presente nella parte itinerante della mostra.

Un ultimo documento appare qui particolarmente importante. Swenson non seguirà gli allestimenti nelle diverse sedi della mostra itinerante. Perciò scrisse "An informal guide to hanging *Art in the Mirror*", i cui contenuti verranno analizzati a conclusione della parte sui testi relativi a questa mostra.

4.3 La mostra: il progetto e il testo nella brochure

L'analisi contenutistica del progetto espositivo si avvale di quattro fonti dirette: il breve testo sul saggio previsto per il catalogo, allegato alla corrispondenza tra Swenson e il MoMA nell'aprile del 1966, intitolato "Reflections in Art"; il testo scritto per la brochure; le indicazioni di allestimento per il tour espositivo. I tre testi coincidono preziosamente con tre momenti nodali della concezione della mostra: il primo testimonia le intenzioni critiche, il secondo è emblematico della effettiva realizzabilità a fronte delle difficoltà di ordine personale di cui si è detto sopra, e il terzo rappresenta una sorta di riflessione a conti fatti, per quanto aperta verso un futuro non del tutto controllabile dall'autore.

“Reflections in Art” è articolato in tre sezioni: “Art in the Mirror”, “Through the Glass” e “The Pleasure of Experience”. Come si è già accennato, Swenson immaginava che le prime due sezioni avrebbero potuto corrispondere a due diverse mostre (la seconda ancora totalmente ipotetica dal punto di vista dell’organizzazione, sede, data...); la terza parte rappresenta una sorta di riflessione onnicomprensiva legata a entrambi i temi affrontati nelle prime due. Partendo dunque da quest’ultima: sappiamo da *The Other Tradition* che Swenson non ama le opere d’arte che propongono una lettura metaforica del mondo. Ciò non di meno, le prime due sezioni sono basate su due metafore: lo specchio e il vetro. L’autore non nasconde la problematicità di essere ricorso lui stesso alla metafora, denunciando la scarsa efficacia a livello teorico della sua scelta retorica; allo stesso tempo, presentandone i risultati come personali, ne rivendica la validità: “Both the mirror and the glass metaphors are too limited (themes are gimmicks) to produce a philosophy of art, just as one or the ‘other’ tradition is too limited to produce a philosophy of art history; yet, I offered no apologies for the personal nature of that ‘history’ and I intend to offer none for this ‘esthetic’.” La domanda a cui sta cercando di rispondere è quella della natura del rapporto tra arte e vita: “[Art] opens up experience, but seldom says what to do with it. This is the old problem of art and life”. La proposta che muovono le due mostre “metaforiche”, e questa terza sezione teorica, è di vedere se e come gli artisti stessi affrontano il vecchio problema in questione: “This section could nevertheless discuss the artist’s relationship to experience: what makes an experience artistic. Often an artist’s response to common shared experience (be it a movie, a billboard, or the Mona Lisa) seems different from other people’s responses; if it is, what makes it different.” Venendo alle due sezioni iniziali: il saggio relativo “Art in the Mirror” è nelle intenzioni “the most concrete and specific”. Avrebbe discusso in dettaglio le opere esposte, scelte in quanto rappresentative dell’attitudine dell’artista verso l’arte; opere in cui la relazione ad altre opere fosse esplicita. E riguardo alla concezione dell’arte interpretata dagli artisti, Swenson elenca: “art as social phenomenon, a status symbol, a personal attitude, an object of irony, an oversensitive foolhardiness, etc.”

“Through the Glass” è descritta in termini meno concreti, anzi, attraverso una vera e propria metafora e una citazione poetica. “Art can be like a door or a window into a wonderland – and at the same time it asks questions about reality”. E poi cita il poeta giapponese Basho, che viveva in eremitaggio e si chiedeva se la scelta esistenziale di assistere ai cambiamenti che occorrono nella natura e nelle esistenze possa dar luogo a una vita vissuta nell’irrealtà. Quindi torna alla metafora: “A number of 20th century works of art employ glass and mirrors and seem to me to ask similar questions. The first part asks of several artists, what is art to

you, and this second part asks, where does that lead.” Qui il vetro assume le sembianze di uno schermo, che pare quasi separare l’artista dal mondo. Sembra essersi persa traccia dell’interesse per lo spettatore, e per la fiducia che Swenson accordava alla relazione diretta tra opera e pubblico. Gli artisti recuperano una predominanza nella loro capacità di relazionarsi all’arte e addirittura possono essere proposti come modello per trovare una risposta a cosa significa guardare e appropriarsi di un’opera. Ovviamente gli artisti non offrono una ricetta, ma, come dice Swenson alla fine della terza sezione “with any luck, we might get an insight or two”.

Va ricordato qui, che il percorso critico che sta perseguendo Swenson è ancora intento a creare delle alternative metodologiche alla letteratura formalista. Questo, che è anche il punto di più evidente continuità rispetto a *The Other Tradition* diverrà lampante nella scelta delle opere in mostra al MoMA. Il rischio di questa nuova proposta metodologica, che Swenson sta offrendo a se stesso prima che a chiunque altro, è quello di una “eroizzazione” della figura dell’artista. E’ possibile che dopo aver descritto una traiettoria storico-artistica che ha aperto al massimo le possibilità interpretative per il soggetto-spettatore rispetto all’opera, qui Swenson voglia far ordine e rendere metodo la sua esperienza di condivisione conoscitiva e esperienziale con gli artisti. Una condivisione basata su una “differenza” (ricordiamo che nella terza sezione scrive “often an artist’s response to common shared experience seems different from other people responses”). Quel che è importante però notare qui è che Swenson generalmente non sembra subire il fascino della ‘diversità’ degli artisti; sua intenzione è analizzarla per trarne un approccio critico. Swenson è un mirabile intervistatore, in un’epoca in cui le interviste ai giovanissimi artisti (come erano i Pop quando li intervistò lui nel 1963) non erano certo diffuse: peculiarità del suo approccio di intervistatore sono domande molto dirette, franchezza, mancanza di timore di contraddire l’artista, resa del senso di familiarità e di discussione in corso, di cui l’intervista non è che il brillante distillato.

Il costante ricorso alla metafora nella concezione e nella spiegazione del progetto “Reflections in Art” è necessario per Swenson per chiarire che il modo degli artisti di guardare le opere d’arte è “metaforicamente” un possibile metodo. Il testo nella brochure si intitola “Art in the Mirror: a metaphor”. Swenson padroneggia e dirige criticamente il rischio di descrivere una mostra che parla di autoreferenzialità. “All art is to some extent about itself, about form and color and materials. [...] Recently some critics and painters have taken that dictum [cioè la frase di Signac per cui il soggetto di un quadro non è un elemento più importante di colore, composizione e disegno] to extremes where the only permissible ‘subject’ is color or paint.” L’eco delle sue battaglie anti-greenbergiane qui è più leggibile che mai. Ed ecco come

prendere le distanze da questo approccio: “The range of artists’ attitudes toward art defies the many dogmatists who today claim to define them. This show is a small personal selection; it does not include any work without an image of art, that is, none whose subject is ‘pure’ paint or color or line.” Sono molte le obiezioni che si potrebbero muovere a questo criterio, ma si capisce qui quanto limitata sia per Swenson la concezione di metafora. Per fare una metafora devo mostrare agli spettatori opere che letteralmente mostrino altre opere.

Il saggio si apre però con un richiamo al potere dell’ironia e della brillantezza di intelletto. Soprattutto da parte degli artisti “These works direct questions, insults and homages toward art; they often have an untraditional and witty air about them, from Marcel Duchamp’s mustachioed Mona Lisa to Andy Warhol’s silkscreened Mona Lisa as a movie star.” Ma anche da parte di chi si relaziona all’arte: “A good number, perhaps a majority, of artists and critics have been proclaiming art as a religion; but sensitivity and passion have their limits, and so, even, does art. The phrase, ‘We are all too sensitive’, might make a healthy punch line for many of the tales told about art.”

Questo “we are all too sensitive” è il monito iniziale che Swenson rivolge allo spettatore di *Art in the Mirror*, che idealmente è la medesima figura che tanta parte aveva avuto in *The Other Tradition*; pure, c’è una parte del terzo capitolo di quel lungo saggio, scritto più o meno un anno prima di questo testo, in cui Swenson ha usato l’espressione ‘Mirror of Art’. “Corollary to this [la corrispondenza tra feeling and thing] is art as a reflection of the viewer’s world and personality, that which happens to a viewer when he can see the correspondence between what has been called subjective and objective. This might be called a Mirror of Art, thought not in the sense of a mirror of society as Baudelaire more or less intended with the use of that phrase. This is connected with Paranoiac Criticism.” [Swenson 1966a: 27] Lo spettatore si guarda allo specchio nell’arte, con tutta la sua soggettività liberata dal metodo paranoico critico. *Art in the Mirror*, allora, rispetto a questo fenomeno di ‘Mirror of Art’, colloca gli artisti nel doppio ruolo di spettatori iper-soggettivizzanti (un tipo speciale di spettatore) e di produttori. Swenson nella chiusa del terzo capitolo, aveva definitivamente chiarito che “The paintings of the *other* tradition are not, however, mirrors of society. They are mirrors of what happened to us without our knowing or realizing it. In a way they might be said to objecify experience, so that we can deal with them.” [*ibidem*: 28] La fiducia espressa in quest’ultima frase sembra essere parecchio in discussione nell’intero progetto “Reflections in art”.

La densità contenutistica e la vivacità retorica con cui il testo di Swenson per la brochure di *Art in the Mirror* si dà al lettore (e al visitatore della mostra) è comparabile a quella di un capitolo di *The Other Tradition*. Solo che il primo e più ampio testo, per quanto vario nei

riferimenti, segue una traiettoria storica in cui il lettore si può orientare. “Art in the Mirror: a Metapho” è un piccolo e compattissimo labirinto critico: non di quelli in cui ci si perda veramente, ma chiede al lettore di compiere veloci svolte, a volte lo fa ripassare sullo stesso passaggio, predispone per lui momenti di timore (che l’arte non sia poi così utile e salvifica) a momenti di vero e proprio sollievo e speranza di poter raggiungere la via d’uscita (il “pleasure of experience”!).

A fronte della potenza innovativa dell’arte che Swenson riservava alla presenza di temi sessuali nel gruppo di artisti che lui voleva chiamare i “post-Freudiani”³³, in *Art in the Mirror* c’è un’altra potenza emotiva e esperienziale che Swenson suggerisce allo spettatore: il divertimento. Come commenta Martin: “It’s the artist’s enjoyment of art that allows him to treat it [l’arte] with a certain verve and vivacity and speculative élan, knowing that it will stand the strain, and plumbing the sense of variety of its possible engagements.” [Martin 1985: 19]

L’approccio “untraditional and witty” con cui vengono concepite le opere in mostra sembra il suggerimento che lo spettatore deve accogliere dagli artisti che le hanno realizzate. Un paio di righe prima della conclusione del saggio per la brochure, Swenson chiarisce: “Opinion grows like hot air between us and the work. The sense of proportion and of humor in most of these works is like a needle - a far more dangerous instrument to an inflated balloon than is a baseball bat.”

La strada aperta dalla corrispondenza tra feeling and thing in “The Other Tradition” può generare nello spettatore ‘opinione’ invece che ‘identificazione’; il modo di evitare questo, che evidentemente per Swenson è un pericolo, è applicare l’ironia, e di mantenere il senso di proporzione tra il mondo dell’arte e quello quotidiano. L’ironia non è solo un mezzo per lo spettatore, è anche un mezzo critico, che Swenson rivendica di poter usare: “My neighbor or fellow critic or grandson [il futuro!] may not take me seriously, but - what the hell! - once in a while art makes me smile.”

Swenson conclude tornando in prima persona, riacquistando una sorta di tenerezza soggettiva: “The *Mona Lisa*, if examined with care and love, can still revert to an object of wonder. For me, the mirror of these works helps return to art delight.”

³³ Su Paul Thek, Joe Raffaele, Mike Todd scriveva in *The Other Tradition*: “These works (and those of Lucas Samaras, Allen Jones and several others younger artists) can and perhaps should, if successful, arouse the viewer sensually and sexually.” [Swenson 1966a: 35]

A proposito del divertimento, Martin ricorda che Swenson aveva preparato dei cartelli da esporre di fianco alle opere esposte, con aneddoti e citazioni. Tra questi ce n'era uno (l'unico che Martin citi) che racconta che Marcel Duchamp tenne una conferenza con un gruppo di studenti molto seri, che ponevano domande sempre più cupe; lui concluse dicendo, in un tono quasi disperato, che l'arte dopotutto è "fun" [Martin 1985: 18].

4.4 Indicazioni e documentazione sull'allestimento

L'allestimento della mostra, così com'è documentato dalle fotografie e commentato nella guida che Swenson scrive per gli altri musei che avrebbero ospitato la mostra, sembra essere pensato secondo il criterio di amicizia tra le opere che Lucy Lippard aveva notato essere il filo conduttore nell'allestimento di *The Other Tradition*. Secondo Lippard all'ICA le opere si spiegavano l'una nella vicinanza con l'altra, in una specie di catena interpretativa. Nella guida Swenson scrive "An important thing to remember in hanging this particular show is that certain works of art are friendly to each other"; e poi tutte le sue indicazioni si basano sulle affinità tra gruppi di opere.

Un lungo esempio: "The Sturtevant drawing might hang next to the Warhol *Portrait of Rauschenberg*. The portrait is given an added dimension if hung beside the Warhol *Mona Lisa*. The personality of the artist has replaced the art work as an object of public interest in our time; in turn, Warhol's *Mona Lisa* leads directly to Rauschenberg's, and in the Picabia-Duchamp *Tableau Dada par Marcel Duchamp*, which leads to the Duchamp *Valise*. (The Rauschenberg lithograph *Breakthrough I* might hang on the other side of the Sturtevant *Study of Warhol Flowers* with Rauschenberg *Drawing*.)

The *Valise* is concerned with art turning inward upon itself. In this important group (mirroring themselves), the Johns lithograph might hang beside the Morris *Box with Photo of Door*. Picasso's *The Family* might hang here (or with the Gris *Violin and Engraving*). Les Levine's *S-10* belong to art mirroring itself, as does the small Jacquet."

Come in *The Other Tradition*, le opere sono appese con la mediana tutte alla stessa altezza. Le foto del MoMA sono state scattate a mostra vuota e non si vede il soffitto (quindi non è possibile fare proporzioni), ma è probabile che sia un'altezza classica, circa 155 cm da terra. Questa mostra è più a tema che a tesi (com'era invece *The Other Tradition*), quindi se per quella una forma di concatenazione logica era un sistema più utile a una dimostratività, in *Art in the Mirror* prendono forza le varie sfaccettature in cui si dà il tema, e quindi l'allestimento a gruppi. Ma in una come nell'altra mostra, Swenson non si prende assolutamente la briga di intervenire alterando l'ambiente neutro dello spazio espositivo; ad esempio una strategia

emotiva usata dal MoMA come quella delle pareti colorate³⁴, non sembra venir presa in considerazione da Swenson. Criticamente ed emotivamente è concentrato sull'esperienza di scambio che viene suscitata dall'interno della singola opera. E infatti nella nota per l'allestimento scrive: "I have found that certain 'chic' arrangement can kill the works, while if the relationships focused upon are 'interior', or of one work to the other, the wall and space problem solves itself." L'aspetto mediale e dimensionale del darsi dell'opera non lo tocca minimamente, sembra quasi essere un incidente rispetto al potenziale significativo del contenuto e delle relazioni tra contenuti: "[...] the Magritte *L'Eternité*, which related visually to the Thek box, if the box is put on a pedestal."

Nella versione allestita da lui al MoMA la *Box-en-valise* di Duchamp sta in una grande vetrina incassata nel muro; ovviamente questo diapositivo, rispetto all'appendimento paratattico fin qui descritto, enfatizza il valore allestitivo del raggruppamento. Come si può vedere dalla foto, la scatola è aperta e ben squadernata, con la riproduzione di *L.H.O.O.Q.* ben visibile. Nella parete alle spalle della Scatola è appeso il Picabia-Duchamp *Tableau Dada*, sempre con una *Monna Lisa*. Le altre due Gioconde presenti in mostra (Warhol e Rauschenberg), che Swenson aveva indicato come possibile 'vicine' per gli allestimenti futuri, non sono nella bacheca; non sono visibili in nessuna delle foto che documentano l'allestimento. A destra della *Box* e di *391* il ritratto di Alain Jacquet (*Man's portrait After Manet's Déjeuner sur l'Herbe*). Il raggruppamento segue l'attitudine che Swenson indica come centrale nella *Box-en-valise* ("art turning inwards upon itself" scrive nelle note di allestimento). E infatti all'estremità opposta della vetrina rispetto a quella in cui si trova la *Box* c'è un'altra scatola, quella di Morris (*Box with photo of the door*). Tra il Jacquet e il Morris, due opere di Johns (che non vengono menzionate nella nota per gli allestimenti perché non fanno parte della lista delle opere della versione viaggiante della mostra): *Canvas* e *Pained Bronze*.

³⁴ "Surrealism and Primitivist art forms were characterized by Barr as 'intuitional and emotional rather than intellectual', and exhibition with such themes or individual artists categorised by the museum [il MoMA] as belonging to this trend were sometimes shown on dark walls." [Klonk 2009: 143] Ovviamente è il tipo di effetto che Swenson vuole contraddire.

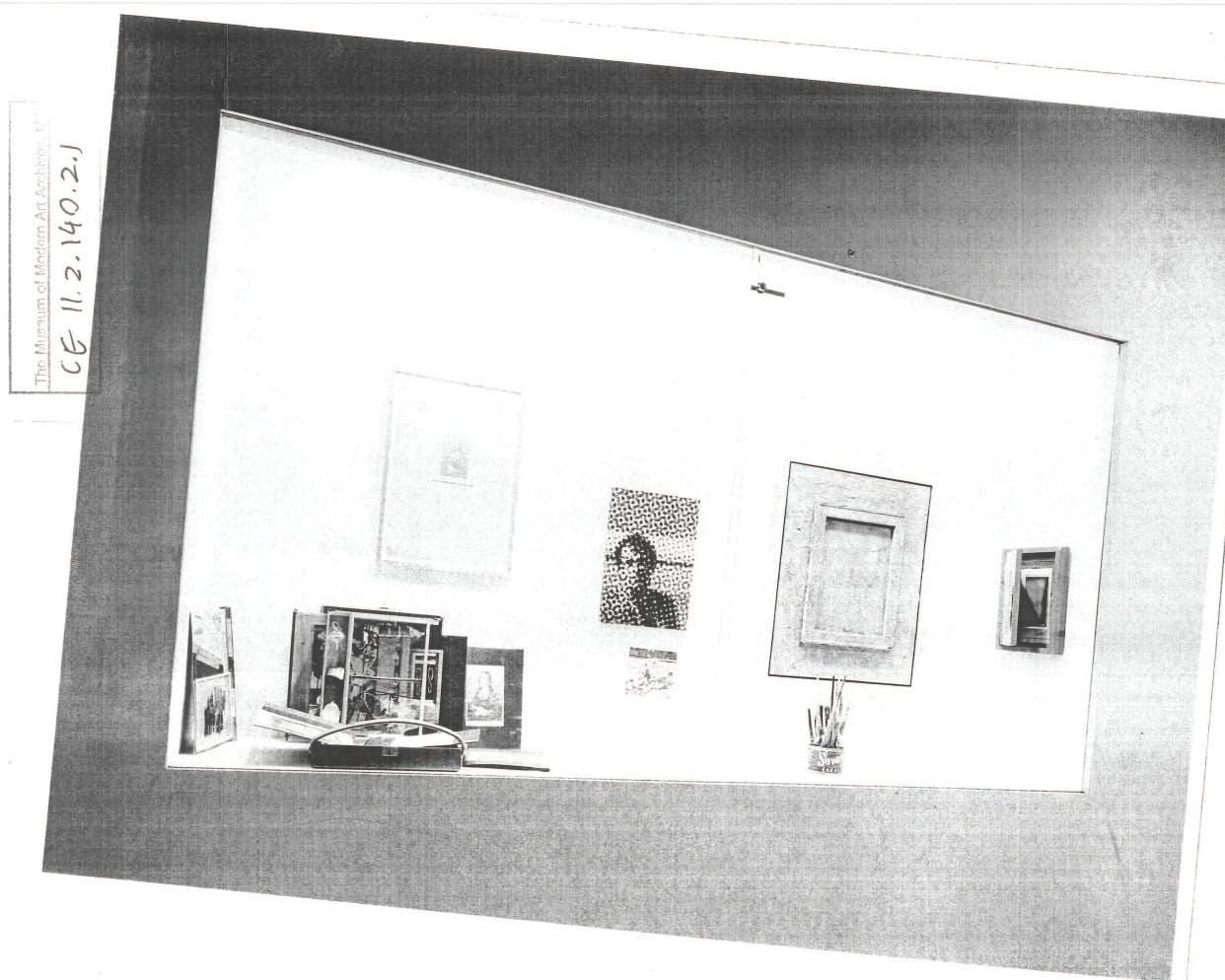


Figura 6 *Art in the Mirror*, fotocopia³⁵ b/n di una fotografia dell'installazione 1966
Museum of Modern Art Archives, New York

4.5 Le recensioni

Il fatto che la mostra abbia avuto scarsa fortuna critica è imputabile alle debolezze organizzative causate dai problemi di salute di Swenson che hanno implicato, come si è visto, ritardi gravi e una scarsa efficacia dell'apparato scientifico. Questa debolezza è stata percepita anche da recensori e giornalisti che hanno scritto della mostra nella stampa generalista. Rispetto alla semplificabilità storica con cui si poteva raccontare *The Other Tradition*, *Art in the Mirror* affronta un tema pericolosamente fraintendibile, di cui il curatore ha offerto una spiegazione complessa e poetica. Anche i pochi giornalisti positivi sulla mostra, concordano con i colleghi che la ritengono una presa per i fondelli autoreferenziale, nel ritenere il testo in

³⁵ Le fotocopie in bianco e nero sono l'unico tipo di riproduzione meccanica permessa dagli Archivi del MoMA per tutti i materiali che documentano l'attività del museo.

catalogo perlomeno incomprensibile. E ovviamente la sensibilità della materia, non comunicata con chiarezza e ordine, diventa agli occhi del giornalista e del pubblico, un'ulteriore prova di snobberia intellettuale da parte di chi ha predisposto il progetto espositivo. Ma anche quanti leggono con pazienza la brochure e ne colgono l'aspetto più positivo di proposta di innovazione nello sguardo verso l'arte, sembrano non riuscire ad accogliere la proposta poetica ma involuta di Swenson: "The art Swenson has collected moves in a very devious ways to perform its therapeutic wonders. [...] I have to report that the therapy did not work in my case. The scales did not fall far from my eyes; Leonardo was not restored to me in a flesh of exquisite clarity. Swenson's vaudeville trio [delle Gioconde] only told me more about Warhol, Rauschenberg and Duchamp." [Mellow 1967: 31]

Le critiche più ricorrenti riguardo alla mostra testimoniano una fascia di pubblico infastidita dagli atteggiamenti anti-art e umoristici di matrice Dadaista (per esempio nel breve articolo intitolato "Pop Artists. Kid Cliches" e pubblicato su una trentina di testate locali, le opere elencate vengono descritte esclusivamente in termini - non certo favorevoli - di "gag", "leg-pulling", "kidding", "mock").

La scelta delle opere, anche da quanti sono benevoli nei confronti della Pop, risulta troppo sbilanciata in favore di questo movimento; ma soprattutto la domanda base su "come gli artisti vedono l'arte" non sembra trovare per i recensori una risposta degna di diventare un presupposto metodologico per ripensare più in generale il rapporto tra opera e spettatore. La più feroce delle stroncature firmata da Emily Genauer per il newyorkese *World Journal Tribune* arriva a concludere che "whatever the museum had in mind, the show is chiefly saying that artists do indeed hate art."

Gli archivi del dipartimento di comunicazione del MoMA riportano le richieste di fotografie ricevute dai giornalisti per il corredo fotografico delle recensioni. Per l'editoria d'arte vengono registrate una richiesta di Robert Pincus-Witten per *Artforum* (che non ebbe seguito, dato che non venne pubblicata alcuna recensione), e molteplici da diversi soggetti legati ad *Art and Artists* (rivista londinese di cui Swenson era stato New York editor fino a luglio del 1966 e con cui continuava a collaborare): le foto vennero richieste dal direttore, che annunciava una recensione nel numero di marzo del 1967 scritta da Toby Mussumann, da Toby Mussumann stesso e da Corinne Robins, collaboratrice saltuaria della rivista con sporadiche recensioni da New York. La recensione non venne pubblicata nel numero di marzo, né in alcuno dei numeri successivi. Swenson però ne include una lunga parte a chiusura delle sue note di allestimento

per la mostra itinerante.³⁶ Si tratta in questo caso di una visione completamente diversa rispetto a quella espressa dalla stampa non specialistica. Mussmann è d'accordo con Swenson nel pensare che "by giving itself a mirror image, art questions and deepens itself, plumbs the depths of its own 'shadows of shadows'." E questa convinzione lo fa guardare alla mostra in termini sicuramente più vicini alle intenzioni del suo curatore. La parte citata da Swenson si conclude con una descrizione di *Box with Photo of Door* di Morris, intesa come emblematico "statement of limitless possibility".

4.6 Duchamp in the mirror?

Come si è fatto in merito a *The Other Tradition* si riprende ora il filo della possibile 'duchampianità' di Swenson a partire dai dati a disposizione su questa seconda mostra. Partendo dalle ipotesi che riguardano il rapporto personale, Teeny e Marcel Duchamp risultano tra gli invitati alla cena di inaugurazione, ma la cosa è ben poco significativa, dato che probabilmente questo avveniva per tutte le mostre al MoMA, o perlomeno per quelle in cui Duchamp partecipava come artista. Un po' più significativa la già menzionata informazione che vede Duchamp come prestatore della sua *Box*, in sostituzione di quella della collezione del museo, per la mostra itinerante. Anche qui siamo nel campo dei dati poco più che neutri: Duchamp aveva tutto l'interesse che la *Box* della collezione rimanesse al museo, di modo da poter essere esposta in altri progetti o come opera della collezione; e con tutta probabilità aveva più di un esemplare ancora in suo possesso.

Il contenuto della didascalia che riporta l'aneddoto su Duchamp e il divertimento fa capire come il Duchamp di questa mostra sia l'intelligente smascheratore dell'approccio all'arte noioso e reverenziale (quello che sostanzialmente, per Swenson, è l'approccio accademico). Inoltre la Gioconda baffuta di Duchamp è la prima opera che viene citata nel saggio ("These works direct questions, insults and homages towards art; they often have an untraditional and witty air about them, from Marcel Duchamp's mustachioed Mona Lisa to Andy Warhol's silkscreened Mona Lisa as a movie star"). Quella espressa in *Art in the Mirror* è dunque un'idea di Duchamp meno legata alla linguistica rispetto al Duchamp di *The Other Tradition*, ma comunque convinta nell'indicarlo come un iniziatore, come qualcuno che libera qualcosa da delle convenzioni: in *The Other Tradition* il linguaggio dalla necessità della rispondenza logica,

³⁶ Si può ipotizzare che i due, legati alla medesima rivista, si conoscessero e che Mussmann abbia dato a Swenson la recensione prima della pubblicazione, che poi però è stata revocata.

in *Art in the Mirror* lo sguardo all'arte del passato dalla seriosità. In entrambi i casi i mezzi intellettuali che Swenson riconosce a Duchamp sono acutezza di spirito e capacità di discostarsi dalla tradizione. Quel che qui viene a mancare rispetto alla mostra precedente è il senso 'spaziale' con cui viene sfaccettata la libertà di fluttuare nel vetro di cui gode il giocoliere di gravità; ma ovviamente quella allusione alla spazialità non-gravitazionale non è in alcun modo un tema attinente alla mostra ora in analisi.

La scelta della metafora *Through the Glass*, che avrebbe completato quella di *Art in the Mirror*, sicuramente richiama i punti duchampiani della prima mostra: il *Large Glass* in catalogo, i 9 *Malic Moulds* (su plastica trasparente) esposti e, come si diceva, l'idea della nuova spazializzazione a-logica implicata dal concetto di 'ritardo su vetro'. Riprendendo le poche righe che testimoniano il progetto nella corrispondenza col MoMA: "Art can be like a door or a window into a wonderland – and at the same time is asks questions about reality. [...] A number of 20th century works of art employ glass and mirrors [...]". Vetro, porte e finestre non sono ovviamente terreno esclusivo duchampiano, ma non pare difficile ipotizzare che anche in questa mostra (e nella relativa parte del grande saggio) Duchamp avrebbe avuto un ruolo di iniziatore. In entrambe le parti dell'ipotetico progetto, penso si possibile parimenti supporre che il peso che Swenson avrebbe tributato a questo ruolo (e in parte l'ha fatto nel saggio nella brochure di *Art in the Mirror*), sarebbe ancora una volta stato permeato di quell'ammirato relativismo si può vedere almeno in parte come mutuato dal 'Duchamp' dell'articolo del 1965 Thomas Hess.

5.1 "Ritardo di Vetro" come riferimento non metaforico alla superficie pittorica

Il riferimento al concetto di "ritardo di vetro" compare un'ultima fondamentale volta nel saggio che Gene Swenson dedicò a James Rosenquist nel 1967, intitolato "A figure a man makes". Era stato commissionato per il catalogo della retrospettiva dell'artista alla National Gallery of Canada, nel quale però non venne incluso³⁷. Venne pubblicato in due parti nei numeri di aprile e maggio del 1968 di *Art and Artists* e intero nella raccolta di testi che correda il catalogo in memoria di Swenson del 1971; secondo Martin venne scritto tra la primavera e l'estate del 1967.

³⁷ "The National Gallery of Canada refused to publish it, insisting, without ever furnishing any further explanation, that to do so wouldn't have been 'in the best interests of the Canadian tax-payer'." [Martin 1985: 28]

È un testo di circa 15.000 parole, diviso in parti e tematiche, che ripercorre il rapporto più duraturo e fecondo criticamente che Swenson abbia mai avuto con un artista. La prima parte è dedicata a fare il punto sulla critica modernista americana; come sua consuetudine intellettuale, Swenson propone delle novità, anche all'interno del campo più fecondo per l'avverso formalismo: "What if, instead of calling it the picture plane, we used the word surface." [University of Kansas 1971: 61] Come altrove nei suoi scritti, la convenienza della novità linguistica sta in un avvicinamento arte-vita, nonché in una maggiore elasticità e quindi efficacia del termine in senso tecnico e storico. Scrive infatti: "Surface, as a term, has several advantages as I see it. In the first place, surface is more general and can be applied to ideas, to feelings, to life and not just to a technique of painting. In addition this substitute term permits us to examine both the positive and negative sides of a technique, without insisting that it is the one true light into which we all have evolved." E poi, dunque, si mette al lavoro: "Rather than refute the ideas of the critics step by step (they are discussed at some length in my booklet, *The Other Tradition*), I shall specifically apply the term, surface, to American painting." [ivi] La sua attenzione va a Pollock e Rauschenberg; posto che nessuno potrebbe negare l'importanza della fisicità della superficie in Pollock, Swenson vede il suo *Number 29* (su vetro) e la serie *Revolver* di Rauschenberg (su plexiglass) come esempi di un'indagine nuova sulla bidimensionalità. "One of the beauties of *Number 29* is the way it defines a surface, where both the front and the back are visible."

E poi il confronto con l'uso duchampiano del vetro: "Duchamp's term, *Delay in Glass*, take on a different meaning; for in this Pollock, the surface is the illusion. 'Delay' implies the reality of transparency; Pollock's interest in surface of glass implies the illusionary quality, at least to people who might try walking through the glass." [ivi] Secondo Swenson qui Pollock riconcilia superficie e illusione, e così facendo addirittura risolve il classico conflitto americano tra praticità e spiritualità.

La realtà della trasparenza del *Large Glass* è implicata dall'applicazione del concetto 'ritardo di vetro' ed è contrapposta alla qualità illusoria del Pollock su vetro. Pollock traccia su una superficie così trasparente che ci si potrebbe passare attraverso, Duchamp dispone pensieri e forme su uno schermo che non ha qualità illusorie. La trasparenza è reale, il vetro c'è, tant'è che ci si può dipingere e ci si può ritardare.

La battaglia di Duchamp alla pennellata, la scelta del supporto in vetro per non dover dipingere gli elementi su un fondo illusorio, e di scorciare in prospettiva un solo elemento (la macinatrice) per sottolineare la effettiva piattezza della superficie... sono elementi della pratica duchampiana che Swenson non ha mai nemmeno elencato, ma il modo in cui

contrappone la realtà del *Large Glass* all'illusionarietà di *Number 29* ci fa capire quanto gli fossero chiari. Un po' come nell'introduzione a *Six Years* di Lippard, non è nemmeno il caso di soffermarsi su Duchamp, precedente storico irrinunciabile, ma certo meno caldo dei più giovani.

5.2 Superficie, picture plane: Duchamp trasparente

Swenson nel saggio su Rosenquist ha evocato un Duchamp che maneggia la 'superficie', in un campo critico ancora una volta apertamente anti-greenbergiano: la sfida che Swenson continua a porre ai greenbergiani, come in *The Other Tradition* è posta nel loro campo d'azione: il piano pittorico.

Ovviamente per i critici formalisti a Duchamp non viene riconosciuta voce in capitolo sulle discussioni sui concetti di 'flat painting', 'picture plane'; l'autonomia del piano pittorico è incompatibile con il generico sconvolgimento anti-artistico promulgato da Duchamp. È Thomas Hess che dedica il primo punto del suo contraddittorio retorico alla qualità pittorica di alcune sue opere, anche se non usa termini modernisti per descriverle. Swenson, sempre pronto a rivedere le etichette, usa Duchamp, senza darci troppo peso, nella vicenda pittorica che descrive le ultime evoluzioni della 'picture plane' nella pittura americana.

Si vedrà come per Brian O'Doherty, che negli intenti è anti-formalista e anti-greenbergiano almeno quanto Swenson, il cubo bianco espositivo sia il luogo in cui il 'picture plane' ha tentato di reinventarsi, includendo una dimostrazione di presa di coscienza della tridimensionalità (esemplificata perfettamente da Frank Stella, artista ignorato da Swenson). La differenza sostanziale tra la posizione sulla bidimensionalità di Swenson e quella di O'Doherty sta nel fatto che per il secondo il 'picture plane' non è in alcun modo permeabile da una sensibilità 'collagista', cioè di introduzione di elementi di vita vissuta all'interno del prodotto artistico (sia esso dipinto o installativo)³⁸.

Per Swenson invece, la trasparenza del supporto, sembra essere un ottimo metodo, in Pollock quasi una vera e propria soluzione pratica, per accogliere nella bidimensionalità parimenti istanze illusionistiche (Pollock appunto) o speculazioni illogiche, anti-descrittive ma non

³⁸ "The Eye and the Spectator set off in different directions from Analytic Cubism. The Eye goes along with Synthetic Cubism as it takes up the business of redefining picture plane. The Spectator, as we have seen, cops with the invasion of real space from Pandora's picture plane, opened by the collage. These two directions – or traditions, as the critic Gene Swenson called them – vie with each other in their opprobrium." [O'Doherty 1999: 50]

astratte dal mondo (Duchamp). Cioè (e si ricordi anche la scelta di un plexiglass di Warhol, trasparente e pre-cinematico in *The Other Tradition*) la trasparenza come possibilità effettiva, linguistica e simbolica, di abbracciare il reale.

Passages in Modern Sculpture di Rosalind Krauss è uscito solo un anno dopo la pubblicazione dei tre saggi di O'Doherty; il saggio dedicato alla pittura su vetro e al ready-made così importante per il presente studio esplicita per primo nella letteratura duchampiana il valore così potente dell'uso del supporto trasparente. Krauss non sarebbe d'accordo con Swenson nel classificare come illusionista la trasparenza di Pollock, ma la sua posizione sul significato della trasparenza in Duchamp è perfettamente compatibile con quel che *in nuce* si trova in proposito in Swenson. "Fallito come matrice illusionista, il fondo di vetro riesce dunque sul piano dialettico, rivelando i fondamenti di una tradizione narrativa nello stesso momento in cui li rigetta." [Krauss 1998: 92].

Conclusioni: Swenson e l'installazione. Una recensione a Oldenburg.

Il movimento di Swenson era la Pop Art. Ne ha colto l'essenza e trasceso l'apparente prosaicità facendone l'emblema di un'arte che rispecchia i migliori ideali democratici che all'inizio degli anni Sessanta sembravano poter essere incarnati e vissuti da politica e società statunitense³⁹. La Pop Art e il suo trattamento 'meccanico' della superficie pittorica gli permettevano di sfidare il modernismo sul suo stesso campo di indagine; la Pop Art e la sua scelta di soggetti 'popolari' quanto ironicamente raffinati gli permettevano di introdurre nel percorso critico la sua volontà a tratti disperata di rompere i confini tra arte e vita.

In un primo tempo prese con sé lo spettatore in questo percorso, offrendogli dei metodi di approccio (probabilmente simili ai suoi, ma a tratti subordinati allo stravolgimento dovuto alla malattia mentale) 'democratici', con cui liberi persino dalla metafora, ciascuno trova nell'opera una verità⁴⁰.

La fiducia in questa possibilità perde di intensità, e la presenza del tema dello spettatore è via via meno presente nei testi da dopo *The Other Tradition*: è facile vedere la sua parabola biografica tra insuccessi, aggravarsi della malattia mentale e difficoltà economiche come

³⁹ Henry Marin mi ha indicato l'ideale democratico americano di Walt Whitman come esempio di un modo di sentire 'politico' vicino a quello di Swenson.

⁴⁰ Come già si è scritto l'importanza dello sguardo dello spettatore, così come è stata teorizzata da Duchamp, può aver influenzato questa visione; ma si possono riconoscere nella posizione di Swenson delle radici socio-politiche e psicologiche (e anti-psichiatriche) che sono inesistenti in Duchamp.

possibilità di spiegare questa inversione di direzione. Credo vada aggiunta la presa di coscienza del fallimento in corso degli ideali politici su cui si era formato: oltre che le sue battaglie politiche, si può ricordare, grazie a Martin, quanto intimamente lo fecero soffrire gli assassini di Bob Kennedy e di Martin L. King. Questa disillusione indebolisce le fondamenta del suo punto di vista sulla spettatorialità: Lippard ha notato che per Swenson esiste una 'public emotion' che poteva essere identificata con una forma di oggettivizzazione. Il fatto che l'emozione suscitata dall'opera d'arte si oggettivizzi significa che fa parte di quella dimensione pubblica, in cui Swenson ha sempre meno fiducia.

Il superamento della critica nata negli anni Quaranta e impersonata a livello simbolico da Clement Greenberg secondo Lucy Lippard avviene sul terreno della specificità mediale: a proposito del lavoro critico che lei stava svolgendo nel 1966 (in relazione a *Eccentric Abstraction* e a *Primary Structures*), Lippard ha ricordato "Around 1964-1965 you could see there was a sort of post-Pop thing going on, where people were getting freer and freer with their mediums. The Greenbergian notion of art being defined by the medium was beginning to bite the dust." [Obrist 2010: 201] Quando Lippard recensisce *The Other Tradition*, sottolinea fermamente quanto sia una mostra di pittura: "This is an exhibition of painting about painting and the painting it is about is the main stream." [Lippard 1966: 70] L'attaccamento al medium pittorico (insieme all'incapacità di individuare una generazione di prosecutori della Other Tradition) potrebbe essere il punto che, nonostante Lippard consideri il saggio e la mostra come radicalmente importanti dal punto di vista della capacità di stabilire nuove prospettive storiche, lo rende debole rispetto ai cambiamenti descritti in *Six Years of Dematerialization*. Nonostante la coincidenza temporale, infatti, *The Other Tradition* non compare tra gli eventi documentati.

L'interesse di Swenson per la pittura è quasi esclusivo e non credo vada ricondotto esclusivamente alla volontà di confrontarsi con l'anti-formalismo. Sta di fatto che l'aspirazione a mescolare i confini di arte e vita in quel momento a New York si giocava principalmente nel terreno dell'happening e dell'environment, a cui Swenson dedica attenzione una sola volta, in maniera originale e profonda. Dalla sua posizione, di cui conosciamo le radici storiche da *The Other Tradition* e di cui possiamo intuire i possibili sviluppi dall'embrione di *Through the Glass* (grazie alla ripresa del tema della superficie trasparente nell'articolo su Rosenquist) il contesto bi-dimensionale non è in alcun modo concepito come limitato rispetto alle domande sulla natura del reale che è possibile formulare in arte.

La recensione scritta da Swenson alla mostra di Oldenburg alla galleria Janis nel marzo del 1966 contiene passi illuminanti sul significato della sua adesione alla pittura, ma su quanto questa adesione al medium sia secondaria rispetto al suo desiderio di riconoscere nella produzione artistica atteggiamenti legati all'esistenza. L'articolo si intitola *The boundaries of chaos*, riferendosi al fatto che secondo lui gli oggetti soffici oltrepassano i confini del caos: un caos di forma ("These sculptures has no shape"), un caos percettivo ("They droop, and even change before your eyes"), un caos di medium ("Oldenburg has said they are like kinetik sculpture"), ma soprattutto un caos conoscitivo [Swenson 1966d: 60]. La recensione si apre descrivendo la disparità di entusiasmi suscitati dai primi lavori di Oldenburg⁴¹ (principalmente quelli legati all'esperienza di *The Store*⁴²), tra coloro che sono più coinvolti nell'ambito della pittura e quanti sono più vicini a quello degli happening e dei film. Per i primi "judged by themselves, the pieces often seemed to deal with 'illusion and reality', a not very interesting subject in twentieth century painting" [ivi], con un trattamento dell'oggetto comune mirato a rompere lo spazio astratto che le nostre menti tendono a costruire attorno alle sculture; gli altri "have been more impressed". Con gli oggetti morbidi, accasciati, si entra nel terreno del caos, in cui, pare di capire, per Swenson i due gruppi critici non possono nemmeno più contrapporsi: è già tanto se hanno qualcosa da dire. "It is not, on the part of the artist, a structuring or a finding of order in chaos: after all, they do droop. Nor it is an approximation of chaos; the subject matter is utterly commonplace. This [...] is accepted by the artist. This acceptance is of middle class order; this is not satire. Yet there is not a recognition that 'order' does exist, and that we usually act and think and believe that it does... even if it is only an imposed 'illusion'?" [ivi] Cita anche la frase in cui Oldenburg dichiarò che con il Kapok (il materiale che usava per riempire i suoi oggetti morbidi), avrebbe forse potuto riempire il tempo, come aveva fatto in un happening in cui delle persone attorno a un tavolo

⁴¹ Swenson sembra scoprire le sculture morbide di Oldenburg in questa mostra, e rivalutare in un certo senso alla loro luce, anche gli happening. L'artista aveva già mostrato da Janis delle sculture morbide due anni prima (nella mostra *Recent work by Claes Oldenburg*, aprile-maggio 1964, ne erano già incluse alcune, come ad esempio una *Ghost Version* della soft *Typewriter* del 1963). Si può ipotizzare o che Swenson non abbia visto quella mostra (anche se va ricordato che è da questa galleria che viene il disegno di Oldenburg incluso nella mostra e riprodotto nel catalogo di *The Other Tradition*, e si tratta di un lavabo morbido), oppure che la compattezza tematica della mostra che sta recensendo (la descrive come dedicata alle automobili) sia stata particolarmente illuminante. O ancora, non avendo avuto prima l'occasione di parlare delle sculture morbide, le tratta comunque come una novità.

⁴² *The Store* è un ampio progetto di Claes Oldenburg, realizzato tra il 1962 e il 1963: consisteva in un vero e proprio negozietto, dove erano esposte in vendita delle riproduzioni in papier-mâché o cartone, dipinti sommariamente, di oggetti di uso comune.

impiegavano dieci minuti a portare un cucchiaino dal piatto alla bocca; in quel caso aveva trasformato il tempo in oggetto, come Warhol fa nei suoi film.

Swenson coglie pienamente il senso di questa oggettivizzazione, anche se è di origine diverso da quello 'emotivo' che lui ha ricercato in *The Other Tradition* e riconosciuto nei film di Warhol. E conclude: "The problem of discrete sculptural space, of object in situ, of object in space through time (as in a Happening), of time-space through perspective and size distortion have been made - 'transformed' - into human problems, problems of experience." [ivi]

Capitolo 4

Brian O'Doherty

Introduzione e breve biografia

Nell'introduzione al capitolo precedente si è inquadrato il 1966 come l'anno in cui la critica americana apre le porte a una riscoperta del movimento surrealista, in coincidenza con il sorgere di un manifesto rigetto del racconto storico-artistico modernista di impianto greenberghiano. Si è già visto anche che si tratta di un anno in cui la conoscenza dell'opera di Duchamp si è diffusa con ampiezza e capillarità nella cultura statunitense, in particolare grazie a una serie di esposizioni dedicategli, avvenute negli anni immediatamente precedenti (dalla personale a Pasadena nel '63, alla mostra presso la galleria Cordier and Ekstrom di New York *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rrose Sèlavy 1904-64* nel '65) e accompagnate da una ampia serie di articoli sulla stampa specialistica e maggioritaria. Questo terzo e ultimo capitolo prende di nuovo le mosse dal 1966, visto qui come l'anno in cui Brian O'Doherty fece il ritratto a Marcel Duchamp. Si tratta di un elettrocardiogramma.

Brian O'Doherty è nato nel 1928 a Ballaghaderreen, nella contea di Roscommon, nel cuore dell'Irlanda. Dopo aver studiato medicina a Dublino, esercita la professione medica dal 1949 al 1957. Nello stesso periodo espone i suoi primi dipinti e pubblica testi di critica d'arte; i suoi quadri sono caratterizzati, come scrive Barbara Novak, "by an hieratic formality and geometric proclivity that have remained part of his *oeuvre* to the present." [Novak in AAVV 1994: 6] Alla fine del 1957 si trasferisce negli Stati Uniti per seguire la School of Public Health dell'università di Harvard. A partire dall'anno successivo si occupa della trasmissione televisiva *Invitation to Art*, che veniva realizzata e girata all'interno del Museum of Fine Arts di Boston: O'Doherty scrive i testi e conduce le interviste. Tra i suoi ospiti Edward Hopper, Marc Chagall e Josef Albers. La prima metà degli anni Sessanta lo vede ricoprire il ruolo di critico d'arte per il *New York Times*; nel frattempo riprende anche la propria attività artistica, che subisce un fondamentale impulso con il trasferimento a New York e l'incontro con artisti come Eva Hesse, Dan Graham, Sol LeWitt, Mel Bochner, Robert Smithson, Lucy Lippard; e Marcel Duchamp.

Dal 1968 al 1977 è direttore del Visual Arts Program del NEA, National Endowment for Arts¹. O'Doherty ne rinnova radicalmente la politica gestionale, mediante la creazione di una rete di finanziamenti destinati a spazi espositivi non commerciali, spesso gestiti dagli artisti stessi². L'ultimo periodo del suo mandato lo vede impegnato nel sostegno ai nuovi media, con la creazione di uno specifico Media Arts Program all'interno del NEA.

La sua carriera di artista prosegue a lato di questo ruolo amministrativo, fino a diventare a partire dagli anni Ottanta la sua attività principale; gli anni Novanta lo hanno visto attivo anche come romanziere.

Negli anni più recenti si assiste a una vasta riscoperta della sua importanza come saggista, riemersa all'interno dell'interesse sempre maggiore dimostrato dagli storici dell'arte verso il tema delle mostre con la conseguente crescente importanza attribuita allo spazio espositivo. Il suo testo più importante, *Inside the White Cube* a cui si dedicherà qui ampio spazio è stato tradotto in tedesco nel 1996, in francese nel 2008, in italiano e in spagnolo nel 2011: considerato come il primo testo che analizza in senso storico l'avvento dello spazio espositivo moderno, questo libro è spesso incluso nelle bibliografie di corsi universitari di museologia, storia dell'allestimento e storia delle esposizioni.

2.1 Il ritratto-elettrocardiogramma a Marcel Duchamp: concezione e realizzazione

Il *Portrait of Marcel Duchamp* è un'opera in sedici elementi, datata 1966-1968: si compone del risultato della registrazione meccanica del battito cardiaco, rielaborato in sedici diverse forme, alcune grafiche, altre installative, tutte conservate presso la collezione privata del loro autore.³

¹ Fondato nel 1965, questo ente per la gestione di fondi federali destinati all'arte contemporanea, fino all'arrivo di O'Doherty era stato concepito in un'ottica che inizialmente confondeva l'aspetto professionale e quello commerciale del lavoro dell'artista. Uno dei primi servizi offerti dal NEA erano dei seminari su "the business of being artist"; poi dal 1967 si aprì una politica di borse di studio per singoli artisti (in quel periodo ne beneficiarono, tra gli altri, Carl Andre, Jo Baer, Dan Flavin e Robert Morris). [vedi Wallis in Ault 2002: 173 e segg.]

² Inventore della definizione di 'white cube', con una trovata linguistica meno icastica ma altrettanto fortunata, O'Doherty ha formulato per primo anche l'espressione 'alternative space', ancora oggi usata per definire spazi espositivi non museali, non commerciali, spesso votati alla ricerca più sperimentale, gestiti da collettivi e finanziati con risorse pubbliche o con donazioni.

³ L'opera è stata esposta in tutti i suoi sedici elementi alla Corcoran Gallery di Washington nel 1974. Sue parti sono state incluse in altre mostre personali più recenti dedicate ai diversi aspetti dell'operare artistico di O'Doherty.

O'Doherty ha raccontato in più di un'occasione⁴ la vicenda fattuale della realizzazione del ritratto a Duchamp in forma di elettrocardiogramma. Duchamp e O'Doherty si conoscevano e si frequentavano già da qualche mese, quando O'Doherty invitò a cena Duchamp e sua moglie Teeny, la sera del 4 aprile 1966, a casa propria. Alla cena presero parte anche il gallerista Arne Ekstrom e la moglie. Dopo un pasto non esattamente leggero, a base di *suprême de volaille*, O'Doherty invitò Duchamp a seguirlo in camera da letto, a spogliarsi parzialmente e a stendersi prono sul letto. Gli applicò gli elettrodi dell'attrezzatura medica che aveva ottenuto in prestito e gli fece l'elettrocardiogramma.

O'Doherty racconta che Duchamp alla fine lo ringraziò "dal profondo del suo cuore" e gli chiese anche: "Come sto?".

Lo sviluppo della concezione del *Ritratto* è stato raccontato dal suo stesso autore, in un testo dedicato a quest'opera e incluso nel numero monografico su Duchamp della rivista *Art and Artists*⁵, uscito a tre mesi di distanza dall'esecuzione dell'elettrocardiogramma. Nell'articolo O'Doherty rievoca il momento in cui l'idea di usare la registrazione medico-meccanica del battito cardiaco, prese concretezza. Durante una conversazione piuttosto casuale⁶, egli aveva chiesto a Duchamp se avesse mai pensato al suicidio, al che Duchamp rispose che lui si considerava un respiratore. "Je suis respirateur' he said, smiling, '- a breather'. This keyed in

In eco con la riscoperta critico-teorica citata a proposito di *Inside the White Cube* e in concomitanza con la riedizione della sua traduzione tedesca, da aprile a giugno 2012 ha avuto luogo presso la galleria berlinese Thomas Fischer una personale intitolata *Brian O'Doherty. From Electrocardiogram to Rope Drawings*, che includeva due elementi dalla serie che compone il ritratto.

⁴ Si tratta di un aneddoto che ricorre nelle conferenze che l'artista e critico tiene a proposito del suo lavoro in generale. Nel contesto della mostra *Inventing Marcel Duchamp: The Dynamics of Portraiture*, che ha avuto luogo alla National Portrait Gallery di Londra nel 2009, è stato organizzato un simposio sul significato dell'atto di ritrarre nell'opera di Duchamp e nelle opere che a Duchamp sono state dedicate. La conferenza con cui O'Doherty ha preso parte a questo simposio, dato il suo focus specifico sull'opera in questione, è una fonte particolarmente importante per questo studio, dato che l'artista si è dilungato sull'opera qui in analisi, presentando dettagli e riflessioni più ampie che in altri contesti meno specifici. Brian O'Doherty, "Taking Duchamp's Portrait", conferenza tenuta nell'ambito del "Duchamp Symposium" presso la National Portrait Gallery di Londra il 27 marzo 2009: <http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/video-03.html>

⁵ Una coincidenza che val la pena di risottolineare, anche se già menzionata nel precedente capitolo, per avvalorare la contiguità dei contesti e delle personalità prese in esame da questo studio: si tratta del numero 4, luglio 1966, in cui Brian O'Doherty diventa New York Editor della rivista, subentrando in questo ruolo a Gene Swenson.

⁶ "Once when relaxing with him before a television programme, we got to talking about suicide." [O'Doherty 1966: 21]. La data di questa conversazione, e quindi la distanza temporale che la separa dall'effettiva realizzazione dell'elettrocardiogramma, non è indicata da O'Doherty.

the general idea of taking an electrocardiogram of his hearth, which I'd been thinking about doing." [O'Doherty 1966: 21]

In quello stesso frangente, dunque, aveva chiesto a Duchamp se avrebbe potuto fargli un ritratto in quella forma; Duchamp rispose positivamente, aggiungendo che sarebbe stato bene che il ritratto fosse firmato sia 'Brian O'Doherty' che 'M.D.', che sono le sue proprie iniziali, ma anche l'abbreviazione di Medical Doctor⁷. Al momento O'Doherty non rispose né positivamente né negativamente; ma poi non lo fece.

Il testo pubblicato da O'Doherty 'a caldo' nella rivista *Art and Artists*, poco dopo aver eseguito l'elettrocardiogramma, e in un momento in cui ancora l'evoluzione formale dell'opera che ne sarebbe risultata era agli inizi, è un documento prezioso per leggere le intenzioni alla base di questo lavoro ritrattistico-concettuale. Invece che citare criteri e paralleli storico-artistici⁸, O'Doherty in questo testo si rifà al contesto della contemporanea fisiologia, evocando il cambiamento imposto al rapporto tra corpo e mente dalla diffusione delle protesi artificiali e dai trapianti di organi. "[...] the isolation of an internal vital function centres around the concepts of the self, the breakdown of old concepts of 'inside' and 'outside', the probing of the body-mind penumbra, and it indicates the problematic nature of consciousness. It is Duchamp's *consciousness* [corsivo dell'autore] that interests us. Which brings me, by way of a vital function, to what sustains it, Duchamp's heartbeat. I think the choice of Duchamp is obvious. One wouldn't think of taking an electrocardiogram of – say – Picasso. And Duchamp himself has already drawn attention to isolated body parts in many of his works." [ivi]

L'osservazione che O'Doherty mette a corollario della motivazione della scelta di Duchamp non è neutrale: nel 1966 parlare di Duchamp in termini 'corporali' era tutt'altro che comune; scrivere addirittura che l'attenzione per parti isolate del corpo viene suscitata in "many of his works" è testimonianza di una conoscenza approfondita da parte di O'Doherty dell'opera allora recente di Duchamp e di uno sguardo autonomo e originale su di essa.

⁷ O'Doherty, pur non avendo mai praticato negli Stati Uniti, era un "medical doctor".

⁸ Nel 1963 Robert Morris aveva eseguito un autoritratto che consisteva in un elettroencefalogramma. Le differenze statutarie tra ritratto e autoritratto, e quelle simboliche tra cuore e cervello sono evidenti; allo stesso tempo la scelta di usare una registrazione di un ritmo corporeo attraverso uno strumento che pertiene alla sfera medica è altrettanto evidentemente simile. O'Doherty ha dichiarato spesso (non, appunto, nell'articolo in proposito, che propone altro genere di riferimenti), di aver avuto ben presente l'autoritratto di Morris (e non c'è motivo per non credere alle parole dell'allora critico del *New York Times*).



Figura 7 Brian O'Doherty, *Portrait of Marcel Duchamp: Mounted Cardiogram 4/4/66, 1966*

L'autore del ritratto era consapevole fin da allora che l'idea in sé dell'elettrocardiogramma non è che un gesto ("I didn't want to emphasize the gesture anyway, I wanted it completely subsumed" [ivi]), un'intuizione originale che va messa alla prova del confronto teorico con il soggetto del ritratto.

Man mano che l'opera prende le sue diverse sedici forme, si articola anche nel suo autore una visione via via più chiara di come il gesto dell'elettrocardiogramma debba entrare in relazione con un tema che a O'Doherty era caro già da allora, cioè l'idea generale dell'atto dell'esporre un'opera d'arte in un contesto espositivo. Secondo l'autore, che però ne ha parlato solo a posteriori, l'attenzione a questo tema è espressa tramite l'inserimento dell'aspetto temporale in alcune delle parti di cui è composta l'opera. Nella conferenza del 2009 alla National Portrait

Gallery di Londra, O'Doherty si è dilungato maggiormente di altre occasioni su questo specifico aspetto dell'opera. In ciascuna delle sedici parti che la costituiscono, la traccia grafica dell'elettrocardiogramma è stata elaborata in forme differenti. In alcuni casi essa consiste in semplici segmenti di traccia lineare riportati su un supporto bidimensionale (per esempio in *Portrait of Marcel Duchamp: Mounted Cardiogram 4/4/66*, 1966 – vedi Figura 1); ma nel disegno intitolato *Portrait of Marcel Duchamp* e datato 1966, per esempio, la cadenza delle curve è ampliata, quindi rallentata; con essa dunque diminuisce l'intensità d'intermittenza del battito, allungando idealmente la durata della vita cardiologica.

Ci sono poi versioni che alludono ad una circolarità infinita del battito, come nel caso in cui il grafico è incollato a un cilindro (*Duchamp Boxed*, 1968 – vedi Figura 3); o nella variante in cui la linea del battito appare in movimento, come in un oscilloscopio (*Portrait of Marcel Duchamp, lead 1, slow heartbeat*, 1966 – vedi Figura 2), che potrebbe non aver mai fine.



Figura 2: Brian O'Doherty, *Portrait of Marcel Duchamp, lead 1, slow heartbeat*, 1966

Commentando la sua amicizia con Duchamp, O'Doherty racconta che parlavano raramente d'arte, e che una delle posizioni sull'arte che Duchamp esprimeva più spesso in quel periodo era quella della considerazione dei musei come luoghi in cui l'opera d'arte va a morire ('When

you put something on the walls of a museum it begins to die'); per O'Doherty "my attitude to the gallery and the museum was the mild occupational resentment of the artist"⁹, ma ciononostante col passare del tempo sente la necessità di confutare la posizione di Duchamp rispetto alla relazione 'cimiteriale' tra museo e opera. È in quest'ottica, secondo ciò che O'Doherty racconta a distanza di decenni dalla realizzazione, che le oscillazioni del battito cardiaco di Duchamp vengono allungate e rallentate nei diversi dispositivi grafici e meccanici. L'opera come un cuore che batte più a lungo, sopravvivendo al cuore fisico e dunque mortale del suo autore, appesa alle pareti di un museo.

O'Doherty parla di questo aspetto come di qualcosa che è tutt'altro che un omaggio innocente. Al di là dell'intenzione di contraddire il dictus mortuario duchampiano sui musei, O'Doherty si appropria della traccia di un corpo e ne allunga idealmente la durata di vita attraverso la metafora dell'opera, esercitando su quella vita il potere vitale di un artista più giovane, il cui corpo (almeno il corpo) sopravvivrà con buone probabilità a quello del maestro.



Figura 3: Brian O'Doherty, *Duchamp Boxed*, 1968

⁹ Brian O'Doherty "Taking Duchamp's Portrait", conferenza tenuta nell'ambito del "Duchamp Symposium" presso la National Portrait Gallery di Londra il 27 marzo 2009: www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/video-03.html

2.2 Posizioni critiche sul Portrait of Marcel Duchamp

Il primo a dedicare un testo al *Portrait of Duchamp* di O'Doherty è il critico Joseph Mascheck, che aveva curato nel 1974 una mostra dedicata a questa opera nella sua intenzione alla Corcoran Gallery di Washington D.C.; nel 1976 pubblicò un articolo in proposito sulle pagine della rivista *Arts*. Secondo Mascheck, che si riferisce all'autore come Patrick Ireland, cioè usando lo pseudonimo d'artista che O'Doherty prese a partire dal 1972 (di cui si dirà più diffusamente in seguito), la perizia medica con cui è stato realizzato l'elettrocardiogramma è una sorta di applicazione concettuale della perizia con cui gli scultori accademici dimostravano le loro capacità di imitazione del reale, in particolare nella ritrattistica. Commenta: "That Ireland should have hooked up his electrical leads to the living, pulsating body of Marcel Duchamp has an obvious appropriateness. It is less obvious that it should have been cardiogram rather than an electroencephalogram (used by Robert Morris in a *Self portrait* of 1963)." [Mascheck 1974: 108] Il motivo per cui la scelta sia caduta sul cuore piuttosto che sul cervello per Mascheck è legata al ruolo di O'Doherty come 'physician', e quindi con una formazione che lo rende più sensibile alla muscolarità del cuore che alla cibernetica freddezza del cervello nella sua ricerca di un organo che interpreti l'"animating principle" del corpo da sintetizzare in un ritratto concettuale.

Notando come idealmente ogni singola linea del grafico dell'elettrocardiogramma, in ciascuna delle sedici rielaborazioni formali, mantenga una specificità comparabile a quella di un'impronta digitale, Mascheck collega questa peculiarità dell'operazione a una pratica piuttosto diffusa in quegli anni, cioè la "direct body impressions by contemporary artists of a phenomenological bent." [ivi] In maniera acuta poi, collega la strategia del rallentamento del battito con la fascinazione di Duchamp per le procedure di 'ritardo' (tema che il mallarmeano ma cartesiano O'Doherty non ha mai preso in considerazione). Riguardo al rapporto tra quest'opera e l'opera duchampiana in generale, Mascheck coglie la vicinanza con i calchi corporei ("the raw heart-beat itself relates to the body as *given* in Duchamp's *Three Erotic Objects*"), ma ci tiene a sottolineare le distanze dai temi più classicamente duchampiani del ready-made e dell'uso del caso. Riguardo al rapporto tra quest'opera e l'idea di 'Duchamp' postmortem, le conclusioni di Mascheck sono di ordine squisitamente 'anti-retinico', nella prospettiva di un Duchamp che nega e a cui è negata la dimensione della corporeità: "In a sense the non-line of the cardiogram is a peculiarly appropriate non-signature left unwillingly behind by Duchamp's entire body, instead of a linear, cursive signature executed less

polymorphously by his will through his hand. That certainly reflects Duchamp's artistic personality, especially his cerebral antipathy toward the visual values of traditional easel painting." [ibidem: 109]

Lucy Lippard¹⁰ nel saggio "One Here Now" dedicato a Ireland nel catalogo di una mostra di suoi disegni tenutasi al National Museum of Arts di Washington nel 1986, legge tutta l'operazione del ritratto come esemplare della "perversity (the soul of wit)" che caratterizza in generale l'opera dell'artista irlandese. Il punto su cui si concentra Lippard è lo sfasamento temporale, grazie al quale O'Doherty "borrowed from him [Duchamp] a vital faculty and hung it on the wall, proving the art on the wall was not yet dead." [Lippard in AAVV 1986: 14]

Il successivo catalogo monografico, *Patrick Ireland. Gestures instead of an autobiography*, pubblicato in occasione della mostra personale nel 1994 presso il Butler Institute of American Art di Youngston, in Ohio, è suddiviso in brevi testi dedicati a singole opere, scritti da un autorevole gruppo di storici e critici, tra cui Hal Foster, Rosalind Krauss, Lucy Lippard, Molly Nesbit e Barbara Rose. Nesbit scrive un testo sul *Portrait* con uno stile giocoso ed ellittico; e in apertura si chiede: "By whose standards to judge? He himself [Duchamp] preferred to direct their attention elsewhere, emphasize the grey matter, being followers they followed suit, thought him cerebral primarily, grey and great. It helped them to think so. Their judgments were not of any special interest. Brian ignored them [...]" [Nesbit in AAVV 1994: 12] Nesbit, studiosa duchampiana di ascendenza kraussiana, segnala la distanza di O'Doherty dallo standard di giudizio 'cerebralista' con cui si parlava di Duchamp all'epoca della concezione e dell'esecuzione del ritratto.

Brenda Moore-McCann, autrice della monografia *Brian O'Doherty/Patrick Ireland. Between Categories* pubblicata nel 2009, riporta un brano di un'intervista in cui O'Doherty mette in relazione il cuore, l'organo scelto per il ritratto, con diversi movimenti artistici, dicendo: "In the context of Surrealism, it was taking his identity away, in the context of minimalism, it was just saying: 'You don't exist!' and in the context of Romanticism it stated: 'You live forever!'" [Moore McCann 2009: 54]. Moore McCann prende spunto dal ritratto per porsi esplicitamente la domanda sulla relazione di contiguità e discendenza del ritrattista dal soggetto del ritratto: "Borges wrote 'Every writer creates his own precursors.' Is Duchamp one of O'Doherty/Ireland's, as has so frequently been assumed?" [ivi]. Secondo questa autrice la risposta non è semplice, data la molteplicità di aspetti che caratterizzano la ricezione di

¹⁰ Per un accenno alla posizione di Lippard rispetto a Duchamp e alla sua eredità alla fine degli anni Sessanta, vedi i paragrafi 3.4 a, b e c del Capitolo 3.

Duchamp negli anni Sessanta, e quindi preferisce definire la relazione tra i due “nuanced” [ivi]; nomina l’ammirazione per *The Creative Act* e il disaccordo rispetto alla concezione per cui le opere nei musei vanno a morire. Di conseguenza il ritratto è per Moore-McCann una sfida e non un omaggio; anzi, secondo lei chi lo interpreta come un omaggio sta sbagliando: in nota si rifà al testo di Nesbit. Nesbit che in proposito scrive, ancora nello stile ellittico che connota tutto il breve saggio: “Not an homage, please, read between the lines, see in them response. In part to the technical lines that Duchamp has used once long ago to avoid taste and nudes and art. But these new heart lines had none of their forebear’s aversion to the body, no, these lines were generated, not drawn, from a body, heart lines rising metaphorically, coming back as life lines off the palm.” [Nesbit in AAVV 1994: 12]

Come si è visto nel secondo capitolo, a proposito del Duchamp di Rosalind Krauss¹¹, il risultato dell’azione compiuta per realizzare il ritratto di Duchamp per Patricia Falguières, nell’introduzione alla traduzione francese di *Inside the White Cube* è (all’opposto di quanto formulato da Mascheck): “Convoquer, impliquer un corps: c’est précisément, dans *Inside the White Cube*, la leçon de Duchamp.” [Falguières 2008: 25] Secondo quest’autrice il ritratto illustra con la vividezza di un’allegoria il portato anti-greenberghiano della ‘carnalità’ spettatoriale messa in campo da Duchamp.

3.1 “Non sono un duchampet”: elementi di contiguità e prese di distanza dall’eredità duchampiana

In generale si può dire che elementi nodali nella pratica di O’Doherty, come la moltiplicazione delle personalità (inclusa una femminile) e l’uso dello spago nello spazio, o episodici, come il riferimento al gioco degli scacchi, presi come insieme possono facilmente essere letti come tracce tematiche che rimandano consistentemente a Duchamp.¹²

Nella conferenza alla National Portrait Gallery di Londra, O’Doherty ha raccontato e commentato diffusamente il suo rapporto con Duchamp; anche se si tratta di ricordi e posizioni mediate dalla presa di distanza sia temporale sia critica intercorsa durante un intervallo di più di trent’anni, vale la pena di includere un passaggio di questo racconto. “My

¹¹ vedi Introduzione al Capitolo 2

¹² Per esempio, nel *New York Times*, nel 2008: “His artwork - conceptual-minded installations, drawings and language games, whose subtexts were frequently Ireland and identity - sometimes entailed aliases. The work leaned heavily on Marcel Duchamp.” [Kimmelman, 22 maggio 2008: www.nytimes.com/2008/05/22/arts/design/22patr.html?_r=0]

conceptual colleagues at that time [inizio degli anni Sessanta], which included Sol LeWitt, Mel Bochner and the wonderful Eva Hesse,... Peter Hutchinson, were not interested at him at all. I find his idea had changed the game, and I wrote he would have owned the second half of the century as Picasso had owned the first half. [...] I was very clear-headed that to be influenced by Duchamp was to lose your queen; you would be sucked into his orbit and circulate around him helplessly, becoming what I call a Duchamp-pet. Duchamp's zone of influence is radioactive, still, and dangerous. For this reason I have not allowed, until now, through the eloquence of the curators, my Duchamp portrait to appear in the vicinity of Duchamp exhibitions."

Questa definizione riduttiva, se non dispregiativa, di 'duchamp-pet' ricorre nelle conferenze di O'Doherty per descrivere artisti che hanno subito l'influenza di Duchamp senza essere in grado di ri-articolarla in una poetica autonoma.

L'ambigua relazione di omaggio e sovversione (se non, come nelle parole di Lippard, di perversione) di cui il *Portrait* è summa, sembra dunque a tutt'oggi ancora permeare la visione che O'Doherty ha del proprio rapporto con Duchamp in generale. Ne riconosce la grandezza, ma dichiara, e impone, di mantenere una distanza di sicurezza.



Figura 4: Brian O'Doherty, *Five Identities*, 2002

3.2 *Le personae*

La figura di O'Doherty è caratterizzata da forte poliedricità: si è già accennato alla sua iniziale carriera di medico; ma anche tralasciando qui il campo in cui si è formato in età giovanile, i ruoli che ha incarnato nel mondo dell'arte sono molteplici. È giornalista e critico d'arte, artista e romanziere; ha avuto un ruolo fondamentale a cavallo tra la politica e la promozione artistica.

La questione della moltiplicazione delle personalità è un punto cruciale dell'attività di O'Doherty: per sua stessa ammissione in più di un caso, i suoi 'alias' gli hanno permesso di ricoprire ruoli che per un'unica persona sarebbero potuti risultare incompatibili. È questo il caso di Mary Josephson, la giornalista che scriveva per *Art in America*, rivista di cui O'Doherty era editor (e quindi non poteva proporre troppi contenuti); ma anche dell'artista Patrick Ireland, che espone negli spazi no profit finanziati dal National Endowment for Art (grazie al volere del direttore del programma di Arti Visive Brian O'Doherty).

Ma la loro origine non va ricondotta a un atteggiamento di natura opportunistica, o di voracità carrieristica.

O'Doherty ne parla in termini di una sfaccettatura del sé, che prende spazio e sostanza fino a diventare una ulteriore personalità semi-autonoma; in proposito dice "I never see the self as a stable entity, but a fluid, multivalent series of accomodation... giving birth to different personae." [O'Doherty in Moore-McCann 2009: 40] Come ha osservato nella monografia su questo autore Brenda Moore McCann, nei suoi testi critici, O'Doherty ha sovente riservato particolare attenzione al tema dell'identità dell'artista, che è centrale anche in uno dei suoi romanzi, *The Crossdresser's Secret*. Mc Cann è propensa dunque a tracciare le influenze di questo interesse in campo letterario più che artistico; dopo aver citato il senso di mistero che pervade le opere dei poeti favoriti di O'Doherty, Mallarmé e Baudelaire, osserva: "While Marcel Duchamp's Rrose Selavy has often been assumed to be O'Doherty primary influence for his use of pseudonyms, Irish literature was the most likely source." [ibidem: 18]

O'Doherty ha aperto il gioco delle personalità, invero, ben prima di conoscere Duchamp.

Sigmund Bode, che tiene insieme il nome proprio del padre della psicoanalisi e il cognome dello storico direttore del Kaiser Friedrich Museum di Berlino (oggi, appunto, Bode Museum), ha iniziato la sua attività di critico d'arte nel 1949, quando O'Doherty era studente di medicina. O'Doherty a Freud preferisce di gran lunga Jung; Bode è l'antagonista metodologico di Giovanni Morelli¹³, lo storico dell'arte favorito di O'Doherty. Nella scelta del nome, si vede qui in azione un'ambivalenza, un atto di sfida: egli si appropria di nomi che non sono quelli dei suoi referenti, bensì dei loro contrapposti metodologici.

Secondo la monografia di Moore-McCann, anche *Mary Josephson* è 'iniziata' già in Irlanda; la si trova effettivamente in azione all'inizio degli anni Settanta, come collaboratrice di *Art in America*, per cui scrive articoli e brevi saggi.

William Maginn è vissuto in un'altra era e la sua personalità è stata attiva soltanto all'interno della narrazione letteraria: è il narratore in prima persona nel romanzo di O'Doherty *The Deposition of Fr. McGreevy*.

Insieme a *Patrick Ireland*, questi tre personaggi sono stati rivelati come 'alias' di O'Doherty nel 1998, mediante una serie di collage fotografici intitolati *Five Identities*. Prima di questa data, secondo Moore-Mc Cann, "only a selected number of people knew that O'Doherty was the same person as Patrick Ireland, and, more recently Sigmund Bode, Mary Josephson and Wiliam Maginn." [ivi]

¹³ Giovanni Morelli (1816-1891) sviluppò un metodo di connoisseurship che basa le attribuzioni sull'identificazione di dettagli ricorrenti nello stile e nella gestualità di ciascun artista. Scrisse spesso usando diversi pseudonimi.

Patrick Ireland nasce e vive in un meccanismo creativo e identificativo che risulta da un'elaborazione più complessa, a iniziare dal concepimento in seguito al drammatico accadimento storico noto come 'Bloody Sunday': il 30 gennaio del 1972 l'esercito britannico uccise 13 civili disarmati a Derry, nell'Irlanda del Nord. Dieci mesi dopo questa tragedia, O'Doherty realizzò a Dublino una performance intitolata *Name Change*, che consisteva in una serie di azioni rituali legate ai codici identitari, intesi dal punto di vista legale, linguistico, simbolico e geografico.

Secondo David Moos "*Name Change* articulates a view point about the trouble of Ireland, encoding a national framework into the strategic significance of one individual's name, an artist's name. By redesignating his recognizable self, an intersection of internal and external, corporeal and conceptual, personal and national narratives are forced uneasily to intersect, to interpret in charged aesthetic circumstances" [Moos in AAVV 1994: 30]. Da questo momento in avanti O'Doherty ascrive tutta la sua attività artistica a Patrick Ireland che diviene il titolare di mostre, saggi e cataloghi, e che ha preso l'impegno di non esporre in Gran Bretagna fino a che la situazione politica non avesse subito dei cambiamenti risolutivi. La sua carriera si concluderà nel 2008 parimenti con una performance che mette in scena il funerale di Ireland presso l'Irish Museum of Modern Art, a seguito dell'applicazione governativa nel 2007 degli accordi di pace stabiliti col trattato di Belfast nel 1998.

Sigmund Bode esiste già quando O'Doherty è giovane; gli altri 'alias' hanno un'elaborazione che si sovrappone al periodo in cui O'Doherty conosce Duchamp. Gli elementi che questi personaggi hanno in comune con Rose Selavy sono: una scelta significativa del nome, l'origine in una volontà di rispecchiare una parte della personalità dell'artista che altrimenti rimarrebbe nascosta, la capacità di agire a livello creativo (ricordiamo che anche Rose Selavy firma delle opere di Duchamp). Sono tutti elementi già *in nuce* presenti in Bode.

O'Doherty in un articolo su Duchamp scritto nel 1965 per *Newsweek* in occasione della mostra da Cordier & Ekstrom (e ripubblicato nella sua raccolta *Object and Idea. An Art Critic's Journal 1961-1967*) definisce Rose Selavy un "fictional alter ego", indicandone l'origine poetica in un atteggiamento di "curiosity about sexual alignment" [O'Doherty 1967: 45].

Le differenze tra l'"alter" di Duchamp e gli 'alias' di O'Doherty sono sostanziali dal punto di vista della natura poetica del gesto della moltiplicazione delle identità: innanzitutto Duchamp ha una sola altra personalità, su cui si focalizza un tema ben preciso come l'interesse per l'eros incarnato nel femminile, dove invece i diversi alias di O'Doherty riflettono una moltiplicazione di interessi ciascuno dei quali assume una personalità autonoma. E poi Duchamp ha messo in

scena l'atto della trasformazione soltanto per produrne un'immagine fotografica: non ha creato una narrativa attorno a Rose Selavy; e men che meno ha mai ipotizzato che il suo alterego femminile potesse essere recepito come una persona, con una vita creativa autonoma da lui stesso.

Ireland ha in ogni caso uno statuto particolare. Distingue Moos: "The so called 'social conditions' of Brian O'Doherty's change of name are those which can be read within a context that may appear to take its place among moves we have become familiar with in the art world. The heritage of naming, and its assigned place in the gaming with the identity of self, finds instigating precedent with Marcel Duchamp, who, in collusion with Man Ray, produced his feminine alter-ego Rose Selavy. This doubling of artistic identity is, however, fundamentally different from O'Doherty's adoption of what can simultaneously, but alternatively, be read as (benign) artistic persona or (deadly serious) *nom de guerre*.¹⁴" [Moos in AAVV 1994: 32]

Nella consueta tensione tra ammirazione e desiderio di autonomia che connota l'attitudine artistica di O'Doherty verso Duchamp, c'è da notare che nel momento in cui O'Doherty decide di rivelare la vera identità di tutti gli alias, non lo fa con la scrittura, che era il medium esclusivo in cui tre di loro si erano espressi. Lo fa trovando un abbigliamento che li rappresenti (Ireland si 'neutralizza' vestendo di bianco e coprendo il viso con un retino bianco), indossandolo e facendosi ritrarre fotograficamente¹⁵ nel momento in cui 'incorpora' le identità. A parte i due momenti performativo-rituali di nascita e morte di Ireland, agli altri alias non era mai stata riservata un'impersonificazione, né men che meno una raffigurazione.

¹⁴ Si potrebbe osservare che non necessariamente il raddoppiamento di identità artistica in Rose Selavy è stato meno 'deadly serious' nelle intenzioni e nei risultati dell'effetto 'politico' del 'nom de guerre' di Patrick Ireland.

¹⁵ Secondo chi scrive, nella prima opera dedicata allo svelamento fotografico delle identità (*Five Identities I and Five Identities II*, 1998 - vedi Figura 5) la posizione delle mani di Mary Josephson, che è l'unico personaggio a far vedere una parte del corpo inferiore rispetto al viso, ricorda la posizione delle mani di Rose Selavy nella fotografia di Man Ray del 1920-21.



Figura 5: Brian O'Doherty, *Five Identities I and Five Identities II*, 1998

3.3 Lo spago

Come scrive, per esempio, Ciarán Benson “Marcel Duchamp’s 1942 installation of a *Mile of String* prefigures O’Doherty’s rope drawings, specifically in his critique of that installation.” [Benson 2011]

La fondamentale criticità del rapporto tra le due opere diverrà più chiara in questo studio dopo che si sarà presentata la posizione espressa da O’Doherty in proposito delle installazioni espositive duchampiane in *Inside the White Cube*. Intanto è importante precisare che i *Rope Drawings*, probabilmente la serie più celebre di Ireland/O’Doherty, è iniziata nel 1973: si tratta di composizioni fatte di fili tesi, ancorati a pavimento, soffitto e pareti, che dividono uno spazio in parti regolari. Spesso sono associate a pareti colorate e il più delle volte la loro posizione è finalizzata a comporre, se osservata da un esatto punto di vista, una prospettiva che allude a uno spazio ulteriore. Tra Optical e Minimalismo, queste opere occupano lo spazio espositivo offrendo allo spettatore un’esperienza immersiva di spazialità.

L’aspetto optical e illusorio in senso anti-narrativo erano lontani da qualsiasi intenzionalità duchampiana e surrealista nella concezione del *Mile of String*; a livello formale poi, come ha notato anche Lewis Katchur che menziona queste opere di O’Doherty nella parte del suo libro dedicata alle eredità artistiche delle mostre surrealiste, “these [rope drawings] tend, however, to be more orderly than *Mile of String*, situated in relation to the space of the room, a point he [O’Doherty] overstresses in his essay on Duchamp’s piece.” [Katchur 2003: 212]

Come suggerisce Falguières, essi vanno dunque tenuti a mente quando si legge *Inside the White Cube*: “Les Rope Drawings et *Inside the White Cube*, BOD les aura élaborés ‘du même pas’, la mise en oeuvre des *Dessines de corde* nourrissant le texte de ses tâtonnements, de ses hésitations, de ses ‘repentirs’, le texte portant à chaque page la marque des préoccupations de l’oeuvre [...]” [Falguières 2008: 26].

O’Doherty stesso ne parla in termini generativi: “What really generated the White Cube idea was my installations - the rope drawings - which I began in 1973. I was suspending ropes and attaching them to floors, ceilings, walls (in the beginning with transparent fishing line) - so as I climbed all over the gallery, I began to become very conscious of the curious space I was in - always white, neutral etc. Why am I in this sanitized no-place? This pedigreed artificiality? This mercantile sublimation?”¹⁶

Come chiusa di questa serie di osservazioni sulla relazione tra i due, si riprende un passo dall’articolo di O’Doherty su Duchamp del 1965. Si tratta di un testo carico di ammirazione artistica e umana; non è esagerato definirlo celebrativo, e l’autore sa motivare con argomentazioni precise questa celebrazione. Da artista O’Doherty evita omaggi diretti e aggira i riferimenti precisi; da teorico non teme di essere elogiativo. Nel suo consueto stile ricco, spiritoso e pieno di figure retoriche, si nota qui una metafora particolarmente evocativa rispetto al discorso sullo spazio espositivo che si sta delineando in questo studio. “‘Possibility’ is a key word’. For Duchamp’s art has been a one-man system of opening doors in seemingly blank walls, acts which still carry the nostalgia of departed shock mixed with rather Heraclitean forecasts and divinations of the present – and future.” [O’Doherty 1967: 45]

4. ASPEN 5+6: una mostra in una scatola bianca, fuori dalla galleria, nelle mani dello spettatore

Nello stesso periodo in cui stava lavorando alle diverse versioni del *Portrait*, Brian O’Doherty riceve la commissione di curare un numero della rivista in forma di scatola *Aspen*.

L’idea di una rivista in una scatola era di Phyllis Glick Johnson, una giornalista newyorkese che aveva trascorso l’anno 1964 ad Aspen, in Colorado, rimanendo colpita dal fervore innovativo che caratterizzava la scena grafica locale. Tornata a New York l’anno successivo,

¹⁶ Brian O’Doherty in un’email a chi scrive (19 agosto 2012).

aveva deciso di fondare una rivista in forma di scatola dedicando il nome di questa nuova impresa alla città che l'aveva ispirata. Era convinta che le nuove possibilità offerte dalla forma 'contenitore', oltre che distinguersi nel mercato delle riviste per originalità, avrebbe invogliato possibili partner pubblicitari a sperimentare formati inattesi per colpire e coinvolgere il lettore. Glick non sembra essere stata a conoscenza dei progetti di riviste d'artista¹⁷ che si diffondono proprio negli anni Sessanta, cioè nel momento in cui questo mezzo di comunicazione viene preso in considerazione come un nuovo medium artistico, re-inventato dal punto di vista dei formati, apprezzato per il suo potenziale di diffusione, scelto per il suo carattere anti-elitario e anti-mercantile che sottende a un'idea il più possibile democratica dell'accesso ai contenuti d'arte. Sta di fatto che, consigliata da collaboratori attenti al mondo dell'arte, dopo due numeri con contenuti generici (l'idea iniziale era di raccontare la vita culturale del Colorado), per il terzo numero Glick coinvolse Andy Warhol nel ruolo di designer ed editor. Il quarto fu dedicato a Marshall McLuhan; e per il quinto la fondatrice si rivolse a Brian O'Doherty.

Il doppio ruolo di artista e critico che O'Doherty incarnava al tempo, trova in questo progetto una forma espressiva ideale. La qualità e la coerenza della raccolta di contenuti proposta da O'Doherty nella storia del progetto *Aspen* fu eguagliata solamente nel numero 8 (inverno 1970-1971). Per questo numero Dan Graham venne invitato come editor e il design fu affidato a George Maciunas; tra i collaboratori LaMonte Young, Yvonne Rainer, Robert Smithson, Ed Ruscha, Eleonor Antin.... Questo numero è noto come "The Fluxus Issue", ma in realtà nella sua interezza affronta temi cari a Dan Graham come il rapporto tra arte e scienza e la modalità di circolazione delle informazioni scientifiche, affrontati qui con attitudine affine a quella proposta dalla seminale mostra *Information* curata da Kynaston McShine al MoMA nel 1970.

Data la quantità (28 'oggetti' a fronte della consueta decina dei numeri precedenti) e la complessità dei contenuti raccolti, la compilazione del numero curato da O'Doherty prese più tempo di quanto previsto dalla usuale cadenza quadrimestrale della rivista: di qui la doppia numerazione '5+6', che copre sia l'autunno 1967 che l'inverno 1967-1968.

La serie di contenuti riuniti da O'Doherty comprende sia testimonianze e interventi relativi alla sua contemporaneità, in special modo provenienti dall'ambiente newyorkese, sia riferimenti alle avanguardie artistiche, scelti in modo da costruire un legame storico sulla

¹⁷ Per esempio: *Semina* di Wallace Berman (1955-1964), *Ou* di Henri Chopin (1958-1974), 'dé-coll/age' di Wolf Vostell (1962-1969), *M.S.* di William Copley (1968).

base del quale articolare la presentazione di ciò che stava accadendo allora. Il formato scatola, e quindi la totale mancanza di un ordine secondo il quale fruire i diversi contenuti, permette di scansare la prospettiva cronologica e, di conseguenza, l'impostazione classicamente storico artistica che spiega in termini di derivazione il rapporto tra un'attitudine artistica e un determinato precedente. Nelle parole di Gwen Allen: "Against the strict evolutionary chronology of the modern museum, expressed by Alfred Barr's famous flow chart, art history in *Aspen* unfolds in an uneven temporality. Artistic influences do not proceed in a neat, linear fashion, but ricochet back and forth, echoing the various historical and neo-avant garde practices juxtaposed in the publication, from minimalism and conceptual art to constructivism, Dada, and the French *nouveau roman*." [Allen 2011: 52-53]

Oltre che per periodo di concezione, gli interventi inclusi spaziano tra diversi medium e diverse discipline: vi sono testi e interventi sonori (sia musica che letture di brani di diversa natura) e anche quattro materiali filmici, riuniti in un'unica pellicola super 8; un modellino di una scultura e un libretto che riunisce tre saggi teorici.

La forma della scatola¹⁸ viene un po' alterata, rispetto al 'cofanetto' con cui *Aspen* era uscita fino al numero 4. Il numero 5+6 si presenta come una sorta di monolite cavo, composto di due parti uguali: una funge da base e l'altra da coperchio. Anche il colore, il bianco, è una novità di questo numero.

Il progetto è dedicato a Stephane Mallarmé¹⁹. Il poeta simbolista francese che ha reinventato in direzione visiva e spaziale il rapporto tra pagina e parola scritta e ha formulato una precisa poetica del valore del caso nella produzione artistica²⁰, è stato spesso considerato il

¹⁸ È chiaro dunque che il formato della scatola, che potrebbe suonare duchampiano, non è in alcun modo da imputare creativamente a O'Doherty. C'è però da notare che nelle sue prime note di lavorazione, si ritrovano delle somiglianze più forti di quanto poi si riscontra nel risultato finale con la struttura della *Box-en-Valise*. O'Doherty ne parla inizialmente come di un "miniature museum" e immagina di includervi opere d'arte in dimensione ridotta, tra cui "dollhoused-sized sculptures by Oldenburg and Judd" [Allen 2011: 49]. Sia a causa di contingenze sia per un cambiamento volontario di idea, questo genere di oggetti non risulta incluso, e quindi *Aspen 5+6* risulta infine più simile alle due Scatole in cui Duchamp riunì i suoi scritti sparsi (*Boîte Verte* e *Boîte Blanche*) che non al suo museo portatile.

¹⁹ Spesso O'Doherty cita Mallarmé come uno dei suoi poeti preferiti. Un suo poema, scelto per dei riferimenti al mondo della medicina, è tra i testi che sono stati letti in occasione della performance/cerimonia funebre di Patrick Ireland (vedi paragrafo 2.1).

²⁰ Sul rapporto di vicinanza tra Duchamp e Mallarmé vedi in particolare il testo di Kate van Orden "On the Side of Poetry and Chaos: Mallarmean *Hasard* and Twentieth-Century Music" in *Meetings with Mallarmé: In Contemporary French Culture* di Michael Temple (1998), in cui l'autrice, notando come John Cage abbia conosciuto Mallarmé tramite Duchamp, propone una lettura della teoria duchampiana dell'eco estetica in relazione allo statuto di spettatorialità inaugurato con *Un coup de dés*, testo in cui Mallarmé mette in gioco i pensieri del lettore.

precursore del discorso sulla decadenza del ruolo autoriale. Come riassume Alexander Alberro in un articolo dedicato a *Aspen 5+6* pubblicato in *Artforum* nel 2001, O'Doherty con questa dedica "set out to put into practice the French poet's hermeticism and the level of interaction it demands from the reader (who in order to decipher the text might have to spend as much time as the poet did in composing it)." Infatti, la peculiarità più evidente del progetto nel suo insieme è la decisa volontà di suscitare una possibile interazione con il lettore, sfruttando il formato della scatola per inserire una serie di oggetti che richiedono una 'attivazione'. In questo senso vanno segnalati il modellino della scultura *The Maze* di Tony Smith (composto di una serie di pezzi di cartone con un lato nero, che vanno tagliati e incollati a formare un monolite minimalista in versione miniaturizzata 'do it yourself'); lo spartito in forma di una serie di indicazioni con cui John Cage spiega al lettore come comporre il suo pezzo musicale *Fontana Mix*; lo schema indicativo per eseguire la performance di Brian O'Doherty *Structural Play #3*; la serie di fogli traslucidi con griglie e pattern che, sovrapposti, compongono una serie di segni 'più' e 'meno' ripresi dall'opera *Seven Translucent Tiers* di Mel Bochner; le indicazioni di Dan Graham per il suo *Poem*; il richiamo alla necessità di un'autorialità 'seriale' e non soggettiva nel *Serial Project #1* di Sol LeWitt²¹. Il sostegno teorico più forte a questa chiamata all'interattività è costituito dal gioco di affinità che si crea tra due dei testi inclusi: *La mort de l'auteur* di Roland Barthes, pubblicato qui per la prima volta (proposto in traduzione in inglese, in un volumetto rilegato che include anche *The Aesthetics of Silence* di Susan Sontag e *Style and the Representation of Historical Time* di George Kubler), e *The Creative Act*. O'Doherty chiese a Duchamp (che aveva scritto e presentato questo testo teorico in pubblico nel 1957), di leggerlo a voce alta per includerlo in forma di registrazione sonora; lo stesso vinile, sull'altro lato, contiene la registrazione di una selezione di brani dalla *White Box*, anch'essi letti dal loro autore e registrati²².

²¹ "The aim of the artist would not be to instruct the viewer but to give him information. Whether the viewer understands this information is incidental to the artist; he cannot foresee the understanding of all his viewers. He would follow his predetermined premise to its conclusion avoiding subjectivity. Chance, taste, or unconsciously remembered forms would play no part in the outcome. The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of his premise."

²² Le registrazioni di testi letti dai loro autori sono numerose in *Aspen 5+6: Realistic Manifesto* di Naum Gabo (1920), *Excerpts from Nova Express* di William Burroughs (1964), *Now the shadow of the southwest column...* di Alain Robbe-Grillet (1957), *Space, Time and Dance* di Merce Cunningham (1952), *Four poems from Phantastische Gebete* di Richard Huelsenbeck (1916). La scelta di far ascoltare un testo dalla voce dell'autore, sembra cozzare con l'attacco alla struttura canonica dell'autorialità condotta proprio in *Aspen 5+6* da Barthes. Se comparata con l'attitudine espressa dal *Portrait of Duchamp*, questa scelta editoriale di Brian O'Doherty potrebbe essere letta come una forma di traduzione meccanica (la registrazione, appunto) di una dimensione corporea e percettiva.

La vicinanza ontologica tra il lettore che prende potere in Barthes e lo spettatore che reagisce creativamente a un trasferimento di intenzionalità estetica in Duchamp trova delle eco fortissime nella struttura e negli altri contenuti di *Aspen 5+6*. L'esperienza che il suo lettore aveva idealmente la possibilità di fare è una esemplificazione perfetta del tipo di 'ricezione' che i due testi propongono: un'esperienza non passiva, in cui l'apporto soggettivo di chi guarda o legge o ascolta l'opera proposta è significativo a livello creativo, a fronte dell'impianto autoriale con cui tradizionalmente è concepita qualsiasi forma d'arte. Questo accade a chi manipola *Aspen 5+6* non solo agendo in maniera esplicitamente attiva, come richiesto nella serie di opere elencate sopra, ma anche semplicemente componendo un ordine di lettura, ascolto e visione così come è necessariamente implicato dalla forma della scatola con contenuti non rilegati.

In un saggio dedicato a questo stesso numero della rivista, Mary Ruth Walsh scrive: "Barthes' notion of the work's reception rhymes in several ways with other components of *Aspen 5+6*, particularly with Duchamp's emphasis on the viewer who completes the artwork in his *The Creative Act* (1957)." [Walsh 2002] Per Falguières la compresenza dei due testi è ancor più sostanziale: "On ne dira jamais assez l'importance de cette double publication. Pour le dire d'un mot, les deux textes, au-delà des enjeux et du style conceptuel qui leur étaient propres, élaboraient une notion fondamentale pour l'élaboration d'*Inside the White Cube*: ce que l'on pourrait nommer, en jouant sur le double sens qu'autorise le Français, l'*adresse de l'oeuvre*. Le prix de cette *localisation* était une contestation sans retour de l'autorité de l'artiste, et le redéploiement de l'oeuvre elle-même vers son *destinataire*, lecteur ou spectateur." [Falguières 2008: 20]

Alberro nel suo articolo in *Artforum* non si sofferma specificamente sulla compresenza dei due testi; la sua lettura generale di *Aspen 5+6* segue le tracce della dedica a Mallarmé. Il critico americano dunque nota che "Barthes also deferred to Mallarmé in this seminal essay, as he deflated the array of overpowering personalities by insisting that 'it is language that speaks, not the author.'"; e, rispetto a Duchamp, dà più attenzione alla presenza delle note dalla *White Box*, alle quali si riferisce, mallarmeanamente, come "his [di Duchamp] prescription for a dictionary haphazardly assembled according to the laws of chance." [Alberro 2001: 70]

In "What Was an Author?", un saggio del 1987 che ripercorre le diverse ridiscussioni dell'autorialità classica (tra cui la funzione-autore foucaultiana, che in questa ricerca si è già vista applicata all'autorialità duchampiana da Amelia Jones), Molly Nesbit ha notato e commentato per prima il fatto che la prima pubblicazione in inglese del celeberrimo saggio di Barthes è avvenuta in un contesto non neutrale. Anche Nesbit qui, come in *Artforum* Alberro,

si interessa poco alle implicazioni sullo spettatore: “Yet for all the great authorial names, the magazine moved toward a denial of old-style authorship. In many ways it chipped away at the traditional separation that had been legislated between the high culture and industry. [...] *Aspen 5+6* is kept in a white box. Barthes’s essay is boxed in, one of twenty-eight pieces, nothing more than a pamphlet stuck between movies, records, diagrams, cardboard cut-outs, and advertisements. The box encapsulated the spreading field of modern culture in a way that is quite advanced. For example, Marcel Duchamp was asked to record his essay on the creative act at 33 RPM; his voice is unmistakably his own, his breathing perceptible[...]” [Nesbit 1987: 241]. La lettura che dà Nesbit dell’intero progetto è orientata all’idea di una espulsione dell’autorialità soggettiva in favore di un’apertura verso un contesto culturale capace di assumere modelli di presentazione e distribuzione che vengono da altri campi del sapere. “With its technological drawings, advertisements, and author-producers, its technological look that refers to a technological oriented social order, not some sign of modernist purity, with its desire for scientific objectivity and its recognition of the real conditions for cultural production, the box breaks a host of taboos. It does not confine itself to the cultural field; furthermore, it puts the new means and the economic realities of art side by side.” [*ibidem*: 243] A fronte di questo posizionamento che aspira a superare il confine del campo culturale, Nesbit vede nel saggio di Barthes null’altro che l’idea di una letteratura senza autore.

La dinamica complessa che *Aspen 5+6* crea tra spettatorialità messa in gioco, autorialità moltiplicata e ridiscussa, e articolazione spaziale evocata non può che richiamare lo statuto della mostra. Tra quanti si sono occupati di questo numero della rivista, oggi considerata in oscillazione tra opera e documento, tre critici che incarnano posizioni molto diverse tra loro come Alexander Alberro, Lewis Katchur e Patricia Falguières, hanno accostato *Aspen 5+6* alla dimensione espositiva.

Alberro, che in seguito (cioè in particolare nell’articolo del 2001 in *Artforum*) non riprenderà più questa proposta, formula una definizione espositiva per *Aspen 5+6* nientemeno che nella tavola rotonda organizzata dalla rivista *October* nel 1994 intitolata *Conceptual Art and the Reception of Duchamp*. Buchloh aveva proposto di partire nella discussione dall’opera *Cardfile* (1965) di Robert Morris: una sorta di perno che mostra l’elaborazione di secondo livello dell’eredità di Duchamp (in Morris mediata dal primo livello, quello di Jasper Johns) come proiezione verso gli inizi del Concettuale nel contesto statunitense. Alberro vede il significato di quest’opera, insieme ad alcune di Dan Graham, Sol LeWitt, Mel Bochner e altri, come “a

reading that circles back to Mallarmé” [Buskirk-Nixon 1996: 208]. Sulle tracce del *Livre*, l’opera di Morris secondo Alberro “was read as a work which can begin anywhere and is subject to no direction pressure. In other words, it was seen as a work which critiques the traditional author-viewer interaction models in favor of a highly participatory model. This interest in Mallarmé crystallizes in what could be properly called the first exhibition of Conceptual art, Brian O’Doherty’s *Aspen 5+6*, that is devoted to Mallarmé.” [ibidem: 209]

Lewis Katchur, nella recensione alla mostra di O’Doherty alla Dublin City Gallery nel 2007, propone la sua visione di *Aspen 5+6* basata sul confronto con la *Box-en-Valise*, che è a sua volta per questo autore indubitabilmente una mostra portatile: “*Aspen* takes the form of both a Duchampian box in a valise and an artist’s book. The interpretation of the valise as a portable art show is posited, yet not a retrospective of one author, but rather as a multimedia group show and history of photographic, sculptural, sound, light and filmic art, plus film documentation of ephemeral performance. The journal was thus less ‘edited’ than ‘curated’.” [Katchur 2006]

La proposta di Falguières è più legata a un’idea innovativa di relazione con lo spazio: “*Aspen 5+6 fut - ausssi - l’une des premières expositions* [corsivo dell’autrice] d’art conceptuel: on y trouvait rassemblés ces schémas et diagrammes, ces pièces ‘structurales’ de LeWitt, Graham, Bochner et BOD, qui ont leur fin en elles-mêmes et qui ne seront jamais exposées que par publication.” [Falguières 2008: 20] Anche Falguières cita Mallarmé a fondamento di questa impostazione, assumendo una posizione complementare a quella sul modello partecipatorio proposta da Alberro; si rifà al saggio scritto da O’Doherty in *Aspen* con il suo pseudonimo Sigmund Bode, che propone una riflessione tutta mallarmeana sul ‘placement’ come linguaggio e sulla linguistica degli intervalli e delle posizioni. E conclude: “La page blanc comme espace, comme réserve du sens, constellée de signes typographiques spatialisés: n’est pas la clef de lecture inédite du cube blanc que propose neuf ans plus tard *Inside the White Cube*? Et BOD²³ n’avait-il pas réussi, avec la boîte blanc d’*Aspen* à fournir une alternative crédible à ce cube blanc qui paraissant ‘presque’ indispensable à l’art?” [ivi].

Nell’intervista che O’Doherty ha rilasciato nel 2001 a Gwen Allen a proposito di *Aspen 5+6* c’è una sua affermazione che, pur formulata a distanza di più di trent’anni, vede una conferma

²³ Falguières quando scrive di O’Doherty usa l’acronimo di nome e cognome, come è d’uso comune tra gli amici dell’artista e teorico.

della contiguità di natura anche spaziale di cui parla Falguières: “With Conceptual Art, you needed a magazine more than a gallery.” [O’Doherty in Allen 2011: 49]

5. Inside the White Cube

5.1 La vicenda della pubblicazione dei testi

Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space è un volume edito nel 1999 dalla Lapis Press di Santa Monica con un’introduzione di Thomas McEvelley²⁴ che riunisce quattro saggi che erano stati pubblicati in *Artforum*, i primi tre nel 1976 e l’ultimo nel 1981. Una prima versione del volume, edita nel 1986 dalla stessa casa editrice e con la medesima introduzione riuniva soltanto i primi tre.²⁵

La vicenda della pubblicazione originale come articoli in *Artforum* coincide con un momento particolare nella storia della critica d’arte statunitense; val dunque la pena di ripercorrerlo. O’Doherty lo menziona spesso nelle sue conferenze (lo ha fatto anche in un’email indirizzata a chi scrive).

Il contenuto dei primi tre saggi era stato già articolato da O’Doherty in una conferenza presentata in diversi musei statunitensi a partire dal 1975; la prima di queste conferenze si tenne al Los Angeles County Museum, in cui O’Doherty era stato invitato dal curatore Maurice Tuchman. Nello stesso anno, tra la primavera e l’autunno²⁶, propose ad *Artforum* il primo dei tre, *Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space*.

²⁴ Storico e critico d’arte statunitense, McEvelley ha insegnato alla Rice University cultura greca, cultura indiana, storia delle religioni e filosofia. La sua introduzione alla raccolta di testi di O’Doherty si conclude con una comparazione tra il white cube e la metafisica di Platone. È morto nel corso della revisione finale di questa tesi, il 2 marzo 2013.

²⁵ Alla traduzione francese e a quella italiana, con il benestare di O’Doherty, è stato aggiunto un quinto saggio, “Studio and the Cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed”, scritto e pubblicato per la prima (e unica) volta in inglese nel 2007. Il testo è stato scritto su commissione del Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture della Columbia University di New York, per dare avvio a una collana legata al progetto FORuM, promosso dal Center stesso e dedicato a esplorare la relazione della forma architettonica con la politica e la vita urbana. Nel risvolto di copertina, il saggio viene presentato come il “long-awaited follow-up to his [di O’Doherty] seminal 1976 essays for *Artforum*.” Come anche per “The Gallery and the Gesture”, il quarto saggio che fa parte di *Inside the White Cube*, “Studio and Cube” non verrà preso in analisi in dettaglio nel presente studio, che si focalizza sui tre testi concepiti e scritti tra il 1975 e il 1976 (vedi la fine di questo paragrafo).

²⁶ “I think it was submitted about six months or so before publication. I had a lot of fun writing it. So even without having it accepted, I was well into the next essay.” [email a chi scrive, 19 agosto 2012]; “they paid no attention; it was there for almost a year” [conferenza al MACBA di Barcellona; 30 novembre 2009]

Secondo i ricordi di O'Doherty, il testo non ricevette alcuna attenzione fino al momento in cui la redazione di *Artforum*, trovatasi dimezzata a causa della dipartita di alcuni collaboratori, si trovò nel bisogno di ripensare velocemente struttura e contenuti della rivista.

Tra la fine del 1975 e l'inizio del 1976 all'interno del team editoriale di *Artforum* si verificarono una serie di divergenze di opinioni sempre più gravi, al punto che una parte dei redattori decise di abbandonare l'ormai storico mensile. Una delle conseguenze di questo avvenimento fu la nascita di *October*²⁷, rivista fondata quello stesso anno dalle dipartite Rosalind Krauss e Annette Michelson: erano soprattutto queste due autrici, che già da qualche anno avevano iniziato a sentire una crescente incompatibilità dei propri interessi critici con la linea editoriale di *Artforum*, che percepivano sempre più allineata con le proposte delle più importanti gallerie newyorkesi. Il *casus belli* più noto (citato anche da O'Doherty come causa del 'vuoto redazionale' che permise la pubblicazione del suo primo saggio) fu rappresentato dalla decisione del caporedattore John Coplans di accettare una pagina pubblicitaria concepita come opera ad hoc da Lynda Benglis: l'artista compare nuda con occhiali da sole e un dildo (in realtà una sua scultura a forma di dildo) tra le gambe, presentando una forma di ambivalenza sessuale connotata da un'aggressività di stampo machista. La scelta di accettare la pubblicità, peraltro in un numero in cui compariva un articolo di Robert Pincus-Witten sulla stessa Benglis, venne giudicata inaccettabile da un gruppo di redattori, che scrisse una lettera che motivava il disaccordo (pubblicata in *Artforum* stesso nel numero successivo a quello in cui compare la pubblicità, cioè nel dicembre 1974).

Michelson e Krauss menzionano anche la loro proposta di un numero monografico dedicato alla performance, prima accettata e poi rifiutata da Coplans, tra le cause scatenanti della loro dipartita dalla redazione di *Artforum*²⁸.

Secondo O'Doherty quando, nel momento di confusione editoriale seguito a queste vicende Coplans "discovered the piece [il primo saggio: "Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space"], he was thrilled, ticked and went all out. [...] There was a huge, immediate response. So John [Coplans] and Max [Kozloff] said, Do you have the next essay? Which of course, by

²⁷ *October*, che deve il suo titolo al film del 1927 di Sergei Eisenstein dedicato alla rivoluzione bolscevica, è la rivista su cui sono comparsi i più importanti testi statunitensi di critica d'arte impostata sul pensiero post-strutturalista; inoltre nelle pagine di *October* si è articolato un dibattito intenso sulla teoria dell'arte postmoderna.

²⁸ Tutta la vicenda è affrontata diffusamente nel libro di Amy Newman *Challenging Art: Artforum 1962-1974* alle pagine 391-395 e 414-423.

then, I had. [...] John and Max asked for more. By then I was into the third essay, which was published several montyhs [sic] later when I finished it.”²⁹

Gli altri due saggi, “Inside the White Cube: The Eye and the Spectator” e “Inside the White Cube: Context as Content”, vennero dunque pubblicati rispettivamente nell’aprile e nel novembre del 1976. Il quarto, “Gallery as a Gesture”, appare cinque anni più tardi nel numero di aprile del 1981, riprendendo e ampliando (soprattutto in direzione di una maggiore attenzione per l’arte europea rispetto agli scritti del 1976) intuizioni contenute in particolare nel terzo saggio, in qualche modo raffreddate dalla distanza storica dal momento topico della discussione sullo spazio espositivo con cui la pubblicazione dei primi tre era coincisa.

È in osservanza a questa distanza storica che il presente studio, come si vedrà, si focalizza sui primi tre saggi.

I quattro saggi sono caratterizzati da una scrittura ricca, piena di metafore immaginifiche; la lingua è raffinata: O’Doherty in uno stesso paragrafo può passare da una forma sintattica shakespeariana a classiche formule della storia dell’arte per finire con un’espressione gergale. Attraverso questo stile di scrittura personale e vivace, il punto di vista critico viene espresso con un ritmo veloce, con esempi pertinenti e conclusioni che appaiono sempre motivate. Nei punti più nodali, egli non esita a ricorrere retoricamente a esagerazioni che risultano polemiche o provocatorie.

Questi articoli sono legati tematicamente alla produzione artistica del loro autore, come si è visto a proposito dello spago; la scrittura con cui si danno al lettore, prescindendo da qualsiasi riferimento diretto autobiografico, è quella di un saggista.

5.2 Il primo saggio: “Notes on the Gallery Space”

La cinematica panoramica all’indietro con cui si apre il primo saggio di *Inside the White Cube* è il primo esempio dell’efficacia stilistica con cui O’Doherty parla di spazio. Per introdurre il tema di come si debbano prendere le distanze da una tradizione storica (nello specifico quella del modernismo), evoca una generica scena di film di fantascienza³⁰ in cui il pianeta terra viene visto via via sempre più da lontano, assumendo, man mano che il punto di vista si allontana, l’aspetto di un pompelmo, una pallina da golf, una stella...

²⁹ O’Doherty in un’email a chi scrive, 19 agosto 2012.

³⁰ Il prodotto cinematografico più simile visivamente e concettualmente a questa parabola retorico-spaziale rievoca per chi scrive il celebre film dei designer Charles e Ray Eames *Powers of Ten*, del 1969.

Lo spazio della galleria è un'unità, un ente cruciale all'interno di questa tradizione da cui l'arte ha bisogno di emanciparsi, e la prima parte del primo saggio descrive con precisione l'idea che O'Doherty ha di questo spazio.

"The history of modernism is intimately framed by that space; or rather the history of modern art can be correlated with changes in that space and in the way we see it. We have now reached a point where we see not the art but the space first. (A cliché of the age is to ejaculate over the space on entering a gallery.) An image comes to mind of a white, ideal space that, more than any other single picture may be the archetypal image of twentieth century art: it clarifies itself through a process of historical inevitability usually attached to the art it contains." [O'Doherty 1999: 14] Secondo O'Doherty la galleria, "unique chamber of aesthetics" [ivi] che unisce la sacralità di una chiesa, la formalità di una corte giudiziaria, la mistica di un laboratorio sperimentale a un design chic, attiva una doppia dinamica di legittimazione. "The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself. This gives the space a presence possessed by other spaces where conventions are preserved through the repetition of a closed system of values." [ivi] E al contempo: "Conversely, things become art in a space where powerful ideas about art focus on them. Indeed, the object frequently becomes the medium through which these ideas are manifested and proffered for discussion – a popular form of late modernist academicism ("ideas are more interesting than art")." [ivi]

Il risultato di questa dinamica è una delle "great projective laws of modernism: As modernism gets older, context become content." [ibidem: 14-15] E al contempo, l'oggetto introdotto nella galleria crea una cornice per la galleria stessa e le sue leggi.

O'Doherty continua divertendosi a descrivere un modello di galleria ("unshadowed, white, clean, artificial") che offre la summa delle caratteristiche moderniste di cui vorrà dimostrare l'inadeguatezza. Questa descrizione è diventata piuttosto famosa e ricorrente nella critica allo spazio espositivo successiva a O'Doherty, che ha sovente ripreso la formula icastica "white cube" inventata in questo testo. "The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. [...] Modernism's transposition of perception from life to formal values is complete." [ibidem: 15].

Ecco il punto: questo spazio offre l'arte in una situazione spaziale astratta rispetto alla vita vissuta, carnale, percettiva. O'Doherty procede quindi con il primo affondo in questo senso: "Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of 'period' (late modern), there is no time. This eternity gives the gallery a limbolike status; one has to have died already

to be there. Indeed, the presence of that odd piece of furniture, your own body, seems superfluous, an intrusion.” [ivi]

O’Doherty apre un percorso storico per spiegarsi come si è arrivati a questa sorta di aberrazione spaziale. Parte dalla modalità espositiva della quadreria Settecentesca e Ottocentesca, osservando che vi è un presupposto preciso alla base di allestimenti che agli occhi di oggi appaiono insensatamente sovraccarichi, disordinati, irrispettosi dell’autonomia visiva della singola opera d’arte, e cioè: “Each picture was seen as a self-contained entity, totally isolated from its slum-close neighbor by a heavy frame around and a complete perspective system within.” Prospettiva e cornice garantiscono l’autonomia del quadro, in particolare del quadro da cavalletto, rispetto a qualsivoglia sistema espositivo.

In questo equilibrio, parzialmente contraddetto dalla pittura muraria, caratterizzata dalla forza illusionistica, ma ben ancorata a un contesto architettonico (“the wall itself is always recognized as a limiting depth” [ibidem: 18]), l’opera pre-modernista costruisce il suo rapporto diretto con lo sguardo dello spettatore. Crea una spazialità ulteriore, una finestra; ma nell’entrare in rapporto visivo con questa spazialità “the eye is abstracted from an anchored body and projected as a miniature proxy into the picture to inhabit and test the articulations of its space.”

In questo equilibrio si innesta la fotografia, che assume delle regole proprie di composizione, di incorniciatura dell’oggetto (“The best early photographs reinterpret the edge without the assistance of pictorial conventions” [ibidem: 20]); in conseguenza di questa innovazione, si costituirà poi la spinta definitiva dell’Impressionismo. “The development of a shallow literal space (containing invented forms, as distinct from the old illusory space containing ‘real’ forms) put further pressures on the edge. The great inventor here is, of course, Monet.” [ivi] Il bordo della superficie dipinta racchiude un soggetto che non è scelto per la sua importanza, capacità evocativa, simbolica, illusionistica, ma come pretesto per mostrare allo spettatore una formulazione percettiva. La strada verso i classici canonici (greenberghiani) della ‘flatness’ e della ‘objecthood’ è aperta, grazie anche alla declinazione verbale di questa rivoluzione offerta da Maurice Denis nel 1890 con la dichiarazione che un quadro è prima di tutto una superficie coperta di colori e linee. Ne consegue un cambiamento enorme rispetto al rapporto con lo spazio di questa superficie, di cui ora si prende in considerazione l’aspetto letterale prima che illusionistico: “A narrow space forced to represent without representing, to symbolize without benefit of received conventions, generated a plethora of new conventions without a consensus – color codes, signatures of paint, private signs, intellectually formulated ideas of structure.” [ibidem: 23] Chi più di tutti comprese la necessità

di affrontare la letteralità del 'picture plane' tenendo conto della sua relazione con ciò che gli è esterno per O'Doherty è Matisse, che rifugge strutture centripete e non sembra porsi il problema del bordo, alludendo a una possibilità illimitata di estensione della superficie pittorica. I suoi quadri godono di una "informal structure combined with a decorative prudence that makes them remarkably self-sufficient." [*ibidem*: 24]

La questione per O'Doherty a questo punto si deve spostare su come si appendono questi quadri che hanno acquisito una autoreferenzialità strutturale interna, che non dipende dalla cornice o dall'illusorietà prospettica. "Hanging, indeed, is what we need to know more about. From Courbet on, conventions of hanging are an unrecovered history. The way pictures are hung makes assumptions about what is offered. Hanging editorialized on matters of interpretation and value, and is unconsciously influenced by taste and fashion. Subliminal cues indicate to the audience its deportement." [*ivi*]

Se si volesse fare una storia dell'arte che mette in relazione la vicenda 'interna' di un quadro con quella 'esterna' di come esso è stato esposto, si dovrebbe partire non tanto dalle codificate e standardizzate modalità allestitivo dei Salon, quanto dalle bizzarre disordinate dei collezionisti del XVII e XVIII secolo. Secondo O'Doherty la prima occasione moderna in cui un artista pensò il proprio allestimento fu il personale Salon de Refusés con cui Courbet si oppose al Salon del 1855. "How were the pictures hung? How did Courbet construed their sequence, their relationship to each other, the space between? I suspect he did nothing startling; yet, it was the first time a modern artist (who happened to be the first modern artist) had to construct the context of his work and therefore editorialize about its values." [*ivi*] E prosegue osservando come alle radicali innovazioni pittoriche avvenute nella prima metà dell'Ottocento non siano immediatamente equivalse novità in fatto di scelta delle cornici e modi di esposizione. E a proposito di questo cita un "rare act of curatorial daring" [*ibidem*: 25], operato da William C. Seitz nella mostra *Old Master* al MoMA nel 1960, quando i quadri impressionisti vennero esposti senza le loro originali cornici 'beaux-arts', mettendo a nudo la loro capacità di entrare in una relazione oggettuale con la parete, che la convenzione storico-stilistica della cornice aveva mantenuto parzialmente nascosta.

Secondo O'Doherty, che rivolge ora lo sguardo a un'epoca a lui più vicina, la pittura Colof Field mantiene con la parete su cui viene appesa e mostrata un rapporto comparabile alla pittura da cavalletto, con la differenza che nel tardo modernismo la pretesa oggettualità del quadro (quella che lui chiama 'literalism') vuole liberarsi da qualsiasi desiderio di illusionismo. Ma prima c'è stato l'Espressionismo Astratto, che dopo aver avidamente imparato da Cubismo, Matisse e Mirò, sceglie di affrontare il problema del confine della superficie pittorica seguendo

“the route of lateral expansion, dropped off the frame, and gradually become to conceive the edge as a structural unit through which the painting entered into a dialogue with the wall beyond it.” [ibidem: 27] E qui compare di nuovo il curatore, questa volta come figura generica appaiata al mercante: “At this point the dealer and curator enter from the wings. How they – in collaboration with the artist – presented these works, contributed, in the late forties and fifties, to the definition of the new painting.” [ivi] In che modo? O’Doherty descrive la codificazione di una nuova forma di relazione celebrativa e territoriale tra l’opera e la parete: cita il modo di dire per cui l’opera deve avere spazio per “respirare”, la dichiarazione implicita in alcune opere di voler occupare una certa porzione di parete, vista come una terra di nessuno su cui viene proiettato una sorta di imperativo territoriale. Il soggetto di queste frasi sono le opere, che addirittura nelle mostre collettive sono costrette ad affaticarsi e combattere: “There is a peculiar uneasiness in watching artworks attempting to establish territory but not place in the context of the placeless modern gallery.” [ivi] Questo desiderio di accaparramento territoriale-espositivo dimostrato dalle opere, sembra essere per O’Doherty il risultato della collaborazione tra il pittore che abbandona la cornice e usa il bordo del quadro come una sorta di membrana elastica che si può tendere verso la parete, e il curator/dealer che espone aggressivamente questa peculiarità pittorica³¹.

Il risultato di questa situazione è che “most of us now ‘read’ the hanging as we would chew gum – unconsciously and from habit. The wall’s esthetic potency received a final impetus from a realization that, in retrospect, has all the authority of historical inevitability: the easel picture didn’t have to be rectangular.” [ibidem: 29] Si arriva così alle tele sagomate di Frank Stella dove “the hanging was as revolutionary as the paintings; since the hanging was part of the esthetic, it evolved simultaneously with the pictures” [ivi]. Gli allestimenti in cui Stella propone queste opere prescindono dalla distinzione tra un effetto di insieme e la celebrazione dell’indipendenza di ogni singola tela, e questo avviene grazie al fatto che una sorta di forza mistica della superficie pittorica è condivisa dai quadri e dalle pareti.

Il testo si conclude con l’evocazione dell’intervento di William Anstasi alla galleria Dwan nel 1967, in cui l’artista ha fotografato e serigrafato, diminuendone leggermente le proporzioni, una parete vuota della galleria; secondo O’Doherty quest’operazione “delivers a work of art

³¹ La vicenda della tela di Jackson Pollock che Duchamp nel 1943 consigliò a Peggy Guggenheim di ritagliare, accorciandola di 8 pollici per adattarla allo spazio troppo piccolo che la collezionista gli aveva riservato (si veda Apparato Uno), va qui ricordata per suggerire, seppur in via ipotetica, la posizione di Duchamp rispetto a questa descrizione eroica degli allestimenti dell’espressionismo astratto.

right into the zone where surface, mural and wall have engaged in dialogues central to modernism.” [ibidem: 34]

5.3 Il secondo saggio: “The Eye and the Spectator”

Un incipit icastico quanto l’apertura del primo saggio dà l’avvio alla riflessione con cui O’Doherty dice la sua sull’Installation Art. Questa volta apre il testo chiedendosi come trasformare il racconto del modernismo in una serie di fiabe per bambini. Tra i personaggi artistico-favolistici come papà-prospettiva e mamma-spazio, il povero trovatello ‘collage’ viene maltrattato da tutti.

Eppure guardare oggi ai primi collage cubisti “marks and irrevocable through-the-looking-glass passage from the picture’s space into the secular world, the spectator’s space.” [ibidem: 36]. Il collage impone una relazione completamente nuova tra lo spettatore e lo spazio: “Expelled from the Eden of illusionism, kept out by the literal surface of the picture, the spectator become enmeshed in the troubled vectors that provisionally define the modernist sensibility.” [ibidem: 38] E se l’effetto della letteralizzazione del ‘picture plane’, così come O’Doherty l’ha descritta nel saggio precedente, è di ridefinire il rapporto tra quadro e parete, l’effetto del collage è di ridefinire l’intero spazio espositivo grazie al fatto di aver accolto sulla sua superficie elementi tanto mondani quanto il corpo dello spettatore che in quello spazio si muove nella terza e nella quarta dimensione. Nel descrivere, invero piuttosto sarcasticamente, questo personaggio senza volto che si aggira dubitante e ipersollecitato nella galleria, O’Doherty gli concede che “he may be even told that he himself is an artist and be persuaded that his contribution to what he observes or trips over is its authenticating signature.” [ibidem: 41] Il lettore scopre anche che lo Spettatore si accompagna al suo cugino snob: l’Occhio; ma i due non sono in buoni rapporti. Secondo O’Doherty l’Occhio è più capriccioso e imprevedibile, “often quizzed a little nervously, its responses received respectfully” [ibidem: 41-2], ed è evidente che il suo campo è quello del ‘picture plane’ e della galleria vuota, pulita, chiara. L’esempio dello spazio dello spettatore per eccellenza è quello del *Merzbau*, che noi conosciamo attraverso una fotografia che non restituisce in alcun modo un’esperienza spettatoriale, al contrario di quel che accade, pur parzialmente, con le foto che documentano una mostra di pittura. O’Doherty, servendosi di una lunga citazione di Schwitters stesso, e di osservazioni di visitatori al *Merzbau*, nota che l’idea di un “surrounded spectator” non era ancora una scelta artistica consapevole e che l’idea trainante per l’artista nel concepire quest’opera viene dal mito della città, di cui Schwitters vuole riproporre la struttura, i materiali, la processualità, l’estetica di giustapposizioni. Dunque più che essere qualcosa che

circonda lo spettatore, “there is something involuntal and inside-out about the Merzbau.”[*ibidem*: 45] O’Doherty vede quindi il *Merzbau* non come un’opera installativa, ma come un ente contestuale che trasforma ciò che vi viene inserito grazie alla sua natura estetica. “When isolated, the context of objects is the gallery. Eventually, the gallery itself becomes, like the picture plane, a transforming force. [...] Schwitter’s may be the first example of a ‘gallery’ as a chamber of transformation, from which the world can be colonized by the converted eye.” [*ivi*]

Il saggio ci accompagna verso l’happening seguendo ancora la figura di Schwitters che, da buon dadaista e collagista, usava la parola non solo scritta ma anche orale e ‘performata’; dal recital Dada all’happening, il passaggio avviene sulla base della stimolazione non solo visiva dello spettatore. *Words* di Allan Kaprow è uno snodo fondamentale. Eppure secondo O’Doherty, tra il *Merzbau* e l’affermarsi dell’environment trascorre un tempo stranamente lungo, in cui solo episodicamente si danno dei gesti che concepiscono la galleria come spazio unitario (e cita soltanto l’esempio di El Lissitzky a Hannover in contemporanea a Schwitters). Nell’arte degli anni Sessanta, interventi come quelli di Kienholz e Segal, non derivano dal collage, bensì dai tableaux vivant; in essi “the gallery ‘impersonates’ other spaces” [*ibidem*: 49]. Dunque, la vera e matura affermazione dell’Installation Art avviene per O’Doherty quando “environmental art and assemblage clarify themselves with the acceptance of the tableau as a genre.” [*ivi*]

In questa traiettoria storica che non passa per veri sviluppi che si dipartono dal *Merzbau* collagista, ma vede bensì innestarsi nello spazio espositivo i modi del tableaux illusionista, compaiono per la prima volta in O’Doherty i due interventi duchampiani nelle mostre surrealiste del 1938 e del 1942. Sono presentati come alcune delle (sia pur “doubtful” [*ivi*]) eccezioni, (rispetto a chi, appunto, gioca su uno spazio illusionistico di matrice puramente pittorica) di gesti che concepiscono la galleria come unità seguendo una poetica che emerge dal collage. Questa frase è preceduta dall’osservazione che “illustrative Surrealism, conserving the illusion within the picture, avoided the implications of the expulsion from the picture plane into real space.” [*ivi*]; e questa mancanza di ambizione spaziale da parte del Surrealismo sembra essere per O’Doherty una delle cause del ritardo dell’affermazione dell’environment anti-illusionista (e cioè dell’environment di derivazione collagista). Quindi, il Surrealismo mantiene l’illusione nel quadro e sarà solo grazie a quanti negli anni Sessanta recuperano la tradizione del tableau che l’illusionismo si appropria dello spazio della galleria. Nel frattempo Duchamp ha agito la galleria come singola unità applicandovi una sensibilità allo spazio e alla

materia di matrice 'collagista', quindi più simile all'esperienza schwitteriana, e opposta all'incapacità dei surrealisti di far uscire dal quadro l'illusione.

Per riprendere il filo della relazione corporea e visiva tra lo spettatore e lo spazio espositivo, O'Doherty torna a descrivere l'atteggiamento dei due personaggi Spettatore e Occhio, ribadendo che ciascuno segue una direzione diversa (quella della ridefinizione del 'picture plane' e quella dell'invasione collagista dello spazio). Qui O'Doherty fa menzione al fatto che queste due vie, nella loro inconciliabilità, sono state chiamate "tradizioni" da Gene Swenson³². Il testo poi ipotizza che nel Tardo Modernismo, invece, Occhio e Spettatore abbiano tentato di venire a patti, ma i risultati per O'Doherty sembrano essere poco convincenti. Tanto che si arriva al paradosso delle mostre concettuali, come quella di Joseph Kosuth da Castelli nel 1972 che "is not a looking room, is a reading room" [*ibidem*: 64]. Oppure all'opposto, con l'integrazione dell'intero atto artistico nel corpo, con la Body Art, dove l'Occhio non ha più nulla da vedere e lo Spettatore unico in realtà è l'artista che esperisce.

5.4 Il terzo saggio: "Context as Content"

Il terzo inizio è, nella tradizione di questa serie, un riuscito *divertissement* narrativo: questa volta il modernismo è una casa, con una cucina Dada, un attico surrealista, una stanza dei giochi utopica e così via. C'è qualcuno che bussa alla porta di questa casa e ogni movimento artistico ha il suo tocco, come ad esempio il colpo unico e deciso dell'Astrattismo. E poi a volte succede che quando si è occupati, sembra di aver sentito qualcuno che bussa, ma era un tocco così gentile e senza pretese; quando andiamo a aprire ci troviamo di fronte a Marcel Duchamp. La sua visita sarà breve, ma darà risultati irreversibili.

"He first visited the house's 'white cube' in 1938 and invented the ceiling – if invention is making us conscious of what we agree not to see, i.e., taken for granted. The second time, four years later, he delivered every particle of interior space to our consciousness – consciousness and the lack of it being Duchamp's basic dialectic." [*ibidem*: 66] Dopo un conciso ma articolato percorso sull'inessenzialità artistica del soffitto nel modernismo, al contrario che in altre ere (dall'epoca degli affreschi pompeiani, a Rinascimento e Barocco, fino a Rococò e Georgian

³² A fronte della lettura del lavoro critico di Swenson proposta nel capitolo precedente, la menzione di questo critico è pertinente quanto alla definizione delle due tradizioni, ma molto meno rispetto alla netta inconciliabilità (probabilmente anche un po' retorica) proposta da O'Doherty per le due differenti impostazioni spettatoriali a cui si legano, più in generale, due altrettanto differenti attitudini artistiche. Ricordiamo, infatti, quanto Swenson insistesse sulla complementarietà delle due tradizioni.

Style), O'Doherty si rivolge alle fotografie che documentano l'intervento duchampiano, che suscitano in lui molte questioni.

Inizia osservando quanto debba essere stato strano “come into the *International Exhibition of Surrealism* at the Galerie Beaux-Arts in 1938, see most of those wild men neatly fitted into their orthodox frames, then look up expecting the usual dead ceiling and see the *floor*.” [*ibidem*: 67] E poi, pur credendo nella veridicità delle fotografie, si domanda, riprendendo il titolo con cui la foto è proposta nella monografia di Lebel, se i sacchi di carbone fossero davvero 1.200, dove Duchamp era andato a prenderli, come potevano davvero essere pieni di carbone, come li aveva attaccati, chi l'aveva aiutato, che cosa era successo alle luci del soffitto. Alcune di queste domande sono poste per articolare la consueta verve retorica dello scrivente, dato che sono intervallate da parziali risposte: O'Doherty aggiunge chiarimenti a proposito dell'intenzione iniziale di usare gli ombrelli, osservazioni a proposito del fatto che il peso del carbone avrebbe fatto crollare il soffitto e quindi i sacchi erano riempiti di carta. Ma effettivamente, riguardo a come li aveva attaccati e a chi lo aveva aiutato “you can look through the Duchamp tomes and not be clear about this.” [*ivi*] ³³

E poi, dopo che nei saggi precedenti ha sempre metaforizzato la questione autoriale con quadri e superfici che si preoccupavano di prendere spazio e attirare lo spettatore o il suo occhio, O'Doherty qui si pone delle domande dirette in questo senso: “And mystery of mysteries, why did the other artists let him [Duchamp] get away with it? [...] Did he hang the picture also? Did he conceived them simply as decor for his gesture?” [*ivi*] Nel ruolo dell'avvocato del diavolo, O'Doherty dice che a chi volesse muovere a Duchamp l'accusa di dominare la mostra, si potrebbe rispondere che lui ha occupato uno spazio, il soffitto, che di solito non viene nemmeno preso in considerazione, né guardato. “No one looks at the ceiling: it isn't choice territory – indeed it wasn't (until then) territory at all.” [*ibidem*: 69]

Come nei suoi giochi di parole, Duchamp “turned the exhibition topsy-turvey and ‘stood you on your head’” [*ivi*]: ecco presentato qui il punto di vista interpretativo del ribaltamento³⁴, nell'idea che grazie ai sacchi di carbone e al braciere, che ribaltato potrebbe sembrare un lampadario, il soffitto diventa il pavimento e il pavimento diventa il soffitto. E continua:

³³ Il testo di Georges Hugnet (vedi Apparato 2, paragrafo B) che include la testimonianza più diretta riguardo alla preparazione dell'allestimento della mostra in questione, era stato pubblicato prima nella rivista *Preuves* nel 1958 e poi nella raccolta di suoi scritti *Pleins et déliés. Témoignages et souvenirs 1926-1972* nel 1972, ma in entrambi i casi in francese (a tutt'oggi non è stato tradotto in inglese, né in altre lingue); la casa editrice con cui venne pubblicata la raccolta era piuttosto piccola. Quindi è plausibile che O'Doherty non vi abbia avuto accesso.

³⁴ Come si è visto nel Capitolo 1, l'interpretazione metaforico-strutturale più ricorrente nella letteratura critica sugli allestimenti delle mostre surrealiste.

“Above (below) are 1.200 bags of fuel and below (above) is their consuming organ.” [ivi] E per arricchire il senso di questa relazione di ordine meccanico ed energetico O’Doherty allude a un’interpretazione simbolica: “A temporal perspective stretches between, at the end of which is an empty ceiling, a conversion of mass to energy, ashes, maybe a comment on history and on art.” [ivi]

L’atto di ribaltare ‘sopra’ e ‘sotto’ all’interno della galleria ha dunque un valore simbolico, linguistico (lo paragona ai suoi giochi di parole), ma soprattutto strutturale: lavorare sullo spazio prendendone in considerazione soffitto e pavimento significa assumerlo come campo d’azione nella sua totalità. “This inversion is the first time an artist subsumed an entire gallery in a single gesture” [ivi] e questa volontà di “tilting the gallery on its axis” [ivi] è espressa anche da un altro elemento duchampiano in mostra, che secondo O’Doherty pochi ricordano, cioè le porte girevoli. Il senso di questo ribaltamento unitario della galleria è completo quando si prenda in considerazione il fatto che Duchamp “managed to do so while it was full of other art.” [ivi]

Il portato artistico di questa inversione è ampissimo, secondo O’Doherty: “By exposing the effect of context on art, of the container on the contained, Duchamp recognized an area of art that hadn’t yet been invented. This invention of context initiated a series of gestures that ‘develop’ the idea of a gallery space as a single unit, suitable for manipulation as an esthetic counter. From that moment on, there is a seepage of energy from art to its surroundings. With time the ratio between the literalization of art and mythification of the gallery inversely increases.” [ivi]

A questa celebrazione della potenza innovativa dell’atto di inversione segue una parte del testo che in modo indiretto articola una riflessione sullo statuto indefinito di questa operazione: per O’Doherty i sacchi di carbone di Duchamp sono un gesto. I gesti per O’Doherty sono forme di invenzione e, in quanto tali, non vanno ripetuti. Il loro contenuto formale è caratterizzato dalla capacità di essere preciso, economico, e dotato di una certa grazia; il gesto insegna con ironia epigrammatica, dopo essersi mangiato in un sol boccone tutta la storia e aver aperto gli occhi a tutti su qualcosa che prima nemmeno esisteva. “It is no art, perhaps, but artlike and thus has a meta-life around and about art.” [ibidem: 70]

La riflessione che O’Doherty propone qui sui ‘gesti’³⁵ in questo saggio rimane nebulosa perché non viene legata a esempi concreti, anche se è chiara la sua volontà di proporli come una

³⁵ Va notato anche che ‘gestures’ è una categoria che O’Doherty usa per definire le proprie opere d’arte che non siano né disegni, né sculture, né installazioni, né dipinti, come testimonia il titolo del catalogo della sua mostra

categoria in espansione; l'intero quarto saggio *Gallery as Gesture*, scritto e pubblicato a cinque anni di distanza, colma questa mancanza di chiarezza offrendo esempi di opere che hanno perseguito questa direzione. Le opere di Yves Klein, Daniel Buren, Christo, Arman, Jannis Kounellis, On Kawara saranno descritti come "gesture" ai quali è concesso un parziale statuto di artisticità: "gestures have an element of charlatnry and fortune-telling. [...] Gestures are thus the most instinctive of artworks in that they do not proceed from full knowledge of what provokes them." [ibidem: 106]

Tornando al terzo saggio, un input aperto verso l'arte futura che O'Doherty dà rispetto al concetto di "gesture" è dato qui dall'idea che esso potrebbe essere ripetuto come 'progetto' [ibidem: 70]. L'autore si confronta con il tema dell'impermanenza di un certo tipo di interventi artistici basati sul rapporto con lo spazio specifico in cui vengono concepiti. Non lo dice esplicitamente, ma si direbbe che la differenza tra questi 'gesti' e la categoria dell'environment così come l'ha raccontata nel saggio precedente (con la sua ascendenza che intreccia o contrappone tableaux e collage), stia proprio nel fatto che i "gesti" si collocano in una precisa e irripetibile contingenza spazio-temporale (a cui gli environment sopravvivono). I progetti sono arte a breve termine fatta per un sito e un'occasione specifici; al di fuori di questa contingenza sono solo documenti che si presentano all'immaginazione storica come già morti. Il loro interesse particolare dunque, per O'Doherty va oltre l'eventuale e parziale statuto d'opera d'arte e si sposta verso un'esistenza vernacolare nel mondo; in questo senso la loro forza sta anche nel fatto di attrarre sia un pubblico colto che un pubblico incolto. "Our architects of personal space, quasi-anthropologists, perceptual revisionists, and mythologist manqués have thus made a break in how the audience is construed." [ibidem: 71] Questi momenti inventivi sollecitano un pubblico vasto, perché non chiedono prerequisiti conoscitivi, ma attingono a una sorta di sensibilità emotiva collettiva. È questa la direzione che apre al successo futuro di questo tipo di interventi: "We are now aware of a tentative attempt to contact an audience that postmodernism would like to call up but doesn't quite have the number." [ivi]

In che cosa sono stati proiettivi in questo senso i 'gesti' allestitivi duchampiani? "Gestures have a becoming quality, and some can, retroactively, become projects. [...] They have

del 1994 al Butler Institute of Art di Youngstown *Patrick Ireland: Gesture Instead of Autobiography*. L'uso delle diverse personalità è l'esempio più calzante di come O'Doherty usa questa categoria all'interno della propria pratica artistica.

survived they naughtiness and become historical material, elucidating the gallery space and its art” [ivi]

È grazie al carisma che ha la figura moderna di Marcel Duchamp che questi interventi, secondo O’Doherty, continuano a essere presi in considerazione, sia pure soltanto all’interno del corpus artistico dell’artista.

Inoltre, sia i sacchi di carbone che il miglio di spago “are addressed ambiguously” [ivi]: si rivolgono allo spettatore, alla storia, alla critica d’arte, agli altri artisti, ma confondendo la capacità di reazione di tutti questi ruoli. Ma se proprio spinto a scegliere un destinatario principale a cui Duchamp in fondo sta pensando quando inventa questi gesti, O’Doherty azzarderebbe l’ipotesi che i veri destinatari siano gli altri artisti. I surrealisti lo vollero con loro perché lo immaginavano capace di creare un’attenzione che la loro arte, non più scioccante, non riusciva più a catturare. Duchamp rispose creando, con il miglio di spago, “an image of dead time, an exhibition paralyzed in premature senescence and turned into a grotesque horror-movie attic.” [ibidem: 71-72] Come nella mostra del 1938, anche nel 1942 l’effetto è che le altre opere sono subito relegate a uno statuto secondario, diventano carta da parati. Forte di una neutralità maligna, Duchamp sovrimpone un elemento che separa lo spettatore dall’arte, diventando esso stesso una nuova forma d’arte (quella che alla fine lo spettatore ricorderà, invece di ricordare i quadri classicamente appesi alle pareti). Il campo d’azione di questa forma d’arte è la relazione tra lo spettatore e lo spazio: “Despite the apparent tizzy of randomness, the room and what is in determine the string’s peregrinations in an orderly enough way. The spectator is harassed. Every bit of space is marked. Duchamp develops the modernist monad; the spectator in his gallery box.” [ivi]

Tornando a una formula ricorrente nei primi due saggi, O’Doherty riconosce che lo spago rende reale una convinzione pittorica presente nei quadri esposti: lo spazio illustrato nei dipinti surrealisti è “literalized” dall’intervento duchampiano. “This actualization of a pictorial convention may be an (unconscious?) precedent for the will to actualize of the late sixties and seventies. To paint something is to recess it in illusion, and dissolving the frame transferred that function to the gallery space” [ibidem: 72-73] Ma, si chiede O’Doherty, anche Duchamp stesso ha compiuto questa operazione in un certo senso ‘derivativa’ dai temi della sua pratica artistica, letteralizzando nello spazio della galleria aspetti centrali del suo fare? “Boxing up the space (or spacing up the box) is part of the central formal theme of Duchamp’s art: containment/inside/out.” [ibidem: 72] La scatola in valigia, le finestre, le porte, il vetro, e soprattutto “the unreliable senses through which information flows both ways (as it does in puns), dissolving identity as a fixed location. Identity lies scattered around in humorously

alienated body parts, which contemplate inside/outside, idea/sensation, consciousness/unconsciousness – or rather the slash (glass?) between the two.” [ivi] Gli allestimenti/progetti/gesti duchampiani in questione, dunque per O’Doherty finiscono per esprimere una forma di ostilità nei confronti dello spettatore: “He keeps the spectator, whose presence is always voluntary, hung up on his own etiquette, thus preventing him/her from disapproving of his/her harassment – a source of further annoyance.” [ivi]

Si apre qui una lunga parte del testo dedicata a una descrizione della relazione tra arte, economia e società che prescinde dalla precisione e dall’acume storico dei due primi saggi e della prima parte del terzo, per descrivere (anche se si potrebbe forse usare il verbo ‘denunciare’ dato il tono polemico) lo stato dell’arte allora attuale, a partire dal ruolo nodale che vi ha assunto lo spazio della galleria. Quello che non è esplicitato è che da qui in avanti quando O’Doherty parla della galleria, si sta riferendo allo spazio commerciale. Da questo punto di vista, il passaggio tra modernità e postmodernità che viene descritto è in qualche modo affine al superamento kraussiano del sovra-contingente ‘spazio di esposizione’³⁶.

O’Doherty descrive un processo per cui il pubblico si è abituato a essere maltrattato dalle avanguardie e si aspetta rancorosamente di essere trattato in modo ostile: così la relazione ora è una catena di desiderio di vendetta e potere selettivo che il pubblico esercita sull’artista, che a sua volta può così alimentare il proprio masochismo, insieme a un senso di ingiustizia e rabbia. Secondo l’autore, dunque, socialmente i due ruoli si definiscono reciprocamente secondo questa dinamica, che assume toni ancor più drammatici quando l’artista viene confinato al ruolo di un bimbo auto-distruttivo di modo tale che il mercato possa alienarlo da quanto ha prodotto, permettendo a una serie di comprimari che occupano la zona militarizzata tra artista e collezionista per permettere il trapasso tra principio e denaro. L’epoca postmoderna mostra un’evoluzione di questo rapporto di ostilità reciproca mediato da atteggiamenti di ironia e farsa, dato che: “both parties [artista e spettatore] show themselves highly vulnerable to context, and the resulting ambiguities blur the discourse. The gallery space shows this.” [ibidem: 76] La galleria si dà come uno spazio elitario, costoso, difficile, fino a diventare semplicemente il limbo tra lo studio dell’artista e il salotto del collezionista.

C’è alternativa? “[...] the art of the seventies locates its radical notions not so much in the art as in its attitude to the inherited ‘art’ structure, of which the gallery space is the prime icon.”

³⁶ Per una discussione più ampia di questo parallelismo, vedi paragrafo successivo.

[*ibidem*: 77] Questa attitudine porta a forme espressive che mescolano le categorie e i media, presentano situazioni sempre più temporanee e, da un punto di vista di interesse per l'uomo, appaiono più votate a disvelare i meccanismi della coscienza che non quelli dell'identità. "If fifties man was a vitruvian survivor, and sixties man composed of alienated part held together by systems, seventies man is a workable monad – figure and place, a transposition of figure and ground into a quasi-social situation." [*ibidem*: 78] La monade è la figura che O'Doherty ha usato per definire lo spettatore che 'risulta' dal miglio di spago; il fatto che questa parola torni qui, sembrerebbe alludere al fatto che il processo fin qui descritto è stato in qualche modo iniziato anche da quell'esperienza. Duchamp ha intrappolato lo spettatore, mostrandogli la propria parzialità e la propria solitudine nello spazio della galleria: questo spazio è una resa esperienziale e tridimensionale dello spazio che fino ad allora era rimasto solo descritto illusionisticamente nella bidimensione pittorica.

Che galleria corrisponde a questo spettatore monadico? Uno spazio in cui "the wall becomes membrane through which aesthetic and commercial values osmotically exchange." [*ibidem*: 79] "It is a ghetto space, a survival compound, a proto-museum with a direct line to the timeless, a set of conditions, an attitude, a place derived of location, a reflex to the bald curtain wall, a magic chamber, a concentration of mind, maybe a mistake." [*ibidem*: 80]

A questo punto O'Doherty non può che chiedersi come mai l'artista accetta questa galleria conformata a un ordine sociale in cui l'arte è semplicemente qualcosa di vendibile che va esposto in un luogo che ne sublima lo stato di astrazione e ipotizza una superiorità rispetto a qualsiasi dimensione di mondanità. E riparte da un punto storico, cioè dal disegno del *Salon de Madame B. à Dresden* del 1926 di Piet Mondrian: si tratta del progetto di un interno costruttivista, pensato per essere funzionalmente abitativo. La galleria Pace di New York nel 1970 realizzò in formica i contenuti del disegno. Per O'Doherty (che cita Mondrian: "In removing completely from the work all objects, the world is not separated from the spirit, but is on the contrary put into a balanced opposition with the spirit, since the one and the other are purified" [*ibidem*: 83]) è questo momento in cui le più alte aspirazioni dell'arte astratta coincidono con la concretizzazione dei bisogni basilari dell'esistenza umana, che offre un'alternativa al white cube.

Al suo interno "the occupant is [...] encouraged to transcend his own brute nature." [*ibidem*: 85], e grazie all'impatto della struttura regolarmente definita da linee e colori "is synthesized into a coefficient of order whose motion is in consonance with the rhythms enclosing him or her" [*ivi*]. Questo spazio non è uno spazio espositivo, ma è un contesto artisticamente connotato.

Ed ecco la conclusione: “Duchamp’s altered rooms – ironic, funny, fallible – still accepted the gallery as a legitimate place for discourse. Mondrian’s spotless room – a shrine to spirit and Madame Blavatsky – attempted to introduce a new order that would make the gallery dispensable.” [ivi]

Questo ordine, questa alternativa, in tutto e per tutto modernista, alla galleria, non è né costituito né da vita rappresentata (illusionismo), né da brani di vita inclusa nella galleria (collagismo): O’Doherty conclude piuttosto sull’allusione a una vita vissuta in un ambiente funzionale e connotato artisticamente³⁷.

6. I punti di questione

6.1 La “gallery”

In *Notes on the Gallery Space* O’Doherty costruisce la descrizione di una traiettoria storica che ha condotto lo spazio di esposizione a connotarsi via via sempre più nella direzione del cubo bianco, a partire dai Salon primo-ottocenteschi. La galleria che lui ha descritto come conclusione attuale di questa traiettoria è un modello: al lettore di questo primo saggio non è offerta alcuna chiave per capire se questo modello si riferisca alla galleria commerciale o alla galleria museale (in inglese si usa correntemente ‘gallery’ per definire tanto un’area espositiva all’interno del museo quanto un luogo di esposizione di opere d’arte finalizzata alla vendita).

Volendo ipotizzare un museo a cui O’Doherty potesse far implicito riferimento quando parla di questa sua bianca e astratta “gallery”, il MoMA sbiancato da Alfred Barr allo scopo di alludere a una presentazione delle opere in un ambiente (e dunque in una prospettiva) neutrale, risulterebbe un esempio piuttosto calzante.³⁸ Nei saggi successivi si chiarisce via via che la critica di O’Doherty è principalmente diretta agli spazi espositivi commerciali, e anzi verrà esplicitamente imputato al mercato, come si è visto in particolare nel terzo saggio, un

³⁷ Alla fine degli anni Settanta, Brian O’Doherty ha acquistato insieme alla moglie una casa per le vacanze a Todi, in Umbria. A partire da allora, O’Doherty ha dipinto tutte le pareti interne dell’edificio, che oggi (le ultime pitture sono state terminate nel 2006) appare come un ambiente abitativo completamente connotato dalla ricerca pittorico-percettiva del proprietario.

³⁸ Notando come qualsiasi riferimento a *Inside the White Cube* sia assente dalla storia degli allestimenti del MoMA scritta da Mary Anne Staniszewski, ho chiesto all’autrice il motivo di questa assenza. In una email del 27 gennaio 2012 Staniszewski mi ha risposto: “Re “the white cube,” believe it or not, it really wasn't my focus, I was focusing on a deeper level on the art system, and this period of experimentation within the avant-garde and MoMA, and just was not thinking in terms of O'Doherty's formulation. Now the term "white cube" more prominent, and the term has increased in currency, and I would most likely note this in some way, but my line of inquiry was coming from a different place.”

atteggiamento di ipocrita 'sacralizzazione' dell'esperienza artistica finalizzato al guadagno. Nel panorama delle gallerie commerciali newyorkesi attive nel momento in cui il saggio è scritto e concepito, quella diretta da Betty Parson³⁹, aperta nel 1946, si distingue come modello più specificamente attinente di altri rispetto alla descrizione asettica del white cube: lo spazio principale era appunto pressoché cubico, con le pareti immacolate e il pavimento di cemento.

Il modello di galleria proposto nel primo saggio, anche in virtù della cornice temporale all'interno della quale è descritto il suo sviluppo, può essere messo a confronto con il concetto di 'space of exhibition' di Rosalind Krauss così come è stato analizzato nel primo capitolo del presente studio.

Da un punto di vista architettonicamente costitutivo lo 'space of exhibition' kraussiano ("Whether public museum, official salon, world's fair, or private showing, the space of exhibition was constituted in part by the continuous surface of wall – a wall increasingly structured solely for the display of art" [Krauss 1997: 133]) e la 'gallery' dohertyana ("A gallery is a place with a wall, which is covered with a wall of picture" [*ibidem*: 15]) nel XIX secolo si equivalgono. In entrambi i casi la vicenda storica di questo spazio subisce un impulso di innovazione fortissimo con l'avvento della fotografia, che altera il valore simbolico dell'inquadratura e di conseguenza compromette la proposta pittorica, fino ad allora ben poco discussa, dell'autonomia bidimensionale e illusionistica, di cui la cornice si fa garante ultimo. La differenza sostanziale è che l'aspetto discorsivo che conduce la galleria di Krauss a diventare da semplice superficie continua di muro a espressione dell'esibizionalità (ricordiamo che per Krauss la galleria è il terreno in cui si esercitano la critica e i meccanismi selettivi) in O'Doherty sembra retoricamente essere costituito da una dinamica che intercorre esclusivamente tra opera e spazio, rispetto al quale la mediazione discorsiva avviene a posteriori. In questa fase iniziale (sto ancora riferendomi esclusivamente al primo saggio), la galleria di O'Doherty sembra operare da sé i meccanismi selettivi e inclusivi che permettono a un'opera l'accesso. Non c'è traccia di chi sceglie cosa si mostra all'interno di questo modello, come se la dimensione architettonica descritta fosse tanto impositiva da creare essa stessa opere che la completano, assecondandola.

³⁹ Betty Parson è stata una delle prime e maggiori galleriste degli espressionisti astratti; O'Doherty vi aveva esposto nel 1970.

Il curatore compare qui due volte: la prima quando O'Doherty cita Seitz e la sua decisione di mostrare gli impressionisti senza cornici al MoMA; la seconda quando una figura generica di curatore si allea con un altro generico gallerista per individuare il modo in cui mostrare e enfatizzare la muscolare relazione spaziale impostata dall'Espressionismo Astratto. In entrambi i casi, dunque, il ruolo che O'Doherty tributa al curatore è di occuparsi delle modalità espositive e allestitivo, e non della selezione.

Una notazione di partenza altrettanto importante per seguire le tracce duchampiane nei tre saggi riguarda il ready-made. Quando O'Doherty all'inizio di questo testo parla della doppia dinamica di legittimazione per cui un oggetto nella galleria è al sicuro dal dubbio sulla sua artisticità e al contempo la galleria si offre, invero, come luogo discorsivo dove articolare le idee sulla natura dell'arte, dimostra di aver completamente accolto e digerito la lezione 'contestuale' del ready-made. Ciononostante il ready-made non è menzionato qui, né in nessuno degli altri testi della raccolta.

6.2 Lo spettatore

In "The Eye and the Spectator" compare dunque Duchamp, e l'innovazione che qui gli viene riconosciuta è di aver applicato allo spazio espositivo una sensibilità di matrice collagista (cioè legata alla vita vissuta e all'esperienza percettiva) e di averlo fatto in un contesto che era dedicato a un'arte, quella surrealista, incapace di uscire dalla superficie piana nella sua volontà illusionistica. Questa attitudine sembra essere per O'Doherty una sorta di unicum in un periodo in cui, dopo *Merzbau*, il lavoro sullo spazio espositivo procede, seppur lentamente, in senso illusionistico e non collagista.

I due personaggi che si aggirano per la galleria, Occhio e Spettatore, almeno nell'epoca in cui Duchamp è al lavoro con i surrealisti, esprimono attitudini molto diverse tra loro rispetto allo spazio di esposizione. Ed è chiaro che per O'Doherty l'apparentamento collagista con cui lui interpreta gli allestimenti surrealisti implica il definitivo apparentamento di Duchamp con lo Spettatore, dunque con una forte fisicità percipiente, deambulante, da sollecitarsi nella sua interezza.

Si capisce ora come i *Rope Drawings* siano un tentativo di creare un'arte che coniughi le istanze promosse dall'Occhio e le aspettative dello Spettatore; e in questo si differenziano profondamente dall'interpretazione che O'Doherty dà del *Mile of String* come di qualcosa finalizzato a tenere separato lo spettatore dall'arte.

Va fatto qui un distinguo, che riconduce al ritratto in forma di elettrocardiogramma: al Duchamp spostato verso il fisico di O'Doherty mancano completamente i tratti di carnalità erotizzata suscitati criticamente da Krauss. Il cuore per O'Doherty è l'origine fisiologica della coscienza⁴⁰, non del sentimento (né di quello identificativo proposto da Swenson nella sua *Other Tradition*, né men che meno di quello amoroso sintetizzato dalla teoria duchampiana dell'eco estetica).

Una possibile prova di questa anti-eroticità duchampiana nell'approccio pur corporeo di O'Doherty è data all'unica riga di testo mai dedicata da questo autore a *Etant Donnés*, nel suo saggio sul rapporto tra studio e spazio espositivo. In questo testo racconta di come Duchamp 'esponesse' uno studio vuoto a riprova della sua inattività, mentre nel locale adiacente stava lavorando appunto a quest'opera, che quando venne rivelata "reduced the visitor (spy?) to a scopophilic stare through an eye-hole." [O'Doherty 2007: 23]

Anche l'inizio di *Context as Content* presenta un Duchamp che sollecita la coscienza. "He first visited the house's 'white cube' in 1938 and invented the ceiling – if invention is making us conscious of what we agree not to see, i.e., taken for granted. The second time, four years later, he delivered every particle of interior space to our consciousness – consciousness and the lack of it being Duchamp's basic dialectic." [O'Doherty 1999: 66] Ma poi l'attenzione per questo tema viene via via sfumando, dato che questo terzo saggio sposta l'attenzione dal tema dell'esperienza dello spettatore, mettendo invece a fuoco due questioni nodali per il presente studio: l'autorialità operata da Duchamp negli allestimenti surrealisti e lo statuto di ambigua artisticità di questi interventi.

6.3 Definizioni irrisolvibili: l'autorialità, il 'gesto'

In *Postmodernism and en-gendering of Marcel Duchamp* la lettura delle installazioni del 1938 e del 1942 è esplicitamente basata su *Context as Content*. Jones cita le descrizioni della mostra contenute nel saggio e si allinea con O'Doherty sull'idea che gli interventi di Duchamp siano tanto discreti fisicamente quanto impositivi psicologicamente per gli spettatori. Ma *Inside the White Cube* rimane più una fonte documentaria che un precedente interpretativo. Va notato anche che Amelia Jones non si è dedicata ad analizzare l'opera artistica o critica di Brian O'Doherty, nonostante la posizione ambivalente di omaggio-attacco che quest'ultimo riserva a

⁴⁰ Ricordiamo nell'articolo in *Art and Artists* sul *Portrait* "It is Duchamp's *consciousness* [corsivo dell'autore] that interests us. Which brings me, by way of a vital function, to what sustains it, Duchamp's heartbeat." [O'Doherty 1966: 21]

Duchamp sembri incarnare perfettamente quello che lei stessa, in particolare a proposito degli eredi duchampiani, definisce come il dilemma modernista dell'artista come campo contraddittorio.

Dunque, come si definisce in O'Doherty l'autorialità duchampiana che produce 'contesto' e non 'oggetto'?

Anche se Jones non lo ha fatto, si può leggere O'Doherty in risonanza con i termini di discussione autoriale che lei stessa ha impostato. Il distinguo cronologico e le sue enormi conseguenze metodologiche sono un punto problematico che non va trascurato: mentre Jones scrive del Duchamp-autore dalla postmodernità, O'Doherty, quasi vent'anni prima, si trovava in un momento di passaggio storico che nella sua stringente attualità non gli era possibile leggere analiticamente. Un momento la cui criticità era molto legata anche alla ri-definizione autoriale, in una discussione a cui lui stesso aveva contribuito con il progetto di *Aspen 5+6* e l'inclusione de *La mort de l'auteur* di Barthes al suo interno.

Il contesto tematico in cui Jones articola una definizione autoriale per il Duchamp delle mostre surrealiste è impostato sull'analisi dell'ambigua incoerenza tra dichiarata inattività e silenziosa presenza attiva; questa analisi si basa sul modello foucaultiano di funzione-autore, che permette a Jones di accogliere l'irrisolubilità di questa incoerenza.

Si è visto come la descrizione che O'Doherty fa dell'allestimento del '38 si articola retoricamente in una serie di domande, che affrontano anche degli aspetti esecutivi. "How did he attached them [i sacchi] all? Who helped him?" e subito dopo "And mysteries of mysteries, why did the other artists let him get away with it?" [O'Doherty 1999: 67]. C'è una sorta di micro-crescendo che articola l'idea autoriale dal momento della manualità, dall'individuo creatore-produttore (li ha attaccati lui, e come?), all'idea del capo di uno staff (è stato aiutato! Da chi?), all'idea di un risultato estetico che incide sulla percezione di altri prodotti artistici. Poi O'Doherty riprende la denominazione surrealista del ruolo di Duchamp nella mostra, generatore-arbitro; e continua a chiedersi, ripartendo nel suo crescendo, se si fosse occupato lui di appendere le opere degli altri artisti. Senza porre un'avversativa, si chiede subito dopo se le avesse concepite come "simply as decor for his gesture" [ivi]. Non porre la seconda domanda come alternativa all'ipotesi formulata dalla questione precedente, significa da parte di O'Doherty prendere in considerazione un'autorialità tanto pratica, quanto impositiva e soverchiante da un punto di vista estetico. I due aspetti sembrano avere lo stesso peso nel tentativo di capire il ruolo di Duchamp.

Il problema della compresenza con altri artisti (non con altre opere) viene posto una seconda volta qualche paragrafo più avanti, quando affronta la mostra del 1942, con il reticolo di spago, altrettanto ostrusivo: “Why did the other artists stand for it [il gesto unitario con cui sussumere l’intera galleria] not once but twice?” [*ibidem*: 71]. La spiegazione che si dà O’Doherty è di ordine opportunistico: i surrealisti erano consapevoli di presentare un movimento ormai poco efficace nel suscitare quella che lo scrittore chiama l’“ideologia dello shock”, e quindi ne demandano a Duchamp l’attivazione. Il risultato è nuovamente una sorta di prepotenza autoriale, di cui questa volta O’Doherty sottolinea l’effetto sia sulle altre opere (“the other art around, which become wall paper” [*ibidem*: 72]) che sullo spettatore (“by keeping the spectator from the art, become the one thing he/she remembered” [*ivi*]).

Jones non si sofferma sull’aspetto pratico-realizzativo, né esplicita la questione della problematica compresenza con altri artisti: opere, contesto, idea di esporre costituiscono un tutto che Duchamp ingloba nella sua silente strategia di attività non esplicitamente creativa.

La stessa strategia che O’Doherty, da artista, rifiutò di avvallare, quando non aggiunse la sigla M.D.⁴¹ alla propria firma apposta sul *Portrait of Marcel Duchamp*.

Patricia Falguières in una conversazione non registrata con chi scrive avvenuta il 6 marzo 2012, ha molto insistito sul valore autobiografico di *Inside the White Cube*. Se si guarda alla domanda sull’autorialità duchampiana espressa da O’Doherty, effettivamente si riconosce il punto di vista di un artista: pur partendo da un punto di vista teorico, lo scrittore sottolinea l’aspetto fattuale dell’atto duchampiano e si chiede come gli altri artisti tollerino di essere messi in secondo piano.

Per Jones, come si è visto nel Capitolo 1, la riprova del fortissimo intento autoriale di Duchamp nei confronti dei due allestimenti del ’38 e del ’42, è data dall’inserimento delle fotografie e della loro didascalia (che non si differenzia da quella di più classiche ‘opere’) nella monografia di Lebel. E qui si riapre il discorso sullo statuto di questi allestimenti che O’Doherty, pur con qualche indecisione decide infine di definire ‘gesti’; ma, se deve guardare a come sono stati visti a posteriori, nemmeno gesti va bene: “instead of being an intervention, something between the spectator and the art, it gradually became now art of some kind.” [*ivi*]. Questa indefinitezza statutaria, tra gesto, progetto, arte di qualche tipo, non conduce per O’Doherty all’Installation Art, la cui traiettoria è incrociata da questi due allestimenti. Ma essi

⁴¹ Medical Doctor, ma anche le iniziali di Marcel Duchamp, il quale aveva suggerito a O’Doherty di siglare così l’opera finita (si veda questo capitolo, nota 7)

rispetto all'installazione rimangono, come si è visto, dei precedenti più ancorati all'origine collagista che non ai successivi portati ambientali tout-court.

Questa tangenza un po' sghemba rispetto all'installazione e soprattutto l'articolazione della definizione di 'gesto' ricordano la pur successiva contestazione di Claire Bishop all'idea che l'Installation Art vada definita come un medium, preferendo piuttosto la categoria di genere (che O'Doherty aveva usato per il tableau, per lui il vero fondamento storico dell'installazione). Gli argomenti con cui O'Doherty descrive l'efficacia degli allestimenti duchampiani rispetto ai diversi gradi di preparazione culturale dello spettatore, sono molto vicini alle caratteristiche che Bishop riconosce nei due allestimenti surrealisti includendoli nella categoria delle 'dream scene': illusorie, immaginifiche e immersive.

La differenza fondamentale tra Bishop e O'Doherty è sul fronte dell'autorialità, dato che Bishop è esplicita nel voler togliere centralità autoriale a Duchamp, definendo l'allestimento del '38 una "unquestionably collaborative venture" [Bishop 2005: 28].

O'Doherty esprime un'idea accentratrice e univoca della singola autorità (probabilmente vige per lui una sorta di *aut-aut* di origine barthiana "autore vivo" vs "autore morto"); non fa completamente il salto che l'uso del concetto di funzione-autore permette a Jones di affrontare Duchamp nelle sue contraddizioni, e di accogliere come propulsiva la problematicità autoriale che i suoi gesti curatoriali implicano. O'Doherty vede un autore che inventa un gesto, implicitamente inclusivo, a discapito di altre autorialità: il gesto di quell'autore è più importante del risultato delle altre autorialità; ma più importante ancora è ciò che quel gesto mette in luce: il contesto. In questo Duchamp, autore di un gesto, è completamente artista, non c'è qui l'ambiguità silenzio-azione di Jones.

6.4 "A legitimate place for discourse"

Context as Contest si conclude con l'osservazione che, nonostante la lucida potenza con cui inventano il contesto, "Duchamp's altered rooms – ironic, funny, fallible – still accepted the gallery as a legitimate place for discourse." [O'Doherty 1999: 85] Cioè non includono la problematicità del fatto che un museo differisce per statuto e intenzioni da una galleria d'arte; e in questo stanno ancora dentro a un ribaltamento di impianto avanguardista dello 'spazio di esposizione'.

Se O'Doherty ha ragione, questo permanere degli allestimenti surrealisti all'interno di una concezione espositiva 'moderna', potrebbe essere il motivo per cui Arte Concettuale e Institutional Critique, che hanno nella contestazione e totale reinvenzione dello statuto di

espositività un'istanza fondativa, hanno visto poco di interessante per i loro percorsi all'interno di questa parte del lavoro duchampiano.

Quella descritta da O'Doherty, è una relazione contesto-contenuto che non supera i confini filosofici né quelli di appartenenza sociale del luogo espositivo moderno; questi superamenti sono invece istanze primarie per quei movimenti, che hanno riconosciuto nel Duchamp del ready-made (ignorato da O'Doherty) un precedente fondamentale.

Come possibile alternativa O'Doherty non pone qui istanze a lui contemporanee (abbiamo visto alla fine del secondo saggio come non trovi interesse per un Concettuale troppo focalizzato cerebralmente, eccessivamente sbilanciato sull'occhio, né per l'uso del corpo dell'artista, che gli pare stigmatizzare un'incapacità di trasmissione di esperienza allo spettatore). La comparsa dunque di un Mondrian abitativo, di un'utopia che suona bauhausiana (che O'Doherty ha messo in atto nella sua casa delle vacanze!), perlomeno da un punto di vista storico non può che essere un rivolgersi al passato. Certo, non di ordine modernista in senso greenberghiano, perché la stanza di Mondrian è una stanza destinata a essere vissuta e esperita. Ma, affranto da un mercato che rende il corpo dello spettatore una sorta di presenza virulenta rispetto alla purezza dello spazio espositivo e della sublimazione delle opere che esso esprime, ed esasperato dalla perversione autoriale con cui Duchamp si era preso gioco e aveva ribaltato queste nuove convenzioni espositive prima ancora che esistessero, O'Doherty per trovare una via 'risolutiva' guarda al passato.

Va detto che, se da un punto di vista critico questo atteggiamento risulta conservatore e poco lungimirante, è altrettanto vero che nel periodo in cui O'Doherty scrive questi primi tre saggi è politicamente attivo in un campo completamente attinente a queste riflessioni. La sua idea di creare una rete economica di sostegno pubblico a spazi espositivi non commerciali e non istituzionali attraverso il National Endowment for the Arts sembra in qualche modo una risposta alla sua stessa domanda di alternative alla galleria commerciale. Tuttavia, il pur evidente legame tra i temi affrontati nei suoi testi critici e la sua attività al NEA non è mai stato tematizzato da O'Doherty in saggi o dichiarazioni, né affrontato nelle sue dettagliate e ampie conferenze.

7. Il quarto saggio: "Gallery as a Gesture"

Forme di annullamento del potere commerciale della galleria che pure non contestano la sua capacità di essere spazio discorsivo sono centrali nel quarto saggio di *Inside the White Cube*,

“The Gallery as a Gesture”, scritto e pubblicato nel 1981. Questo testo amplifica l’idea, espressa *in nuce* nel terzo, che sulla galleria e la sua natura sia possibile lavorare inventivamente e artisticamente con dei ‘gesti’ che non vanno definiti in termini installativi né performativi. Inizialmente l’identificazione di questa possibilità artistica sembra essere legata, rispetto ai casi a lui coevi analizzati nei tre saggi del ’76, a una distanza culturale basata sulla geografia. Partendo dagli interventi di Klein e Arman, e più tardi di Buren e Spoerri, O’Doherty nota come in Europa l’azione simbolica sulla galleria abbia raggiunto un “savage edge” e ipotizza che questo sia stato permesso dal fatto che “then the European gallery has a political history dating back from at least 1848”, aggiungendo che “It is by now as ripe as any symbol of European commerce that may present itself to the jaundiced eye.” [*ibidem*: 92] E affonda su quella che lui ritiene essere un’incapacità dell’arte americana di astrarsi dal mercato e dalla materialità vendibile: “Whatever its excesses, the American avant-garde never attacked the *idea* of the gallery, except briefly to promote the move to the land which was then photographed and brought back to the gallery to be sold” [*ibidem*: 93-94]

Questo non impedisce, comunque, ad artisti tanto statunitensi quanto europei di cominciare a immaginare, dalla fine degli anni Sessanta, delle pratiche che prevedano al loro interno un ripensamento del contesto: “site-specific, temporary, nonpurchasable, outside the museum, direct toward a nonart audience, retreating from object to body to idea – even to invisibility” [*ibidem*: 95]. È in questo contesto che, come ipotetico parallelo dei portatori di cartelli a strisce di Buren⁴² (“the European artist most sensitive to the politics of the gallery space” [*ibidem*: 94]), ricompare Gene Swenson, descritto nel suo picchettamento del MoMA con il cartello con il punto interrogativo. L’evocazione si conclude con O’Doherty che osserva come Swenson e Gregory Battcock fossero le uniche figure newyorkesi che avevano un tipo di intelligenza comparabile a quella dei Nouveau Realistes, ma “No one took them very seriously. Life, however, did; they both died tragically” [*ibidem*: 95].

Il testo procede prendendo in considerazione esperienze che sviluppano una forma di “conceptualization of the gallery” [*ibidem*: 96], come in Robert Barry, o che “literalize life or nature within the gallery” [*ibidem*: 97], come in Jannis Kounellis, prendendo via via diverse forme di trascendenza più o meno dialetticamente articolate attorno all’immaterialità e al

⁴² Daniel Buren partecipa al *Salon de Mai* tenutosi nel 1968 al Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris con l’opera intitolata *Proposition Didactique*, che consiste in: una parete di una stanza espositiva vuota ricoperta di carta da parati a strisce verdi e bianche; 200 poster a strisce apposti su altrettanti spazi pubblicitari in tutta la città di Parigi; 2 cartelli a strisce, come quelli usati dai dimostranti nelle manifestazioni, mostrati da due uomini che camminano nei pressi dell’ingresso del museo per tutta la durata dell’esposizione.

vuoto. Compare qui, per questa unica volta nel quarto saggio, un Duchamp orientato alla visione, appaiato a Henry David Thoreau nell'aver avviato dei meccanismi di raddoppiamento percettivo. "Bisogna vedersi vedere", hanno in qualche modo dichiarato questi due artisti che, pur nella loro diversità, sono emblematici di questa direzione percettiva che domina per O'Doherty gli anni Sessanta. Le gallerie svuotate, con il loro meccanismo di astrazione, non lasciano allo spettatore che la possibilità percettiva di vedere sé stesso che guarda la galleria vuota.

Nella parte finale del testo prende molto peso la figura di Christo, che secondo O'Doherty in un episodio cruciale dell'inizio della sua carriera è stato favorito dalla presenza di uno staff curatoriale europeo (e quindi più aperto del tradizionale curatore americano, con i suoi *trustees*), che gli permise di impacchettare il Museum of Contemporary Art di Chicago nel 1969. Il successo, anche a livello politico e presso la cittadinanza, di questo progetto rese possibile per Christo il successivo sviluppo di operazioni di natura affine. O'Doherty nota come il direttore del museo Van der Marck "become in part co-creator of the work: offering the museum as a subject for examination was in perfect accord with modernist practice – to test the premises of every assumption and to subject them to argument." [*ibidem*: 103] Dove finalmente compare un curatore 'attivo', scompare, in virtù di una evocata pratica modernista, la distinzione tra museo e galleria commerciale, per tornare a parlare di 'gallery' come spazio che infine va cancellato. Il saggio, dopo aver evocato movimenti di "destruction art" finisce ricapitolando che "various methods were used to reduce the placelessness and timelessness of the gallery hysterical cell. Or the gallery itself could be removed and relocated to another place" [*ibidem*: 107]

Conclusioni: the white cube is over

L'arte non ha preso la strada indicata dalla destruction art, che invece si è rivelata un fenomeno pressoché influente.

Il *White Cube* però è rimasto un parametro: la *pars construens* dohertiana, i brani destinati a spiegare come si è costituito questo modello espositivo e quali sono le sue implicazioni teoriche, hanno avuto più fortuna critica della *pars destruens*, in cui O'Doherty ne ha indicato le conseguenze artistiche, commerciali e finanche sociali. Ma il paradigma è diventato un topos della storiografia e della critica d'arte: O'Doherty lo ha fotografato, lo ha etichettato con un nome icastico e fortunatissimo, ne ha tracciato una storia, o meglio ha indicato una traccia storica che la letteratura storico-artistica non aveva ancora preso in considerazione.

La sua prospettiva storica è a tratti tortuosa e idiosincrata, come quando chiama in causa il *tableau* per parlare di *Installation Art*; ma più spesso indica dei temi illuminanti, come quando si interroga sulle prime modalità espositive dei *Salon*, o quando ricorrentemente affronta la questione di come vengono fotografate le mostre⁴³.

Il libro in realtà è stato meno studiato e citato di quanto la sua topicalità lascerebbe presupporre; è l'etichetta, nella sua precisione, che ha preso un potere evocativo e lessicale vastissimo.

Una delle mostre di larga scala che ha avuto il maggiore impatto critico degli anni Novanta è stata la decima edizione di *Documenta*, curata da Catherine David. Una caratteristica fondamentale del progetto espositivo è di aver contato su un gran numero di opere *site-specific* che mettevano in atto una concezione di installazione votata a creare dinamiche di estetica relazionale. Tra le molte efficaci innovazioni introdotte da David a proposito del contesto espositivo è importante ricordare anche che, per esempio, questa edizione fu la prima a contare un vasto lavoro contenutistico ed editoriale a disposizione dello spettatore sul web. La densità teorica di questa forte presa sul tema del contesto assumeva come presupposto la morte del *White Cube*: “Unless you are naïve or a hypocrite, or stupid, you have to know that the white cube is over” [David in Krauss 2011: 58].

O, più articolatamente: “The extreme heterogeneity of contemporary aesthetic practices and mediums matched by the plurality of contemporary exhibition spaces (the wall, the page, the poster, the television screen, the Internet) and the very different, even irreconcilable experiences of space and time they imply - necessarily oversteps the limits of an exhibition held ‘entirely’ in Kassel, just as art now oversteps the spatial and temporal but also ideological limits of the ‘white cube’ which constituted the supposedly universal model of aesthetic experience, a model of which *documenta*, even in its ‘open’ version, is a willing or unwilling offshoot.” [David 1997: 5]

Non è la prima volta che un'operazione artistica avoca come principio teorico la negazione di quanto articolato da O'Doherty; ma è sicuramente l'esempio più autorevole nella storia delle esposizioni. La si cita qui perché questa posizione è stata violentemente attaccata, a parecchi

⁴³ Si tratta di un tema che negli ultimi anni è diventato di interesse stringente da un punto di vista metodologico nell'ambito della storia delle mostre. Si tratta anche di un tema che è affrontato artisticamente, in particolare all'interno della peculiare tradizione di *institutional critique* che si è sviluppata in Francia (con il lavoro di artisti come Philippe Thomas, o più recentemente Aurelién Mole) a partire dalle posizioni di Daniel Buren.

anni di distanza, da Rosalind Krauss, nel suo libro più recente, *Under the Blue Cup*, in cui l'autrice ripercorre i capisaldi del suo pensiero teorico.

Krauss non può essere d'accordo con la formulazione drastica di David. Come ha spiegato in una conferenza⁴⁴ in cui la sua posizione risulta più facilmente leggibile rispetto al libro (a tratti oscuro e involuto): "The white cube of this assertion is the sanctuary worshiped by modernism as it worked to secure the separation of art from the bustle of the world around it, a separation declaring the autonomy of the work, its commitment to 'art for art's sake.' The logical corollary of Catherine David's assertion about the death of the white cube follows in her remark: 'I don't agree with authenticity, purity, or this strong ontological opposition between art and the media,' For me, she continues, 'any intense aesthetic experience now has to do with media.'" La teoria kraussiana dell'epoca postmediale, che ha riformulato e riattualizzato nella postmodernità l'idea di specificità mediale, non è compatibile con questa posizione di David.

Ma il punto che interessa qui è una sorta di resa dei conti rispetto al concetto di espositività. La posizione che hanno in comune O'Doherty e Krauss è di concepire la relazione tra spazio espositivo e 'atto creativo' come una potenza che non necessita di intermediari. L'opera d'arte moderna si produce in virtù del suo rispecchiarsi nello spazio espositivo che si predispone ad accoglierla e a offrirla all'incontro con la critica e lo spettatore; l'opera d'arte postmoderna (questo O'Doherty non poteva saperlo) si interroga sul proprio statuto mediale e, invece che rispecchiarsi nello spazio espositivo, travolge e nega quel rispecchiamento. Ma nel farlo, ne riconosce ancora la presenza.

Se il contesto è il mondo, la città, il web, se non ci sono pareti (ovviamente anche simboliche, Krauss non è certo per il *sancta sanctorum*), la perdita di specificità contestuale significa perdita di densità estetica. Manca un referente troppo importante. Quel che Krauss non può accettare, è che il contesto si sia fatto puramente discorsivo: le opere sono riconoscibili in quanto tali, non solo (o non tanto) per delle qualità estetiche riconducibili a un medium, ma perché fanno parte del contesto tematico articolato dal curatore.

⁴⁴ Si tratta di un testo di Rosalind Krauss intitolato "The Power of the specific image" è stato letto nel corso di un incontro organizzato dalla professoressa Franca Franchi all'interno delle attività della Scuola di Dottorato in Culture Umanistiche e Visive dell'Università degli Studi di Bergamo nel 2010 e successivamente pubblicato nella rivista doppiozero.com: www.doppiozero.com/materiali/saggi/power-specific-image

O'Doherty non è un artista di rilievo particolare, per quanto nella sua poetica abbia rielaborato con acume intuizioni teoriche e accolto con originalità riferimenti ad altri artisti (oltre a chi non si nomina qui un'ennesima volta, senza dubbio Sol LeWitt e Eva Hesse in particolare), coniugati a elementi della sua cultura d'origine, quella irlandese. Probabilmente la sua opera artistica migliore è *Inside the White Cube*.

I suoi testi teorici, pur elaborati nel periodo di affermazione della curatela autoriale, prescindono completamente da questa innovazione. La figura attorno a cui si addensano le sue domande su un'autorialità che a fatica riconosce come artistica è quella di Duchamp. Probabilmente il punto in cui *Inside the White Cube* è maggiormente un testo d'artista, un testo, come direbbe Falguières, autobiografico, sta proprio nell'ignorare il curatore, nel credere, come farà invece da teorica Krauss, che la dinamica che lui sta descrivendo, intercorra senza mediatori tra spazio espositivo e opera, a tutto beneficio degli spettatori. La categoria di gesto, che O'Doherty introduce per spiegare operazioni che stravolgono quella dinamica, è una categoria ambigua statutariamente. È una categoria che spinge verso la postmedialità.

Visto in termini dohertiani, il discorso di David sembra dotare ciascuna singola opera di una cornice discorsiva, che permette all'opera un valore di autoreferenzialità e autonomia forte quanto quello garantito ai dipinti delle quadrerie Settecentesche dalle cornici di stucco o legno.

Visto in termini kraussiani, il discorso di David sembra soverchiante e irriverente rispetto all'evoluzione postmediale che ha subito il rapporto tra opere e contesto.

Apparato UNO: Duchamp organizzatore, allestitore, consigliere...

Le numerose collaborazioni di Marcel Duchamp in veste di consigliere, organizzatore e mercante a fianco di collezionisti, galleristi e artisti, in cui l'aspetto di ambiguità tra autorialità artistica e autorialità curatoriale è senza dubbio meno evidente (dato che lasciano meno spazio ad aspetti tradizionalmente considerati autoriali e 'creativi') mettono spesso in campo la categoria dell'"inclusione". Duchamp sceglieva cosa mostrare, dove mostrarlo; spesso consigliava le acquisizioni per collezionisti privati e non, e spesso sovrintendeva le transazioni economiche. Tra i molti casi, si sono scelti qui i momenti in cui l'esercizio del potere inclusivo è messo a confronto da Duchamp con un altro polo che in questo studio articola la curatorialità agli albori: la relazione tra opera d'arte e spazio.

Si tralascia dunque di affrontare le collaborazioni in cui Duchamp ha contribuito a costituire una collezione o a formulare la programmazione di una galleria ma non ha preso parte significativamente alla progettazione dello spazio espositivo connesso a queste scelte.

Si tratta di esperienze in cui l'aspetto ambientale ha scarsa o nulla importanza rispetto alla mostra in sé; o se ne ha (come nel caso dell'apparato espositivo della galleria Art of this Century) non è direttamente imputabile a lui.

A. Marcel Duchamp, capo della commissione di allestimento per la Society of Independent Artist (New York, 1917)

Per la storia dell'arte e per la biografia duchampiana questa mostra è la scena in cui ha luogo il 'caso Richard Mutt'. Si descrive qui il progetto con cui Marcel Duchamp condusse a effetto il suo incarico di capo della commissione di allestimento.

La Society of Independent Artists era nata a New York nell'autunno del 1916 prendendo a modello la Société des Artistes Indépendants di Parigi, che nel 1884 aveva adottato come regola fondamentale, da un'idea di Ingres, l'eliminazione della giuria per decidere l'ammissione all'esposizione annuale; nel 1912 Renoir suggerì alla società francese la seconda regola dell'abolizione della tassa d'ammissione. Gli artisti francesi emigrati durante la Prima guerra mondiale furono dei tramiti creativi di questa tradizione espositiva; oltre a Duchamp anche Picabia, Gleizes e Crotti erano a New York, dove avevano galvanizzato i circoli artistici degli Arensberg e di Stieglitz. Duchamp fu tra i venti fondatori.

La pragmaticità americana e il desiderio di crescita che muoveva questa scena artistica nascente diedero rapidamente vita all'istituzione e all'organizzazione della prima mostra; il

motto “no jury, no prize” richiamò 1.200 espositori, che con le loro numerosissime opere avrebbero necessitato di circa due miglia di spazio espositivo.

La soluzione trovata da Duchamp fu di organizzare l’allestimento delle opere mettendole in ordine alfabetico per autore: le circa 2.500 opere (principalmente bi-dimensionali) furono posizionate una di fianco all’altra secondo il cognome dell’artista. Questo metodo fu accettato di buon grado dal comitato organizzativo per la sua coerenza con gli ideali democratici su cui la Society voleva fondarsi; venne visto come un’emancipazione dalle implicazioni ‘categorizzanti’ che sarebbero potute risultare da qualsiasi sistema di raggruppamento, un modo per essere al sicuro dai pregiudizi personali della commissione per l’allestimento.

Il segretario John R. Covert pose il modello allestitivo inventato da Duchamp come il terzo argomento (dopo l’assenza di giuria e di tassa d’ammissione) per la dimostrazione dell’assoluta indipendenza dell’associazione artistica. “A third and important measure for obtaining equality of opportunity for all exhibitors has been adopted by the directors of the Society who govern its proceedings for this year. It consists in hanging all works in alphabetical order, thus relieving the hanging committee of the difficulties raised by their personal judgments as to the merits of the exhibits.” [Society of Independent Artist brochure, 1917]

Per decidere con quale lettera cominciare a organizzare l’allestimento, che si era deciso sarebbe partito dall’angolo nord est della galleria principale, Duchamp fece intervenire ulteriormente il caso: si fece un’estrazione da un cappello pieno di lettere dell’alfabeto e venne estratta la lettera “R”.

L’effetto finale dovette risultare caotico, con nature morte cubiste e paesaggi accademici giustapposte a fotografie amatoriali, tessuti e composizioni di fiori artificiali.

Il sistema allestitivo fu ferocemente attaccato dalla stampa e le critiche venivano anche dai sostenitori della mostra. Henry Mc Bride, critico d’arte contemporanea del *New York Sun* particolarmente attento (atteggiamento critico inedito per quei tempi) alle modalità espositive sottese alle mostre che recensiva, attaccò quest’idea fin da quando venne presentata nella brochure, arrivando a consigliare agli espositori di ciascuna corrente di presentarsi modificando il proprio cognome in modo da poter esporre insieme. Robert Henri, nel suo articolo pubblicato su *Touchstone*, pochi mesi dopo la chiusura della mostra definisce l’allestimento un “disastrous hodge-podge” comparandolo con un programma musicale “where Beethoven’s Seventh Symphony would be followed by a foxtrot” o all’esperienza di “easting in sequence mustard, ice cream and pastry” [Henri 1917 in Naumann 1979: 18].

B. Marcel Duchamp consigliere di Katherine S. Dreier e presidente della Société Anonyme

Katherine Dreier e Duchamp si erano conosciuti frequentando il circolo degli Arensberg ed avevano collaborato in occasione della mostra degli Indipendenti del 1917. Dreier fu uno di quei personaggi che, nonostante le differenze anche sostanziali di opinioni, fece plasmare la propria vita culturale e artistica dall'incontro con Duchamp.

La Société Anonyme, prima istituzione aperta al pubblico e non commerciale dedicata all'arte contemporanea (negli intenti, un vero e proprio museo), nacque da questo singolare sodalizio, durato fino alla morte di lei.

A New York a partire dal 1905 291, la piccola galleria del fotografo e teorico della fotografia Alfred Stieglitz, aveva iniziato una fondamentale attività di promozione e diffusione di conoscenza delle Avanguardie artistiche; nel 1920, data di fondazione della Société, altre gallerie (Daniel, Bourgeois, Carrol, Modern e Anderson) si dedicavano ad artisti moderni. La città mancava però di luoghi non commerciali destinati all'arte e aperti al pubblico; negli anni Dieci del secolo scorso la coscienza artistica americana fu scossa dalle due grandi esposizioni del '13 (*Armory Show*) e del '17, che però furono avvenimenti temporanei. Il Museum of Modern Art inaugurerà nel 1929.

La Société Anonyme aspirava, in questo ambito, a essere centro permanente di promozione e di studio della conoscenza dell'arte moderna, intriso, nelle intenzioni con cui venne costituito, degli ideali spiritualistico-missionari della fondatrice¹.

Nell'autunno del 1919 Dreier raggiunse Duchamp in Francia. L'artista la introdusse negli studi degli artisti di base a Parigi, come Archipenko e Brancusi, presso il quale poté conoscere anche Satie; con Rochè organizzò per lei un incontro con Gertrude Stein; si recarono insieme in gallerie e teatri. Katherine si spostò poi, da sola, in Germania, dove conobbe Max Ernst ed ebbe modo di visitare anche le gallerie di Berlino.

Quando Duchamp rientrò a New York, all'inizio del '20, ritrovò l'amica decisa a fondare con il suo aiuto un piccolo centro con una biblioteca, dedicato all'arte moderna, che si sarebbe chiamato "The Modern Ark".

Secondo quanto dichiarò in seguito, l'interesse di Duchamp a partecipare alla fondazione e all'organizzazione di un simile progetto stava nella possibilità di visibilità che esso rappresentava per artisti ancora sconosciuti e impossibilitati a trovare per le proprie opere

¹ Un ideale museologico molto affine a quello di Katherine Dreier animerà alcuni anni più tardi un'altra patrona tedesca dell'arte moderna in America: Hilla von Rebay, prima direttrice del Museo dell'arte non oggettiva, destinato a diventare il glorioso Solomon R. Guggenheim Museum.

occasioni di incontro con il pubblico. Katherine Dreier nel 1948 redasse il catalogo della Société Anonyme; in quell'occasione chiese a Duchamp il suo punto di vista, a quasi trent'anni di distanza, sull'esperienza condivisa. Questo è il telegramma di risposta di Duchamp: "Already 1920 need for showing modern art still in chaotic state of Dada in non commercial setting to help people grasp intrinsic significance stop aim of SA to show international aspect by choosing important men from every country unknown here Schwitters, Mondrian, Kandinskij, Villon, Mirò. Duchamp 1920 Dada SA" [in Herbert, Apter et al. 1984: 1] Sempre a proposito della Société, che al suo intervistatore Pierre Cabanne sembrava un'idea 'anti-Duchamp', Duchamp nel 1966 rispose che per lui allora aiutare gli artisti ad essere visti da qualche parte era una buona azione.

Alla riunione convocata da Katherine Dreier per discutere il progetto della fondazione di un museo d'arte moderna, Marcel Duchamp portò con sé Man Ray con lo scopo, nelle parole di Calvin Tomkins, di "counterbalance Dreier's heavy-duty evangelism – she truly believed in art's spiritual mission to improve the human race." [Tomkins 1996: 225] Man Ray non disattese le speranze dell'amico, con la sua proposta pienamente Dada per il nome dell'istituzione: se ne uscì proponendo l'espressione francese *Société Anonyme*, che si usa per definire le società a responsabilità limitata, ma che a lui sembrava il nome di una accolta di innominati. La caparbia coscienziosità di Katherine Dreier consacrata alla realizzazione del progetto trovò così il suo contraltare irrazionale.

Il giorno precedente l'inaugurazione della prima esposizione venne ufficialmente costituita la Société Anonyme, Museum of Modern Art, di cui Marcel Duchamp era presidente, Man Ray segretario e Katherine Dreier tesoriera. Dopo poco Man Ray si ritirò e Duchamp assunse il ruolo di segretario, lasciando a Dreier la presidenza. Dreier fu sempre la finanziatrice unica della SA; Duchamp ricevette regolarmente da lei uno stipendio mensile.

La sede della SA era un appartamento all'ultimo piano di un palazzetto, che Duchamp si prese cura di adattare alle necessità di uno spazio per la diffusione dell'arte moderna: trasformò il largo ripostiglio nella biblioteca e allestì la mostra inaugurale con quadri appartenenti alla collezione di Katherine. "The small rooms at 47th Street were not as large as they wished, but the limitation of sixteen to twenty works suited Dreier's intention that the viewer see a few works in intimate, nearly domestic surroundings that would enhance the personal experience of viewing." [Herbert, Apter et al. 1984: 4]

L'esposizione riuniva sedici opere, una piccola selezione d'arte moderna americana ed europea in cui gli artisti erano classificati: Van Gogh e Vogler come post-impressionisti; Brancusi, Gris e Villon come cubisti; Stella come futurista; Bruce e Daugherty come

simultaneisti; Duchamp, Picabia e Ribemont- Dessaignes come dadaisti; Man Ray e Schamberg non rientravano in alcun raggruppamento.

Ai visitatori era richiesto di pagare un biglietto di 25 centesimi; Duchamp, in una lettera a Jean Crotti scritta l'autunno successivo all'inaugurazione, ricorda di aver proposto a Dreier che i critici dovessero pagare il biglietto 50 centesimi.

Gli interni di legno che caratterizzavano l'appartamento risalente all'epoca della Guerra civile erano stati dipinti di bianco lucido e la carta da parati sostituita con tela cerata bianca; il pavimento ricoperto di gomma grigia rigata. Secondo Gaugh-Cooper e Caumont (1993) e lo studio di Herbert, Apter e Kenney (1984) sulla storia della Société Anonyme, l'illuminazione, curata da Man Ray, era costituita da un'omogenea luce bluastra. Le cornici di tutti i quadri erano state ricoperte da Duchamp con strisce di pizzo di carta.

Una descrizione dettagliata è fornita da un articolo di McBride apparso sul *New York Sun* e sull'*Herald Tribune* il 16 maggio del '20. Il critico nel recensire la mostra si rivela molto più interessato e colpito dall'effetto dell'insieme che dalle opere esposte. "One must mount two steep flights of stairs and then pay 25 cents to obtain admission to the first exhibition of the Societe [sic] Anonyme, Inc., but even those to whom an outlay of 25 cents for any purpose whatever is a serious matter will probably not regret the investment. Many a movie at twice the price gives less to remember." Descrive la copertura delle pareti di "pale bluish white oilcloth than which nothing could be purer"; anche la pittura che maschera il legno è definita "of the holy and somewhat Arabian bluish white". Qui McBride potrebbe essere stato confuso dall'effetto luminoso blu creato da Man Ray sulle pareti bianche; potrebbe altrimenti aver ragione il giornalista: dal momento che la luce colorata avrebbe sicuramente alterato anche i toni dei quadri esposti, può darsi che la luce non fosse blu, ma lo fossero direttamente le pareti. Riguardo al pavimento ritiene che la gomma "seems to have been chosen for its quality of texture and color [...]. It has an expensive look." [McBride 1920: 8] Una parte della pavimentazione di gomma venne rimossa dalla sede della Société Anonyme, probabilmente a mostra conclusa, dal momento che nell'agosto di quell'anno venne recapitata, assieme a due dipinti, allo studio di Duchamp.

Il particolare del pizzo di carta con cui Duchamp ricopre le cornici dei quadri non è riportato dal giornalista; si può ipotizzare che questo elemento allestitivo sia comparso soltanto durante l'inaugurazione.

In seguito Duchamp continuò a seguire le attività della Société, collaborando via via in maniera sempre meno attiva all'organizzazione delle mostre; nel 1926, però, Katherine Dreier tornò a chiedere la sua attiva partecipazione. Per sei mesi, da marzo ad agosto, la aiutò a

mettere insieme le più di trecento opere che sarebbero state esposte al museo di Brooklyn; la portò nuovamente negli studi degli artisti parigini e insieme si recarono in Italia, a Milano, Venezia e Roma a reperire nuove opere. Dreier era venuta infatti in Europa con lo scopo di progettare l'esposizione assieme a Duchamp, che dal 1923 era tornato a vivere a Parigi.

Per questa mostra, erede dell'*Armory Show* nell'intenzione di riunire e mostrare quanto di più interessante stessero producendo le ricerche artistiche di quel periodo, la Société Anonyme si avvalse anche di altri consiglieri, tra cui Kandinskij, Mondrian, Schwitters e Leger.

Nel 1929 (anno di apertura del MoMA) il quartier generale della Société a New York chiuse i battenti; ma Dreier continuò ad ampliare la collezione ed organizzare conferenze e eventi dalla sua casa nel Connecticut. In una lettera del 1936 [in Jones 1994: 72], Katherine Dreier descrive le attività che Duchamp continuava a svolgere: "Marcel Duchamp attends to the usual duties of Secretary, as well making selections of paintings for exhibitions purposes and for the Permanent Collection belonging to the Société Anonyme, Museum of Modern Art, 1920, since he is a member of the Committee of Selection". Nel 1941 la collezione venne trasferita all'Università di Yale, che poteva affrontare le spese e l'organizzazione delle attività di restauro e mantenimento delle opere, alle quali Dreier non riusciva più a far fronte da sola. La collezione continuò a venir arricchita mediante acquisti effettuati da Dreier e Duchamp, che dal 1948 in avanti decisero che era il momento di preparare un catalogo della collezione. Il volume venne pubblicato nel giugno del 1950; il 'segretario' aveva redatto 32 brevi schede critiche dedicate ad altrettanti artisti presenti in collezione. Due mesi prima, nel trentennale del fondazione, Duchamp e Dreier avevano dato una cena nel corso della quale avevano formalmente sciolto la Société.

C. Duchamp curatore delle prime tre mostre statunitensi di Costantin Brancusi (1926, 1927 e 1933)

Duchamp ha curato l'allestimento di tre mostre personali di Brancusi. Lo scultore è l'artista che Duchamp ha seguito maggiormente in questa veste. In tutte e tre le occasioni ha curato anche l'organizzazione e seguito gli aspetti economici delle vendite e dei trasporti. In una lettera a Duchamp del '27 Brancusi si rivolge al suo amico e "représentant" [AAVV 2000: 9].

Duchamp è stato legato da profonda amicizia a molti altri artisti, uno tra tutti Francis Picabia, con cui spesso ha instaurato collaborazioni feconde; il rapporto con Brancusi sembra essere per lungo tempo particolarmente intenso. Si tratta di un affetto permeato dall'umorismo, testimoniato per esempio dal soprannome reciproco Morice, con cui i due si chiamavano l'un

l'altro, in uno scambio che ha le sue basi nella amicizia quanto in una complessa affinità artistica.

Nell'ambito di questa relazione, è particolarmente significativo per questo studio il ruolo di organizzatore e allestitore con cui Duchamp seguì le prime tre mostre personali di Brancusi negli Stati Uniti, tra il 1926 e il 1933. L'avvio di questa collaborazione è segnato da un episodio che è entrato negli annali come il momento in cui l'arte d'Avanguardia si scontra per la prima volta con la legalità; la controversia che ne derivò, avviò un percorso di rinnovamento della considerazione giuridica del concetto di opera d'arte.

La causa scatenante di quella che divenne una situazione molto discussa anche dalle testate giornalistiche prese le mosse dal mancato riconoscimento da parte dei doganieri statunitensi dell'artisticità delle sculture di Brancusi in arrivo da Parigi in vista delle esposizioni a New York e Chicago. Il diverso statuto (i doganieri erano convinti si trattasse di tubi) avrebbe implicato tasse di importazione ed espletamenti di burocrazie doganali differenti da quelle predisposte. Le opere erano accompagnate da Duchamp; sotto i suoi occhi prese avvio la disputa, che presto si trasferì in tribunale. Duchamp, che aveva già trascorso più o meno cinque anni a New York (anche se dal 1920 era tornato a vivere a Parigi), poteva contare su amici appassionati d'arte ed esperti legali e si occupò di trovare l'avvocato che riuscì a sbrogliare la disputa.

Brancusi era già a New York fin da settembre, per sovrintendere ai progetti per l'installazione della mostra alla Brummer Gallery. L'allestimento fu progettato da Duchamp, che decise di rivestire le pareti con stoffa grigia e di illuminare la galleria a giorno. Le stanze erano tutte occupate dalle sculture, disposte in maniera decisamente asimmetrica e distribuite generosamente negli spazi. Duchamp commissionò all'artista nippo-americano Yasuo Kuniyoshi la documentazione fotografica dell'installazione della mostra. In alcune delle foto compaiono dei disegni incorniciati appoggiati a terra, contro le basi delle sculture e contro le pareti. Ann Temkin nota come questa sistemazione possa suggerire una non finitezza dell'allestimento, lasciando addirittura "to the sculpture the hint of potential rearrangement" [Temkin 1995: 60] ma, dal momento che la stampa non menziona questo aspetto della mostra, suppone altrimenti che Duchamp possa aver sistemato così i disegni solamente per le fotografie. Una testimonianza di Beatrice Wood, recatasi a trovare Duchamp al lavoro in galleria due giorni prima dell'inaugurazione, rende maggiormente plausibile questa seconda ipotesi. "Marcel stava apportando il tocco finale: appendeva i quadri alle pareti, spostava i piedistalli. Aveva l'aria stanca, ma dolce, impersonale e somigliava alle sculture stesse..." [Wood in Gough-Cooper e Caumont 1993: 15 novembre 1926]

Quando in dicembre la mostra chiuse i battenti, lo scultore era già ripartito per Parigi: fu Duchamp a seguire l'imballaggio, il trasporto e il riallestimento della mostra all'Arts Club di Chicago, per cui ripeté il rivestimento di tessuto grigio delle pareti. Alle undici di sera del 4 gennaio, dopo l'inaugurazione, Duchamp scrive a Brancusi, per descrivergli l'esposizione: "al centro l'uccello di Steichen [*L'uccello nello spazio*], ai due estremi l'uccello d'oro e la *Maiastra*, e tra l'uccello di Steichen e l'uccello d'oro, la colonna. Attorno a questi quattro centri ho sviluppato il resto. Il risultato è davvero soddisfacente." [Gough-Cooper e Caumont 1993: 4 gennaio 1927]. L'effetto doveva essere molto diverso da quello dell'allestimento di New York, dal momento che la stanza in cui vengono disposte le sculture è piuttosto grande (13 x 7 metri) e i disegni sono collocati in un piccolo locale separato. Intervistato riguardo la mostra e il suo lavoro allestitivo, Duchamp risponde al critico Bulliet: "We have only followed out Brancusi's own ideas." [Bulliet 1927: 9]

Il gallerista Joseph Brummer iniziò a pianificare una nuova mostra di Brancusi già alla fine del 1931: nell'ottobre del '33 Duchamp sbarcò negli Stati Uniti con "sixty-two Brancusis: about all he had in his studio in Paris"[Teja Bach et al. 1995: 64]. Duchamp volle inoltre integrare il numero di opere presentate, chiedendo in prestito ad alcuni collezionisti americani sei tra i primi lavori di Brancusi, in modo da presentare una personale il più possibile completa e storicamente esaustiva.

Il processo allestitivo presenta qualche difficoltà tecnica, che Duchamp racconta in una lettera inviata all'amico il 18 novembre: "[...] tout a été monté par l'ascenseur, sans couper le coq - les colonnes étaient 2cm trop longues pour la galerie à la cause d'un manque de nivellement (vieille maison) et nous avons pris la liberté de les raccourcir de 2cm en haut. [...] La question poids a été très sérieuse. 24 tonnes, voilà à qui arrive ton exposition avec l'emballage. Donc Brummer affolé a fait venir un ingénieur et a fait monter le mur entre les 2 galeries pour pouvoir placer le portrait de Mme Meyer." Duchamp aggiunge una piantina dell'esposizione che considera "vraiment très belle, et les 58² numéros flottent très facilement dans les 3 galeries - La galerie a été complètement passée à àchaux et le parquet déciré donne assez bien un ton neutre sans cirage (passé au papier de verre et à l'acide!)" [Duchamp a Brancusi in Naumann e Obalk 2000: 177]. Per quanto riguarda la sistemazione delle sale espositive questo ideale di neutralità ambientale sembra essere un continuum rispetto alle due mostre precedenti con le pareti ricoperte di grigio.

² Dieci sculture non sono comprese nell'esposizione in quanto versioni molto vicine di opere già in mostra.

D. Marcel Duchamp e Peggy Guggenheim

Peggy Guggenheim, rampolla di un ramo meno abbiente della famiglia americana che allora era proprietaria, tra l'altro, di tutte le miniere di rame del mondo, entrò a far parte dell'élite culturale europea durante il suo primo matrimonio con l'artista Laurence Vail. Con lui visse a Parigi nella metà degli anni Venti una vita tra la bohème e il lusso. Guggenheim aspirò fin da giovanissima a un'esistenza fuori dai canoni borghesi prospettati dall'educazione che aveva ricevuto. Durante gli anni del matrimonio con Vail, Peggy Guggenheim aveva stretto amicizia con Mary Reynolds, compagna di Duchamp negli anni Venti e Trenta; per tramite di questa amicizia nell'autunno del '37 iniziò un nuovo sodalizio dell'artista con una collezionista. Dopo gli Arensberg e Katherine Dreier, anche questa inesperta Guggenheim si affidò a Duchamp per l'organizzazione di uno spazio espositivo e, più tardi, per la costituzione di una collezione.

La galleria a Londra con cui cominciò l'impegno di Peggy nel mondo dell'arte moderna si chiamò Guggenheim Jeune, in riferimento alla storica Bernheim Jeune di Parigi, in cui avevano esposto cubisti e futuristi, ma anche per distinguersi dall'altro Guggenheim, Salomon, zio di Peggy, che oltreoceano stava creando una collezione di arte astratta già famosa. La sede era al secondo piano di un palazzo in Cork Street. La neo-gallerista avrebbe voluto aprire con una mostra di Brancusi; dato che lo scultore era già impegnato, Duchamp suggerì di iniziare la programmazione con una mostra di Jean Cocteau. Venne organizzata un'esposizione che comprendeva trenta disegni realizzati per le scene della sua commedia *Les chevaliers de la Table Ronde*, i mobili disegnati da lui per la messa in scena e due lenzuola di lino con scene allegoriche realizzate per l'occasione. Una delle due includeva un ritratto dell'attore Jean Marais e altre figure nude con delle foglie a coprire il pube: la dogana inglese bloccò il disegno e Duchamp e Guggenheim furono costretti a promettere non esporlo in mostra. Lei lo mostrava privatamente nel suo ufficio e alla fine lo comperò.

Fino al 16 gennaio Duchamp era stato impegnato nell'allestimento dell'*Esposizione Internazionale del Surrealismo* a Parigi. La sera del 17 prese un aereo per Londra, dove si mise subito al lavoro. Non c'è alcun modo di ricostruire l'allestimento voluto da Duchamp per questa occasione: le recensioni giornalistiche³ alla mostra non riportano commenti sull'allestimento e non vi sono altri documenti da cui ricavare notizie sull'aspetto

³ Archives of American Art: Peggy Guggenheim Papers. Tra i documenti conservati dalla collezionista si trovano dei ritagli dai giornali in cui la mostra era stata recensita, ma nessuno menziona l'allestimento.

dell'esposizione dal momento che gli archivi della galleria sono stati distrutti in un bombardamento durante la Seconda guerra mondiale.

Per tutta la primavera del 1938 *Guggenheim Jeune* programmò esposizioni consigliate da Duchamp, tra cui una collettiva di scultura con opere di Brancusi, Laurens, Pevsner, Duchamp-Villon, Moore, Arp, Calder e Taeuber-Arp. La galleria continuò la sua attività per un anno, ma economicamente rappresentava per Guggenheim una continua perdita; la gallerista pensò allora che con una spesa di poco maggiore avrebbe potuto diventare proprietaria di una collezione da esporre in un museo d'arte moderna a Londra. Designò come direttore Herbert Read, storico dell'arte e redattore del *Burlington Magazine*, che stilò per lei una lista di autori e opere che un museo d'arte moderna avrebbe dovuto comprendere; Peggy partì per Parigi, dove la lista venne modificata da Duchamp e da Nellie Van Doesburg. La vedova di Theo Van Doesburg era una donna votata alla memoria del marito e alla passione per l'arte astratta e divenne, dopo un incontro nella galleria a Londra, anch'essa amica e consigliera di Peggy.

L'estate del '38 passò per la neo-collezionista all'insegna del proposito di acquistare un quadro al giorno, impegno a cui Duchamp collaborò, accompagnandola spesso negli studi degli artisti designati o proponendole opere da acquistare. I progetti per il museo si infransero a causa della guerra, ma intanto si era costituito il nucleo della collezione che venne trasportata prima a Vichy e poi a New York, dove Peggy ritornò portando con sé in salvo alcuni artisti, tra cui il futuro marito Max Ernst.

Una volta a New York, Guggenheim riprese sia l'attività di gallerista che quella di collezionista, dedicando in entrambe le vesti una precoce attenzione all'Espressionismo Astratto. Questa lungimiranza va ricondotta soprattutto alla sua capacità di seguire i consigli giusti: fu Mondrian che le fece notare per primo Jackson Pollock, di cui lei acquistò moltissimo e a cui dedicò nella sua galleria la prima mostra personale nel 1943.

Duchamp visse nella casa di Guggenheim e Ernst da luglio a ottobre del 1942, e poi si trasferì presso Frederick Kiesler, l'architetto che disegnò gli interni della galleria di Guggenheim⁴.

⁴ La galleria era divisa in due ambienti principali, dedicati rispettivamente a Arte Astratta e Surrealismo. Il primo ambiente era fortemente connotato in senso geometrico: i quadri erano appesi a supporti in corda che li tenevano separati dalle pareti (fatte di tela blu scura tesa) e fluttuanti; il secondo aveva pareti concave di legno, a cui i quadri erano fissati con dei distanziatori che sembravano mazze da baseball, le luci si accendevano a intermittenza ed era diffuso il rumore del passaggio di un treno. Vi era anche un ambiente più piccolo, chiamato Kinetic Gallery, dove mediante due meccanismi azionabili dallo spettatore, in due diverse aperture della parete, erano visibili rispettivamente una serie di opere di piccolo formato di diversi artisti (Severini, Schwitters, Brancusi...), e gli elementi della *Box-en-Valise*.

Questa seconda galleria, che aprì a meno di una settimana di distanza da *First Paper of Surrealism* si chiamò Art of this Century ed era destinata tanto a esporre le opere della collezione di Guggenheim, quanto a una vera e propria attività di mostre e commercio di opere di giovani artisti statunitensi. Il ruolo di Duchamp in questa seconda galleria, e in generale in relazione a Guggenheim per gli anni a venire, è meno tracciabile di prima; sicuramente lui continuò a essere molto presente in veste di consigliere per scelte e allestimenti. Lo dimostra il celebre episodio occorso nel 1945, quando Guggenheim chiese l'aiuto di Duchamp per risolvere un problema relativo all'appendimento di un'opera che aveva commissionato a Pollock: destinato a essere incollato su una specifica parete di ingresso dell'appartamento di Guggenheim, che avrebbe foderato a imitazione di un murale, una volta consegnato il dipinto si rivelò più grande del necessario. Duchamp si limitò a suggerire che l'eccedenza in lunghezza venisse tagliata via; secondo David Hare che era presente "Duchamp said that in this type of painting it wasn't needed." [Hare in Bograd Weld: 326]

Apparato DUE: le mostre surrealiste

Si descrive qui una serie di mostre alle quali Duchamp ha partecipato attivamente, progettando gli allestimenti e spesso anche coordinandone la realizzazione. L'ambiguità dello statuto di questi interventi, in bilico tra installazione intesa come opera d'arte ambientale e installazione intesa come insieme di elementi di cui si compone un ambiente espositivo, insieme alla conseguente discussione sul tipo di autorialità a cui possano andare ascritte, è un punto nodale di questa ricerca.

Hanno tutti avuto luogo all'interno di una serie di eventi espositivi facilmente circoscrivibile, dato che sono tutti programmaticamente legati al Movimento surrealista e alla diffusione della sua conoscenza. Insieme a libri, conferenze e altre attività, queste mostre fanno parte dell'ampia e instancabile attività di promozione operata da André Breton, che a partire dal 1938 volle al suo fianco Duchamp in tutte le occasioni espositive importanti dedicate al movimento.

Il rapporto tra i due è stato analizzato con precisione e acume da Lewis Katchur nel capitoletto "Duchamp e Breton" in *Displaying the Marvellous* (2001); vi si legge la storia di un'amicizia basata su una stima al limite della venerazione da parte del più giovane letterato, ricambiata con una simpatia riconoscente. Il rapporto vede Breton molto attivo nella ricezione ed elaborazione critica dell'opera duchampiana, in un periodo in cui Duchamp, soprattutto in Francia, non era in alcun modo al centro del dibattito artistico. Breton scrisse il primo testo dedicato al *Large Glass*, "Phare de la Mariée", pubblicato nella rivista surrealista *Minotaure* nel 1934; un anno e mezzo dopo incluse tre ready-made nella mostra dedicata agli oggetti surrealisti che si tenne nella galleria Charles Ratton di Parigi: era la prima volta che dei ready-made venivano esposti al pubblico come tali (vedi Apparato 3). Per libri e riviste di Breton Duchamp disegnò alcune copertine (come *Anthologie de l'humour noir*, 1940 e *Young Cherry Trees Secured against Hares*, 1945) e a volte progettò l'allestimento delle vetrine promozionali (come nel caso di *Lazy Hardware*, nella vetrina del Gotham Book Mart di New York nel 1945, in occasione della pubblicazione di *Arcane 17*). Questo studio traslascia di occuparsi di questi interventi, in virtù dell'attenzione primaria dedicata allo spazio espositivo. Duchamp ebbe un ruolo di sostegno e mediazione strategici per Breton e il movimento, come nel caso in cui organizzò una cena di riconciliazione tra il 'papa del Surrealismo' e Alfred Barr dopo gravi dissapori occorsi durante l'organizzazione di *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, nel 1936.

La possibile definizione del ruolo che Duchamp ebbe nelle mostre è oggetto di discussione soprattutto del primo capitolo di questo studio; va ricordato qui, in linea generale, che si è sempre trattato di attività legate alla connotazione dello spazio espositivo, trattato da Duchamp come un insieme unitario. Tutti gli allestimenti sono caratterizzati da un'aderenza all'interesse per gli ambienti fortemente caratterizzati in senso psicologico ricorrente nelle opere del movimento (l'idea che Duchamp abbia traslato nella tridimensionalità e nell'esperienza spettatoriale le istanze surrealiste di interesse per l'inconscio è ricorrente nella letteratura critica su queste mostre); nondimeno tutti gli allestimenti sono altrettanto unitariamente caratterizzati da una sfacciata mancanza di attenzione rispetto alla buona visibilità delle opere in mostra (che in teoria dovrebbero essere protagoniste dell'esposizione). Nelle prime due (1938 e 1942) questi aspetti connotativi sono molto evidenti; si tratta anche delle due sulle quali c'è a disposizione degli studiosi una documentazione visiva e testuale di mole maggiore. Infine sono le due che compaiono, come discusso da Amelia Jones (1994)⁵, nella prima monografia duchampiana, a firma di Robert Lebel, alla quale l'artista contribuì notevolmente. La loro inclusione, mediante la riproduzione di documenti fotografici, è motivo di discussione (che questo studio propone come fecondamente irrisolvibile) sul loro statuto, ambigualmente in bilico tra allestimento espositivo e installazione antelitteram.

A proposito di queste collaborazioni Duchamp dichiarò a Pierre Cabanne: “[...] io ero stato portato fuori dal mondo ordinario dai surrealisti. Mi apprezzavano molto. Anche Breton mi apprezzava molto; stavamo bene insieme. Avevano molta fiducia nelle idee che io avrei potuto apportare, che non erano anti-surrealistiche ma che non erano neppure sempre surrealiste.” [Duchamp 1979: 116-117].

Come è stato osservato da numerosi commentatori, nel 1938 il movimento (il cui primo manifesto risaliva al 1924 e la prima collettiva di pittura surrealista aveva avuto luogo alla galleria Pierre di Parigi nel 1925) era già piuttosto conosciuto in Europa, e in particolare a Parigi. Il coinvolgimento di Duchamp rappresenta senza dubbio da parte di Breton e dei surrealisti una volontà di rinnovare e articolare in maniera più complessa il rapporto con il pubblico. La contingenza che portò poi il movimento a sbarcare negli Stati Uniti non solo in maniera rappresentativa, ma anche con la presenza massiccia di artisti e opere in fuga dalla Seconda guerra mondiale, diede in qualche modo ulteriore slancio a questa volontà di promozione e avvicinamento di un nuovo pubblico.

⁵ Vedi Paragrafo 3, Capitolo 1.

A. La porta di Gradiva

Una ulteriore testimonianza della vicinanza sui temi dell'esperre tra Duchamp e Breton, e che anticipa di pochi mesi la collaborazione legata alle mostre, è la porta che l'artista disegnò per la galleria parigina che il teorico aprì nel maggio del 1937 nell'ottica di creare uno sbocco commerciale e al contempo di avviare un luogo di riunione e di raccolta di nuovi adepti per il movimento. Lo spazio venne intitolato a Gradiva, dal nome dell'eroina sognante e delirante di un racconto di Wilhelm Jensen analizzato da Sigmund Freud.

L'accesso concepito da Duchamp consisteva in una silhouette tagliata nel vetro di una coppia che cammina abbracciata.

B. Exposition Internationale du Surréalisme (Parigi, Galerie Beaux-Arts, 17 gennaio-22 febbraio 1938)

La mostra è documentata da numerose fotografie⁶, dagli scritti in prima persona che riportano le testimonianze dirette di partecipanti e visitatori alla mostra (come Georges Hugnet, Marcel Jean ed Henri-Pierre Roché), e dagli articoli, più di costume che di critica d'arte, che uscirono sulla stampa d'epoca.

La galerie Beaux-Arts, benché aperta all'arte d'avanguardia (aveva ospitato mostre di fauves e di cubisti), si dedicava principalmente all'arte dei secoli precedenti. L'ultima prima di quella surrealista, era stata una mostra di El Greco. Forse grazie all'interessamento della moglie del surrealista Kurt Seligmann, o forse per spontaneo desiderio del direttore della galleria Raymond Cogniat e del suo proprietario George Wildenstein, alla fine del 1937 si avviarono i contatti organizzativi con Breton per un'esposizione surrealista. I ricordi di Hugnet testimoniano che era intenzione tanto del gallerista, quanto degli artisti e organizzatore offrire al pubblico un'esperienza nuova e stupefacente: "le surréalisme devait apparaître, en cette circonstance exceptionnelle, sous son véritable visage, vivant, mobile, explosif et, tout considéré, méconnu. Il ne pouvait pas s'agir que d'une révélation et non d'un bilan." [Hugnet 1972: 324]

⁶ I fotografi che hanno documentato il montaggio, l'allestimento finale e l'inaugurazione della mostra sono Josef Breitenbach, Raoul Ubac, Denise Bellon, Gaston Paris, Thérèse LePrat e Pierre Jahan. In alcuni casi sono conservate solo le stampe originali, in altri anche i negativi o i provini. Questa documentazione è conservata in diversi archivi pubblici e privati e gallerie: la Zabriskie Gallery e la Ubu Gallery di New York, la collezione privata Timothy Baum di New York, la Collection Center for Creative Photography di Tucson, il Getty Research Institute, gli Archives Wildenstein, la Collection Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, la Collection d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Come si legge nel manifesto della mostra, gli *organiseurs* erano André Breton e Paul Eluard, che vollero al loro fianco Duchamp *générateur-arbitre*, “ingénieur du génie poétique, technicien de choc” al quale venne affidata “la direction suprême de l’entreprise sur le plan de l’invention et de la machinerie” [*ibidem*: 325] ; *conseillers spéciaux* erano Salvador Dalì e Max Ernst.

Duchamp accettò dunque di essere generatore di idee e arbitro di contese⁷, ponendosi come regola creativa l’idea che “anything that could bring out the meeting of two incompatible elements would be welcome” [Duchamp in Tomkins 1996: 312]. Secondo il racconto di Hugnet, che assistette Duchamp in particolare nel reperimento degli elementi costitutivi dell’allestimento, vi fu un’assemblea plenaria, in cui tutti i partecipanti alla mostra furono sollecitati a proporre le loro idee più esaltanti, effervescenti e surrealiste in merito a come sarebbe dovuto risultare il progetto. “D’autorité, un principe fut adopté: rien ne devait subsister de l’état primitif de la galerie. Un camouflage en règle s’imposait, donc. A commencer par la verrière qui, sans rémission, devait disparaître.” [Hugnet 1972: 326]

Hugnet scrive che tra le prima proposte era stato formulato il progetto di creare un controsoffitto di ombrelli neri aperti appesi, ma dal suo racconto non è chiaro di chi fosse questa invenzione. Nei ricordi di Roché e Masson l’idea degli ombrelli sembra essere riconducibile a Duchamp; il primo ricorda che non si realizzò per la difficoltà di trovarne di usati in numero sufficiente, mentre il secondo chiama in causa la superstizione di Wildenstein. Secondo Hugnet, dopo varie proposte, Duchamp se ne uscì con quella dei sacchi di carbone, che sembrò convincere tutti. L’indomani vennero sollevati nel gruppo dei dubbi in merito alla necessità di oscurare il soffitto della sala principale e alla validità della proposta dei sacchi, finanche dal punto di vista della sicurezza, arrivando a ipotizzare il pericolo di un’esplosione causata dall’effetto grisou potenziale data la presenza della polvere di carbone. Ma la rassicurazione e l’assunzione di rischio da parte di un broker assicurativo placarono le obiezioni. Una volta accettata definitivamente la proposta dei sacchi, tutte le altre idee allestitiva si susseguirono e trovarono posto sotto il soffitto oscurato e nelle sale adiacenti.

Nelle parole della sua *History of Surrealist Painting* Marcel Jean, che prese parte alla mostra, Duchamp “had succeeded in transforming the central hall into a space in which the

⁷ “[...] probably including those of Eluard and Breton, whose stormy relationship had already broken off for periods before” [Katchur 2001: 28]; “A diverses reprises, la réussite de nos plans avait été menacée par l’intolérance de Breton, son allergie cyclique à tout arrangement et ses colères rentrés, mais les différends avaient toujours été réglés à notre avantage et l’équilibre rétabli grâce à la diplomatie astucieuse d’Eluard ou au souriant dédain de Duchamp.” [Hugnet 1972: 334]

marvellous coincided - at the level of humor... - with an essential disorientation, a fantastic metaphor in which the spectator found himself plunged, whether he wanted or not.”[Jean 1960: 281]

Le tout Paris che partecipò all’inaugurazione si trovò in un ambiente completamente surrealista. All’esterno, davanti all’ingresso della galleria, Dalì aveva collocato il *Taxi Pluvieux*: un vecchio taxi parigino all’interno del quale, mediante piccoli tubi sulla capote dell’auto, pioveva. I manichini in abito da sera che ne occupavano l’interno erano ricoperti di lattuga e cicoria che avrebbero nutrito le lumache, anch’esse sistemate all’interno del veicolo. Il posto di guida era occupato da un altro manichino con una testa di squalo.

Il visitatore si trovava poi a percorrere un corridoio lungo il quale avrebbe incontrato venti manichini, ognuno ‘vestito’ da un artista. Alle pareti erano appese delle targhe stradali blu, indicanti nomi di vie parigine esistenti (rue Vivienne, dove aveva vissuto Lautreamont) e immaginarie (rue Faible, rue aux Lèvres, rue de la Transfusion du Sang).

Il manichino di Duchamp, perfettamente vestito da uomo fino alla vita, con cappello e scarpe, era firmato nel basso addome con due sigle Rs: la ripetizione potrebbe dimostrare che Rose Sélavy si presenta come autore e come soggetto. Nel taschino della giacca Duchamp aveva sistemato una piccola lampadina rossa.

Il corridoio conduceva alla sala principale: al soffitto erano appesi 1.200 sacchi di carbone usati e intrisi di polvere nera, che erano stati riempiti di carta appallottolata, di modo da sembrare pieni. Il pavimento era ricoperto di foglie secche, felci ed erba; c’erano anche un laghetto voluto da Dalì e, agli angoli della sala, quattro letti “de style Louis XV, laqués gris, capitonnés de satin jonquille avec couvre-pieds assortis.”[Hugnet 1972: 327]; nell’aria si spandeva il profumo di caffè tostato. “Ci fu anche un dettaglio che mi divertì moltissimo, l’odore di caffè. Avevamo messo in un angolo una stufa elettrica sulla quale facevamo tostare del caffè, tutta la sala era impregnata di questo aroma meraviglioso e anche questo faceva parte della mostra. Tutto comunque era molto surrealista...” [Duchamp 1979: 117]. Quattro porte girevoli⁸ installate in mezzo alla stanza fungevano da supporto alle opere di dimensioni minori: “servivano per appendere i disegni, gli oggetti.” [ivi]

L’unica fonte di luce nella ‘grotta’, la sera dell’inaugurazione, era una lampadina nascosta all’interno di un braciere, montato al centro della sala sopra una pedana. “In realtà si trattava

⁸ L’idea delle porte girevoli, ingegnosa dal punto di vista funzionale allestitivo, riporta all’idea di limen che ricorre nell’opera duchampiana; ricordiamo, inoltre, che nel 1938 Duchamp abitava ancora nell’appartamento-studio di rue Larrey, per il quale nel 1927 aveva progettato la porta che chiudeva alternativamente l’accesso al bagno oppure alla stanza da letto.

di un congegno elettrico, ma gli assicuratori rifiutarono di assicurare le mostra. Tuttavia lo realizzammo e, alla fine, accettarono.” [ivi] Questo elemento è elencato insieme ai 1.200 sacchi nel titolo descrittivo (*1.200 sacs a charbon suspendus au plafond au-dessus d'un brasero*) che accompagna l'unica fotografia dell'installazione inclusa nella monografia di Lebel.

Per l'illuminazione Duchamp aveva pensato di progettare insieme a Man Ray (indicato nel manifesto come *maitre de lumières*) un sistema mediante il quale le luci si accendessero quando lo spettatore si avvicinasse al quadro, toccando un raggio invisibile che passasse davanti alle tele. L'idea si rivelò troppo difficile da realizzare e si decise di munire i visitatori di una fonte di illuminazione personale e portatile. Duchamp raccontò a Cabanne che la sera dell'inaugurazione “le pile si esaurivano piuttosto rapidamente. In fondo, fu abbastanza penoso” [ivi], ma deve aver saputo questo particolare da un racconto, dal momento che lui non c'era⁹. Man Ray racconta, invece, che le torce elettriche non furono restituite all'uscita dagli spettatori; dalla sua versione risulta che le torce furono un espediente trovato all'ultimo minuto, dal momento che quella sera era stata sospesa l'erogazione dell'elettricità. Nel manifesto, però, tra gli elementi della mostra annunciati agli spettatori, compaiono le ‘lampade Mazda’.

Vi erano due sale più piccole, adiacenti alla centrale, rispetto alle quali sono disponibile meno informazioni: in una delle due è certo che appesi al soffitto degli enormi mutandoni da donna di foggia ottocentesca.

La sera dell'inaugurazione ebbe luogo una performance di e con Héléne Vanel, che emerse da un laghetto voluto da Paleen in una parte del pavimento della sala centrale e saltò su uno dei letti dove inscenò un comportamento isterico.

La mostra fu corredata da un piccolo catalogo con la lista non illustrata delle opere. Sebbene non ufficialmente legato alla mostra, la pubblicazione del *Dictionnaire abrégé du surréalisme* redatto da Breton e Eluard (con una copertina disegnata da Yves Tanguy) venne fatta coincidere con la sua apertura. Le definizioni di termini fondamentali per il lessico artistico e letterario surrealista (amore, isteria, rappresentazione, sogno, ma anche ready-made, e Alfred Jarry, Karl Marx...) sono associate a immagini di natura disparata, tra cui anche oggetti e dipinti surrealisti (molti dei quali inclusi nella mostra stessa).

⁹ Marcel Jean ricorda di aver incontrato Duchamp la sera del 17 gennaio, qualche ora prima dell'inizio del vernissage, nella sala centrale, che gettava un sguardo alla sua opera prima di andarsene. Si sarebbe direttamente recato alla stazione di Saint-Lazare per raggiungere Peggy Guggenheim a Londra, dove avrebbe installato la mostra di Cocteau.

C. First Paper of Surrealism (New York, Reid Mansion, 14 ottobre- 7 novembre 1942)

Nel 1942 a New York erano giunti quasi tutti i surrealisti in fuga dall'Europa in guerra: Breton vi riorganizzò il quartier generale surrealista e anche casa Ernst-Guggenheim fu punto di ritrovo e ospitalità per gli artisti emigrati.

Il Coordinating Council of French Relief Societies, potendo contare sulla presenza di moltissimi musicisti, letterati e artisti espatriati, promuoveva un ricco programma culturale apprezzato e sostenuto dal pubblico americano. La sede del Consiglio era un palazzo in Madison Avenue, nato come fastosa residenza nel 1882: la sala da ricevimento destinata alle esposizioni d'arte era decorata in modo opulento con tanto di cornicioni dorati, soffitto dipinto e lampadari di cristallo.

Fu affidata a Breton l'organizzazione di una mostra del Surrealismo, la prima negli Stati Uniti, che sarebbe stata finanziata principalmente dalla stilista Elsa Schiaparelli; dal momento che tutte le attività promosse dal Consiglio avevano lo scopo di raccogliere fondi da destinarsi alla beneficenza, l'allestimento non avrebbe assolutamente dovuto essere dispendioso.

Il titolo dato alla mostra allude al primo stadio giuridico del processo di naturalizzazione per ottenere la cittadinanza americana; un corso legale che alcuni dei surrealisti avevano già messo in atto e a cui, idealmente e ironicamente, sottoponevano anche la propria arte.

Il catalogo, disegnato da Duchamp, riporta un gioco di parole sui ruoli allestitivi della mostra: "hanging by Breton. his twine: M. Duchamp". Il 'gemello' (in inglese *twin*) di Breton ha fatto con lo "spago" (in inglese *twine*) l'operazione gemella del puro *hanging*.

In un'intervista inedita rilasciata nel 1953 da Duchamp a Harriett e Carroll Janis, Duchamp a proposito dell'allestimento con lo spago spiega: "It was just the cheapest form of attracting the attention of the public to Surrealistic surroundings. See that is all I wanted to do, nothing special." [Duchamp in Katchur 2001: 182]

Scelto un materiale così economico, Duchamp si permise di ordinarne l'acquisto di ben 16 miglia. Per l'allestimento definitivo ne venne usato un miglio soltanto, ma ne andarono consumate due miglia. Infatti, entrato in possesso dello spago, Duchamp, con l'aiuto di Jacqueline e André Breton, Max Ernst, Alexander Calder e David Hare, ne fece una sorta di rete aggrovigliata che invase tutta la stanza in cui erano già stati appesi i quadri, passando il filo da una parte all'altra della sala, appendendolo ai lampadari e alle pareti mobili che fungevano da sostegno alle opere. Ma questa prima tela di ragno andò a fuoco: "[...] questo spago era, in realtà, fulmicotone, ma, ad ogni buon conto, questi fili furono appesi ad un lampadario e, io

non so come, a un certo punto, bruciarono. Siccome il fulmicotone brucia senza fiamma, ci fu molto panico. Alla fine tutto andò per il meglio. Era abbastanza divertente” ha riferito Duchamp a Cabanne [Duchamp 1979: 125]. La rete venne rifatta e la sala venne presentata così avvolta al pubblico.

L'intrigo è spesso stato descritto come denso abbastanza da rendere difficile la visione delle opere e faticoso l'avvicinamento ai quadri. Per la sera dell'inaugurazione, a cui non avrebbe partecipato, Duchamp preparò, in segreto da tutti, un ulteriore attentato alla tranquillità degli invitati. Il giorno prima chiese a Carrol Janis, il figlio undicenne dei galleristi, di attendere a casa con alcuni amici un taxi che lui avrebbe mandato per farli arrivare alla mostra. “And pay no attention to anyone. Just play all evening” [Blesh 1956: 201]. Gli ospiti dell'inaugurazione trovarono quindi i quadri avvolti in un groviglio di spago, in mezzo a cui sei bambini in abbigliamento sportivo giocavano a palla e a rincorrersi. Inoltre, si diffondeva un intenso profumo di cedro. Una delle bambine rammenta: “We were encouraged to run about and I remember feeling somewhat uncomfortable both because I didn't think it was a proper behavior for an opening and also because I sensed that some of the guests were of the same opinion.” [March Avery in Sawin 1995: 227]

D. Le Surréalisme en 1947 (Parigi, Galerie Maeght, luglio-agosto 1947)

Breton, rimpatriato in Francia, volle dar vita a un evento che riconfermasse la centralità del Surrealismo nella vita culturale parigina ed europea; concepì lo sviluppo degli ambienti della nuova mostra internazionale come una sorta di percorso iniziatico, in cui si intrecciassero temi mitologici e artistici, per la cui messa in scena si rivolse a Duchamp. Lui, che era già a Parigi all'inizio dell'anno, partecipò alla progettazione ma, dal momento che aveva già deciso di tornare negli Stati Uniti prima dell'estate, riservò la realizzazione a Kiesler, che giunse appositamente da New York. “Come architetto era molto più adatto di me per organizzare una mostra del surrealismo.” [Duchamp 1979: 125]

Nel catalogo della mostra sono attribuiti a Duchamp due interventi: il *Green Ray* e l'altare del *Gravity Juggler*. La prima sala era dedicata alle superstizioni e, secondo i ricordi di Marcel Jean [1959], Duchamp per questo ambiente aveva progettato una grotta bianca, proponendo di realizzarla con un tessuto immacolato teso su strutture appropriate. Kiesler creò, invece, un ambiente a uovo con delle stoffe verdi, allontanandosi non poco dall'idea duchampiana. Attraverso un'apertura circolare in una delle pareti di tela si poteva scorgere il primo degli interventi che Duchamp aveva ideato per questa mostra. Il raggio verde è un effetto ottico di

durata pressoché istantanea che si sviluppa, in condizioni di straordinaria limpidezza, immediatamente dopo il calare del sole sul mare. L'installazione dedicata a questa luce misteriosa, realizzata da Kiesler, si componeva di una fotografia del mare e una del cielo; al posto della linea dell'orizzonte era stato collocato un tubo al neon verde che si accendeva a intermittenza.

Per un errore di etichettatura compiuto dalla fotografa Denise Bellon, incaricata di documentare la mostra, fino al 1991 si è pensato che il *Green Ray* fosse un'altra installazione. Herbert Molderings, dopo studi approfonditi e comparazioni, ha pubblicato per primo nel 1991 l'immagine esatta [Molderings in De Duve 1991].

Nella sala successiva un muro di pioggia¹⁰ precipitava su un terrapieno di erba artificiale e su di un tavolo da biliardo, che fungeva da piedistallo per una scultura di Maria Martins.

Lo spazio successivo era il "Labirinto delle Iniziazioni", concepito da Breton con decorazioni in blu notte e suddiviso in dodici ottagoni, ciascuno contenente un altare. Ciascun altare, secondo le indicazioni di Breton, doveva essere dedicato a "un essere, una categoria di esseri o un oggetto suscettibile di essere dotato di vita mistica." [Gough-Cooper e Caumont 1993: 7 luglio 1957]. L'altare sotto il segno della Bilancia è dedicato a uno degli elementi progettati ma mai realizzati sul *Large Glass*, il *Gravity Juggler*. Duchamp ne affidò l'esecuzione a Matta. L'installazione comprende diversi elementi: "un tavolo ad una gamba con sopra una palla, inclinato ad angolo a sfidare la legge di gravità ... un ferro da stiro con la scritta A REFAIRE LE PASSE e un'evocazione di *3 Stoppages Etalon*." [ivi]. Sulla parete destra della scatola che contiene l'altare è incollato un foglio che riporta la Nota della *Boîte Blanche* riferita ai rammendi-tipo. Sul pavimento dell'altare si trovavano anche un seno di gomma appoggiato su di un piattino, un bouquet di fiori, una grattugia e un altro piattino vuoto su cui è 'piantata' una forchetta.

Dal momento che tutte le installazioni sono state distrutte alla fine dell'esposizione, non se ne hanno le misure precise: solo quelle del *Green Ray* sono ricostruibili dalla fotografia in cui Kiesler è ritratto accanto all'opera.

Duchamp curò anche il design del catalogo di questa mostra, come aveva già fatto in altri casi di cui questo studio non si occupa. Con la collaborazione di Enrico Donati preparò una copertina tridimensionale per l'edizione di lusso: sul cartone rosa che ricopriva il libro era

¹⁰ Un muro di pioggia potrebbe essere stato realizzato con un procedimento simile a quello usato da Dalí per il taxi della mostra surrealista del '38: collocando sul soffitto della stanza un tubo bucato nel quale veniva fatta scorrere dell'acqua.

incollato un brandello di velluto nero sul quale stava un seno di gommapiuma, mentre il retro portava la scritta PRIÈRE DE TOUCHER. Nell'edizione ordinaria il seno di gomma era sostituito da una fotografia.

E. Exposition internationale du surréalisme (Parigi, Galerie Cordier, 15 dicembre 1959-29 febbraio 1960)

Questa nuova collaborazione di Duchamp con Breton per la creazione di un ambiente espositivo surrealista ha per tema l'eros; come per la mostra del 1947, l'artista lasciò ad altri¹¹ l'esecuzione di un progetto che egli diresse da New York.

L'argomento venne proposto da Breton in una lettera dell'estate del '59 a ottanta artisti, tra cui Duchamp, ai quali venne richiesto non solo l'invio di opere ma anche "una collaborazione attiva [...] estesa a suggestioni di cui possa beneficiare l'indispensabile messa in scena dell'insieme." [Breton in Bozo 1991: 220]

Le descrizioni reperite riguardo agli ambienti concepiti da Duchamp per questa mostra sono tutte indirette e presentano notevoli incongruenze; nonostante gli elementi riportati si ripetano, compaiono combinati in maniera sempre differente. Dall'unica fotografia che ricorre nei testi in merito non è possibile comprendere quale descrizione scritta sia più attendibile.

Secondo Gough-Cooper e Caumont il primo ambiente in cui si trovano gli spettatori, dovuto a un'idea di Duchamp, è una sorta di antro con un soffitto palpitante di raso rosa "sul quale si stagliano un paio di labbra carnose a evocare il respiro della *Primavera* di Botticelli." Agli spazi ulteriori si accede mediante una stretta apertura ogivale: nelle successive "grotte dell'amore" [Gough-Cooper e Caumont 1993: 15 dicembre 1959] i dipinti sono ammassati su pareti coperte di muschio.

Elena Filipovic non menziona l'antro con il soffitto rosa, le labbra e l'ingresso a ogiva, ma piuttosto una sala con pareti respiranti di velluto verde, a cui seguiva una sala lugubre con il pavimento coperto di sabbia. Il catalogo della mostra sul Surrealismo alla Tate Modern Gallery di Londra del 2001 descrive invece una sorta di tunnel scuro e cavernoso che conduceva a una piacevole stanza rosa, con il pavimento ricoperto di sabbia; è questa seconda stanza che da questo testo risulta 'respirante' mediante dei soffi d'aria nascosti. Da qui lo spettatore poteva passare a un'altra stanza in cui incontrava stalattiti e stalagmiti ricoperte di velluto verde.

¹¹ La realizzazione fu affidata al graphic designer Pierre Faucheux.

Il testo di Paola Decina Lombardi sul Surrealismo riporta un'ulteriore versione: la prima stanza è "concepita come una vagina schermata da una tenda di perle e suggerita da un soffitto rosa che palpita facendo dondolare due grandi labbra [...]. Dal guscio morbido a quello più misterioso ricoperto di velluto verde misto a sabbia, una 'foresta vergine' dove l'accostamento inedito delle opere crea un effetto di spaesamento." [Decina Lombardi 2002: 471]. Due elementi, menzionati da tutte le descrizioni, destinati ai sensi degli spettatori completavano l'allestimento: un diffuso profumo inebriante e la registrazione, dovuta al poeta Radovan Ivšić, di sospiri e gemiti femminili, al ritmo della quale palpitavano le pareti.

F. Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain (New York, D'Arcy's Galleries, 28 novembre 1960-14 gennaio 1961)

Questa esposizione surrealista fu l'ultimo frutto della collaborazione a distanza tra Duchamp e Breton; questa volta fu Marcel a essere presente alla realizzazione dell'allestimento, dal momento che nel '60 viveva a New York.

In questa mostra Duchamp non ha creato uno spazio unitario, giocando, come visto finora, con l'intera architettura delle sale espositive, mimetizzandole fino a creare talvolta uno strano altrove in cui le opere esposte erano parte di un tutto. Sembra piuttosto aver disseminato la galleria di oggetti e installazioni, senza mirare alla realizzazione di un environment.

Delle etichette con i nomi degli artisti partecipanti erano state attaccate sui vagoni di un trenino elettrico che costantemente compiva il percorso sulle sue rotaie in una vetrina della galleria in Madison Avenue. Oltre a ciò, un altro richiamo per i passanti era una insegna appesa all'esterno dell'ingresso, identica a quelle che in Francia segnalano le tabaccherie.

In ciascuna delle sale della galleria Duchamp ha disposto un orologio, ciascuno indicante un'ora differente. A ogni dipinto è appesa una bandierina indicante la nazionalità dell'autore. Ci sono poi degli alari che sostengono alcuni ceppi di legna carbonizzati, una vecchia macchina da scrivere e "un apparecchio per timbrare i cartellini del tipo di quelle usate nelle fabbriche per segnare l'ora di entrata e di uscita degli operai" [Gough-Cooper e Caumont 1993: 38 novembre 1960], con la quale i presenti all'inaugurazione poterono timbrare il loro invito. Il giornalista del *New York Times* John Canaday descrive anche una canna per l'acqua che si snoda in maniera disordinata lungo il pavimento della galleria. "Su uno dei soffitti è proiettato il tarocco Arcano 17¹², mentre altrove un raggio di luce evoca il sole al tramonto." [ivi] In un

¹² *Arcane 17* è il titolo di un libro di Breton

angolo di una delle sale espositive, Duchamp ha sistemato una vecchia credenza, segnalata da una scritta "Coin Sale" formata da monetine, all'interno della quale, per tutta la durata della mostra, rimasero tre galline bianche, illuminate da una luce verde. Tra gli elementi dell'allestimento Schwarz (2000) enumera anche pesci rossi nelle loro bocce. Anche per questa mostra Duchamp concepì una colonna sonora: una registrazione degli esercizi di scale al pianoforte della figlia di nove anni dello scultore David Hare, comprendente errori e incertezze.

La descrizione di Gough-Cooper e Caumont riporta "contrasti del giorno dell'inaugurazione, dovuti non solo alla decisione di esporre un Dalì di proporzioni gigantesche [*L'oreille anti-matière*], ma anche dai suoni strazianti" della colonna sonora, che furono "mitigati dalla presenza di un cartomante occupato tutta la serata a far le carte ai visitatori ". [ivi]

Apparato TRE: gli inizi della storia espositiva del ready-made (fuori dallo studio) e del Large Glass

Sulla scorta della scelta di basare la lettura del rapporto tra opera, spazio espositivo e spettatore in Marcel Duchamp sull'idea della trasparenza fisica, intellettuale e interpretativa proposta da Rosalind Krauss nel saggio "Forme del ready-made: Duchamp e Brancusi"¹³, si descrive ora una serie di mostre in cui l'artista stesso ha progettato la modalità espositiva in cui sono state presentati al pubblico alcuni ready-made e il *Large Glass*. Invero Krauss articola la sua riflessione sulle opere pittoriche su supporto trasparente concentrandosi su *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals* (1913-1915), che è la prima opera in cui Duchamp sperimenta la pittura su vetro: un secondo pannello di vetro è montato insieme a quello dipinto in una cornice semicircolare di metallo fissata per mezzo di perni al muro, rispetto al quale può stare perpendicolarmente. Mediante questo dispositivo l'opera, sia pur bidimensionale, sembra enfatizzare il distacco dall'ambito specifico del quadro, la parete. Si è scelto invece qui di tracciare le vicende espositive del *Large Glass*¹⁴, considerato emblema e summa, tra tante altre istanze, della riflessione in corso per Duchamp sulla trasparenza. Questi esempi confermano la contiguità teoretica che intercorre tra il lavoro sul tema espositivo che Duchamp sperimenta quando si occupa di altri artisti e la sua stessa pratica artistica.

A. Le prime pseudo-esposizioni dei ready-made: Exhibition of Modern Art (New York, Bourgeois Gallery, 3-29 aprile 1916) e il 'caso Richard Mutt'

Il catalogo della collettiva *Exhibition of Modern Art* presso la Bourgeois Gallery, di cui non esistono testimonianze fotografiche, recensioni o ricordi di visitatori, riporta nella lista quattro opere di Duchamp: *The King and the Queen Surrounded by Swift Nudes* del 1912; *Celibate Utensil* (si tratta secondo Schwarz del disegno *Perspective Sketch for the Bachelor Machine* del 1913); le due versioni della *Chocolate Grinder* rispettivamente del 1913 e del 1914. Alla voce "Sculture" il catalogo riporta anche "two ready-mades" di Duchamp non meglio specificati.

¹³ Vedi Paragrafo 1, Capitolo 2.

¹⁴ Questo studio si limita a analizzare le modalità in cui è stata esposta la prima versione, tralasciando il vasto tema dei multipli duchampiani, trattato parzialmente solo in relazione alla *Box-en-Valise*

L'artista stesso ha dato pochissime indicazioni rispetto a quali e quanti (il catalogo del 1916 ne indica appunto due, ma Duchamp nel 1965 ne ricorda tre) fossero i ready-made esposti.

Nel 1960, rispondendo a una precisa domanda di Serge Stauffer sui ready-made in mostra, Duchamp scrive: "Poiché il *Trébuchet* era inchiodato al pavimento del mio studio di New York, non credo sia stato esibito alla Bourgeois gallery." [Gough-Cooper e Caumont 1993: 6 agosto 1960] Ma nel 1964 Duchamp scrive a Richard Hamilton che sta curando il catalogo per la mostra sulla collezione di Mary Sisler che si terrà l'anno successivo alla galleria Cordier & Ekstrom a New York e che gli chiede notizie su questa esposizione: "in realtà non ricordo quali ready-made erano esposti da Bourgeois" [Gough-Cooper e Caumont 1993: 27 ottobre 1964]. Negli stessi anni, i ricordi dell'artista sulla collocazione dei ready-made in mostra, sono invece molto precisi: a Tomkins nella prima metà degli anni Sessanta racconta: "I never showed them until a few years ago, except for one exhibition at the Bourgeois Gallery in New York in 1916. I hung three of them from a coat rack in the entrance, and nobody noticed them – they thought it was just something someone had forgotten to take out. Which pleased me very much." [Tomkins 1965: 40]. E anche in altri casi ha ricordato che i ready made erano "exhibited in an umbrella stand at the gallery's entrance" [Jean 1987: 77], "where you place your hats" [Naumann 1999: 68]

Robert Lebel dà per certo che uno fosse *Traveler's Folding Item*. Arturo Schwarz riprende quest'ipotesi e suggerisce la possibilità che forse la fodera per macchina da scrivere fosse appesa a un attaccapanni nel foyer della galleria. Partendo dal dato della assenza dei ready-made dalle recensioni alla mostra e quindi della loro mimeticità apparente, Naumann sostiene invece che le due opere fossero *Hat Rack* e *Trébuchet*: dal momento che si tratta di due oggetti destinati ad appendervi cappelli o abiti, lo studioso trova che sia maggiormente plausibile l'ipotesi che siano stati questi due ready-made a passare inosservati nel vestibolo della galleria. Naumann non aggiunge però ipotesi sull'allestimento del 1916; sembra inoltre trascurare la lettera a Stauffer del 1960 e la datazione data da Duchamp e universalmente accettata del 1917 di entrambe le opere.

Nel medesimo periodo (dal 4 al 22 di aprile del 1916) alla Montross Gallery di New York era in esposizione *Pharmacy*, un ready-made eseguito da Duchamp a Rouen nel 1914 dipingendo due piccolissimi personaggi (praticamente due puntini), uno in rosso e l'altro in verde, su di una stampa industriale raffigurante un paesaggio invernale. La mostra comprendeva altri quattro quadri di Duchamp, presentati assieme a opere di Jean Crotti, Albert Gleizes e Jean Metzinger; anche in questo caso non risulta che il ready-made sia stato preso in

considerazione dal pubblico, che avrebbe potuto scambiarlo per una stampa eseguita dall'artista.

Hat Rack e *Trébuchet*, i cui originali sono andati perduti, compaiono in due fotografie dello studio di Duchamp al 33 West della 67ma strada a New York, immagini che poi l'artista utilizzerà per riprodurre i due ready-made all'interno della *Box-en-valise*. Lo studio dell'artista era il luogo in cui stavano normalmente i ready-made: sappiamo da una lettera del 15 gennaio 1916 di Duchamp da New York alla sorella Suzanne che nello studio di Parigi erano in permanenza la *Bicycle Wheel* e il *Bottle Dryer*, che Duchamp scrive di aver comperato come una scultura "toute faite". È in questa lettera che parla per la prima volta dell'idea di ready-made: "Ecoute. Ici, à N.Y., j'ai acheté des objets dans le même goût et je les traite comme des 'ready-mades', tu sais assez d'anglais pour comprendre le sens de 'tout fait' que je donne à ces objets – Je les signe et je leur donne une inscription en anglais" [Duchamp in Naumann e Obalk 2000: 43]

Da un'altra lettera che Katherine Dreier scrisse l'anno successivo durante lo scandalo Richard Mutt sappiamo che nello studio newyorkese di Duchamp erano visibili dai visitatori i nuovi ready-mades nati in America. I visitatori dello studio forse erano già stati edotti sul valore degli oggetti in sistemazioni inconsuete che vi incontravano; si può pure immaginare altrimenti che l'artista non fornisse, invece, alcuna spiegazione. In ogni caso Duchamp ha sempre parlato dei ready-made a partire dal momento della scelta dell'oggetto da parte dell'artista, azione che, come l'artista dichiarò nel testo programmatico "A propos of 'ready-mades'"¹⁵ "THE CHOICE OF THESE "READYMADES" WAS NEVER DICTATED BY AESTHETIC DELECTATION. THIS CHOICE WAS BASED ON A REACTION OF VISUAL INDIFFERENCE WITH AT THE SAME TIME A TOTAL ABSENCE OF GOOD OR BAD TASTE ... IN FACT A COMPLETE ANAESTHESIA." Detto con l'icasticità delle Note, si tratta della "bellezza dell'indifferenza" [Duchamp in Bonito Oliva 1976: 36].

La mancanza di dati sul posizionamento degli oggetti rende difficile comprendere la gravità dell'assenza di reazione da parte del pubblico; il dato interessante è che nel 1965 Duchamp dichiarò di esserne stato molto soddisfatto ("Which pleased me very much." [Tomkins 1965: 40]) dimostrando, seppur in una dichiarazione molto tardiva, di avere avuto delle aspettative, negative o positive, riguardo all'effetto suscitato dai ready-made.

¹⁵ Vedi introduzione

Di lì a pochi mesi, Duchamp ritenta l'esposizione di un ready-made, approfittando delle pretese di democraticità artistica con cui si era presentata la Society of Independent Artist¹⁶, di cui lui era capo della commissione d'allestimento. Firmandolo R.Mutt e intitolandolo *Fountain* invia alla Society un orinatoio la cui posizione è ruotata di novanta gradi, rispetto a quella funzionale, con il lato che di solito è appeso alla parete che ora poggia su una base. Dopo accese discussioni, il comitato della Society decide di rifiutare di includerlo nella mostra, rinnegando così i propri ideali di incondizionata apertura a qualsiasi forma d'arte. *The Blind Man* era una rivista che Duchamp, Roché e Beatrice Wood avevano iniziato a editare in occasione della nascita della Society. Nel secondo numero, uscito dopo l'esclusione di *Fountain* dall'esposizione, comparvero una fotografia fatta da Stieglitz all'orinatoio e un articolo intitolato "The Richard Mutt Case"; nonostante non sia mai stata chiarita l'identità dell'autore del testo¹⁷, Duchamp ha dichiarato di essere naturalmente d'accordo. La frase con cui inizia il testo è una dichiarazione di polemica nei confronti della Society: "They say any artist paying six dollars may exhibit." Ma, appunto, la premessa dichiarativa dell'istituzione democratica è stata smentita da Richard Mutt. Rispondendo all'accusa di immoralità l'autore scrive: "Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows. Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under a new title and point of view – created a new thought for that object." È chiarito dunque che le operazioni che trasformano un oggetto in opera d'arte sono, oltre la scelta da parte dell'artista, la collocazione e la titolazione, di modo tale che possa essere percepito da un nuovo punto di vista.

B. La ricomparsa di Fountain nel 1951 e nel 1953: le mostre Challenge and Defy e Dada alla galleria Janis

Per una mostra intitolata *Challenge and Defy* presso la galleria Janis nel 1951, Duchamp propose al gallerista di cercare un orinatoio che assomigliasse a quello del 1917. L'oggetto trovato dal gallerista soddisfece l'artista, che lo firmò e diede istruzioni per la sua

¹⁶ Vedi Apparato 1, paragrafo A

¹⁷ Beatrice Wood scrive nella sua autobiografia (*I shock Myself*, 1985) di esserne l'autrice. Duchamp lo attribuisce di volta in volta a Louise Norton, che in quel numero aveva pubblicato anche il saggio su *Fountain* "Buddha of the Bathroom" e ai redattori di *Blind Man*, cioè Duchamp stesso, Roché e Wood.

collocazione. Volle che venisse appeso in un angolo di una stanza, ma non ribaltato: come a riprendere la sua posizione funzionale, ma un po' più in basso.

Duchamp poi sovrintese all'organizzazione di un'altra mostra da Janis, la prima esposizione Americana del dadaismo internazionale: propose gli artisti, progettò l'allestimento, ideò il catalogo e supervisionò l'installazione. Assieme alle opere d'arte vennero esposti anche documenti e manifesti di mostre e conferenze; gli artisti furono raggruppati per città: Zurigo, Hannover, Colonia, Amsterdam, New York, Parigi e Berlino.

La galleria si componeva di un corridoio di ingresso che conduceva a una sala ampia, seguita da una stanza più piccola. Alle pareti del corridoio Duchamp appese delle piccole opere e sistemò dei materiali cartacei in una bacheca e un tavolo. Ai lati della porta sulla sala centrale Duchamp espose due ritratti, uno femminile e uno maschile, di Francis Picabia. Sopra la porta, avvìtò sull'infisso *Fountain* capovolto, dal quale fece pendere un rametto di vischio. La stanza principale era divisa in ambienti più piccoli da una serie di pareti di plexiglas, alcune delle quali erano state collocate anche a soffitto, che fungevano da supporto per le opere.

Durante i lavori di allestimento, in assenza di Duchamp e di Janis, entrarono nella galleria Richard Huelsenbeck e Hans Richter ed appesero le proprie opere nella posizione preminente, cioè di fronte alla porta di ingresso nella sala centrale, che Marcel aveva riservato ai propri lavori. Quando il gallerista scoprì l'accaduto, informò Duchamp che propose di posizionare i propri lavori nella stanza più piccola, retrostante alla sala principale. Tanto bastò ai due artisti più giovani per rinunciare al loro assalto allestitivo e richiedere per le loro opere lo spazio meno cospicuo.

C. *Large Glass*: esposizione temporanea al pubblico, installazione semi-permanente in un luogo privato e installazione permanente in un'istituzione pubblica.

International Exhibition of Modern Art, assembled by Société Anonyme (Brooklyn Museum, New York, 1926-27); "The Haven", Connecticut (1936-1954); Philadelphia Museum of Art (dal 1954)

Come descritto nel paragrafo B dell'apparato 1, Duchamp, dopo l'apertura della prima mostra della Société Anonyme, continuò a seguirne le attività, senza più collaborare all'organizzazione o agli allestimenti delle mostre. In occasione della mostra della collezione della Société Anonyme al museo di Brooklyn nel 1926 Duchamp decide e supervisiona solamente la collocazione del *Large Glass*, esposto al pubblico per la prima volta (e per l'unica volta intero). Montato su un sostegno di legno, posizionato nel mezzo di una stanza alle cui pareti erano appesi dei quadri, non lontana da alcune sculture: *Column* di Naum Gabo, *Leda* di

Brancusi, *Brooklyn's Bridge* di Joseph Stella, *Composition* di Domela e *Composition No.VII* di Leger. Duchamp non mette l'opera in relazione alla parete bianca, creando uno sfondo neutro per la trasparenza. *Leda* sembra avere un ruolo particolare in questo dialogo del *Large Glass* con lo spazio espositivo: sono nella posizione dei due fuochi di un'ellisse che lo spettatore compie visitando la sala d'esposizione.

Finita la mostra, durante il trasporto verso la nuova casa di Dreier (che l'aveva acquistato dagli Arensberg in partenza per Los Angeles) il *Large Glass* venne danneggiato gravemente: mal imballato e posto sul fondo del camion, con molti altri lavori accatastatigli sopra, giunse in Connecticut pressoché in frantumi. Nel 1936 Duchamp spese quasi tre mesi vivendo a casa di Dreier e occupandosi da mattina a sera della ricostruzione e poi della collocazione: davanti a una finestra che affacciava sul giardino, nel quale era stata installata, nuovamente, *Leda* di Brancusi. Una stampa dipinta a mano di una fotografia che mostra l'opera di Duchamp di fronte alla finestra e il Brancusi in trasparenza, fu scelta nel 1957 dall'artista per accompagnare l'edizione di lusso sua monografia di Robert Lebel.

Tra il 1947 e il 1950, Duchamp dedicò molto tempo e energie a individuare l'istituzione museale a cui i coniugi Arensberg¹⁸ potessero donare la propria collezione di arte delle Avanguardie e Pre-colombiana. A fronte della donazione di una raccolta cospicua e prestigiosa, gli Arensberg (probabilmente in questo molto influenzati da Duchamp) pretendevano l'inalienabilità perenne dalle collezioni dell'istituzione ricevente. Questo requisito era incompatibile con la visione dei direttori, quando non dello statuto, di parecchie istituzioni museali statunitensi a cui Duchamp si rivolse, tra cui il MoMA.

Il Philadelphia Museum of Art, nella persona del direttore Fiske Kimball, garantì agli Arensberg l'inalienabilità della collezione, e affidò a Duchamp l'allestimento delle opere in un'ala del museo completamente rinnovata.

Duchamp nel 1952 si occupò di far donare al PMA anche il *Large Glass* da Katherine Dreier, che ne era in possesso e nel 1954 si occupò dell'allestimento vero e proprio, sovrintendendo, naturalmente, anche all'installazione delle proprie opere. Per sé, scelse una sala non di passaggio, ma quasi conclusiva del percorso espositivo, eccetto che per una piccola stanza

¹⁸ Walter e Louise Arensberg, a tutti gli effetti membri sostenitori del Dada newyorkese, furono patroni di Duchamp a partire dal giorno stesso in cui l'artista arrivò negli Stati Uniti, nel 1915. Gli fornirono uno studio in cui lavorare (quello in cui realizzò il *Large Glass*), furono amici e interlocutori, e acquisirono molte opere di Duchamp. Fu in seguito l'artista a far confluire nella collezione Arensberg qualsiasi sua opera giovanile finisse nel mercato, di modo tale da favorire il proprio progetto di mantenere il più possibile unita la propria produzione. All'atto della donazione, la collezione contava 36 opere di Duchamp, con quasi tutte le opere pittoriche eseguite tra il 1910 e il 1914, numerosi ready-made e alcune opere più tarde.

lunga e stretta nella quale collocò un Kandinsky e uno Jawlenski che alla sua morte sarebbero stati sostituiti da *Étant Donnés*.

Il posizionamento del *Large Glass*, che venne cementato al pavimento e assicurato al pavimento da due colonnine di alluminio, venne completato dall'apertura, su specifica richiesta dell'artista, di una porta che dava su una terrazza esterna. Quando la porta era aperta, gli spettatori avevano come sfondo su cui si stagliano gli elementi del *Large Glass*, una fontana. La fontana era su una balconata che dava a sua volta su una terrazza su cui era stata collocata fin dal 1942 la scultura *Yara* di Maria Martins. Si tratta della figura di una donna in posizione di preghiera, ispirata a una divinità fluviale della cultura folklorica del Rio delle Amazzoni.

D. La collocazione dei ready-made nella Box-en-Valise

La *Box-en-Valise*, sottotitolata *De ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy* consiste nella collezione di quasi tutte le opere di Duchamp, riprodotte fotograficamente o tridimensionalmente e raccolte, secondo un allestimento stabilito, in una scatola racchiusa a sua volta in una valigia. Fin da principio della sua concezione, avviata nel 1935, Duchamp immaginò di riprodurla in un numero piuttosto alto di esemplari: prevedeva di farne 300 copie, a cui se ne aggiungevano 20 in versione 'deluxe' (ognuna delle quali conteneva un'opera 'originale' firmata, che consiste a volte di una riproduzione, e molto più spesso di un progetto concepito ad hoc, come nel caso, ad esempio di *Paysage Fautif*, nella copia che Duchamp donò a Maria Martins). Sia le copie standard che quelle deluxe vennero prodotte a partire dal 1941, venendo realizzate man mano prima da Duchamp, poi da amici e collaboratori incaricati, nel corso dei decenni successivi. Il numero totale di *Boxes* realizzate entro la morte di Duchamp è di 350, incluse le 20 deluxe.

A James Johnson Sweeney nel 1955, Duchamp raccontò l'opera in questi termini: "Ancora una nuova forma di espressione. Invece di dipingere qualcosa, si trattava di riprodurre questi quadri che amavo tantissimo in miniatura e in volume molto ridotto. Non sapevo come regolarli. Pensavo a un libro, ma quest'idea non mi piaceva. È allora che mi venne l'idea della scatola in cui tutte le mie opere si trovassero raccolte come in un museo a scala ridotta, un museo portatile, ed ecco perché lo misi in una valigia." [Duchamp in Bonito Oliva 1978: 158-159]

Tre ready-made (*Air de Paris*, *Traveler's Folding Item* e *Fountain*) sono riportati tridimensionalmente in miniatura e gli altri sono riprodotti fotograficamente: alcuni, come per esempio *Bottlerack* sono fotografati su fondo nero; altri compaiono su fotografie dello

studio newyorkese nell'epoca del loro concepimento (1915-1917), elaborate graficamente per sottolineare la presenza del ready-made e aggiungerne il titolo. Le pitture su vetro sono riportate mediante fotografie stampate su fogli di plastica trasparenti, gli altri quadri su cartoncino. Le riproduzioni non sono in proporzione tra loro rispetto alle misure reali delle opere. Non c'è un ordine previsto o suggerito per lo spettatore che maneggi questo museo portatile, solo quattro opere sono in una relazione spaziale predefinita: il *Large Glass* e i tre ready-made tridimensionali. Montati sul medesimo cartoncino su cui è riprodotta la pittura su vetro, le stanno a fianco: *Air de Paris* nella parte alta, *Traveler's Folding Item* in mezzo e *Fountain* a fianco della parte dedicata agli scapoli.

Duchamp aveva già usato delle scatole¹⁹ per riunire in una maniera che non preveda un ordine dato (cioè quello delle pagine rilegate), le note e i documenti connessi principalmente al *Large Glass*. In questo caso la scatola è posta in una valigia, a sottolineare l'aspetto della mobilità che Duchamp imprime al corpus delle proprie opere. Nel periodo dal '35 al '40 Duchamp è occupato quasi esclusivamente nella riproduzione delle sue opere in maniera quanto più possibili fedele e accurata per la *Box*.²⁰

La prima retrospettiva dedicata a Duchamp da un museo fu intitolata *By or of Marcel Duchamp or Rose Selavy*, cioè la traduzione dal francese del sottotitolo della *Box-en-Valise* e fu curata da Walter Hopps al Pasadena Museum of Art in California.

L'allestimento fu organizzato dividendo le 114 (tra dipinti, ready-made, manifesti, copertine di cataloghi...) opere in mostra in raggruppamenti tematico-stilistici, poi ordinati cronologicamente. La sala centrale venne dedicata a *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*: erano esposti la copia eseguita da Ulf Linde del *Large Glass*, le opere inerenti e tutti i ready-made. *Air de Paris*, *Traveler's Folding Item* e *Fountain* erano montati su di una paretina verticale, nella posizione in cui sono riprodotti nella *Box-en-Valise*.

¹⁹ Nel 1914 Duchamp pubblicò a Parigi un'edizione limitata a tre esemplari di quella che è conosciuta come *Box of 1914*: si tratta di una scatola per lastre fotografiche contenente le fotografie di un disegno e sedici note manoscritte che si riferiscono al *Large Glass*. Nel 1934, poi, pubblicò in trecento esemplari *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, chiamata *Green Box*, dal colore della rilegatura del contenitore, per distinguerla dal *Large Glass*: si tratta della raccolta di 94 tra note e schizzi litografati su fogli non rilegati. L'ultima scatola fu quella del 1967, intitolata *A l'Infinitif* o *White Box* e contenente 79 note riguardanti il *Large Glass* che erano state escluse dalla pubblicazione nella *Green Box*.

²⁰ Oltre alla laboriosa riparazione del *Large Glass*, Duchamp nel 1936 intraprese un vero e proprio tour presso la gran parte dei propri collezionisti, per verificare lo stato di conservazione delle opere e prendere note sul loro aspetto (colori, materiali): la parte più consistente delle sue opere era allora presso gli Arensberg a Los Angeles, e questa ricerca costituì l'occasione di visitare i vecchi amici.

William Camfield, in seguito a una conversazione con Walter Hopps avvenuta nel 1987, scrive che Duchamp arrivò a Pasadena almeno quattro settimane prima dell'apertura della mostra e lavorò fianco a fianco con Hopps in tutte le fasi di preparazione della mostra, compreso l'allestimento delle sale. Sempre seguendo il racconto del curatore della mostra di Pasadena, Camfield aggiunge che fu Duchamp a suggerire la disposizione dei tre ready-made a ripresa della *Box-en-valise*. Anche Ecke Bonck, dopo aver consultato Hopps nel 1988, riporta questa versione dei fatti. Nel libro del 1991 *West Coast Duchamp* a cura di Bonnie Clearwater sulla presenza di Duchamp sulla costa orientale degli Stati Uniti, è incluso un saggio di Dickran Tashjian è dedicato alla mostra di Pasadena. Anche l'autore di questo testo ha intervistato Hopps nel 1990 riguardo la collaborazione di Duchamp all'allestimento: il curatore rivide i suoi ricordi e sostenne, questa volta, che l'artista non arrivò a Pasadena che due giorni prima dell'apertura della mostra. Questa stessa versione venne riferita da Hopps a Tomkins, in occasione dell'intervista rilasciata in occasione della stesura della biografia di Duchamp, durante la quale Hopps sostenne che l'artista diede soltanto alcuni suggerimenti. In ogni caso, la prima mostra esauriente delle opere di Marcel Duchamp volle essere basata sulle indicazioni espositive fornite dall'artista stesso con il suo museo portatile.

Conclusioni

Uno snodo fondamentale della parte duchampiana di questo studio sta nella ambiguità di statuto che l'artista stesso ha impresso ai due più celebri e 'drammatici' (riprendendo un aggettivo usato in proposito da Amelia Jones) allestimenti surrealisti: la grotta con i sacchi di carbone nel 1938 e il miglio di spago nel 1942. Si è visto che sono inclusi nel primo catalogo monografico dell'artista, sostanzialmente tra le opere, e che anche la loro didascalia non le menziona come 'installation view' (convenzione editoriale che del resto all'epoca era completamente inedita) o in un modo che le releghi a una dimensione staturaria alternativa a quella dell'opera d'arte.

Brian O'Doherty le ha inserite nell'ambigua categoria dei 'gesti', affratellandole a successivi interventi di natura inequivocabilmente artistica.

All'inizio del percorso di ricerca che ha dato vita a questa tesi, pensavo che la categoria all'interno della quale andavano cercate le esperienze eredi di queste operazioni duchampiane fossero le 'mostre curate dagli artisti', un fenomeno quantomai attuale e diffuso. Se il verbo che si usa per definire l'insieme di operazioni di articolazione tematica, selezione e allestimento (tralasciando dunque l'aspetto più meramente organizzativo, economico e burocratico, ammesso che non sia esso stesso il tema) è 'curare', significa che si dà già per acquisita la natura di una pratica, quella del curatore. Una mostra curata da un artista è una mostra in cui l'artista si è, almeno in parte, sostituito al curatore. Alla fine degli anni Trenta il curatore esiste, ma è una professione che si svolge esclusivamente in seno a un'istituzione museale, ed è principalmente legata a una declinazione espositiva della ricerca storico artistica.

Quindi quando Duchamp concepisce la sua attività a fianco dei surrealisti, pur essendo una figura 'altra' rispetto agli artisti del movimento (non fosse altro perché non ne fa parte), non prende il posto di una figura autoriale-professionale che è quella oggi è codificata come quella del curatore.

Il manifesto della mostra del 1938 presenta Duchamp come "générateur-arbitre"; il catalogo del 1942 lo etichetta, dopo André Breton, "his twine". Per quanto letterarie, giocose e evocative, sono due definizioni che Duchamp ha accettato per definire il proprio ruolo. È noto quanto poco di buon grado tollerasse le definizioni, men che meno quelle convenzionali, preferendo descriversi come un 'respiratore', piuttosto che come artista o anti-artista.

Il concetto di 'generazione' e quello di 'arbitrio' non sono per nulla duchampiani: sono termini pressoché assenti dal suo lessico. Penso sia possibile ipotizzare che "générateur-arbitre" sia un'invenzione di Breton; si tratterebbe dunque di un termine che racconta più delle aspettative di chi coinvolse Duchamp nella mostra, che non di quello che egli intendeva realizzare. Un generatore è qualcuno che fa sorgere qualcosa che non c'era: il termine richiama la meccanica del generatore di energia, ma dato il contesto ciò che Duchamp è chiamato a generare può essere inteso in senso più ampio come un apporto di idee nuove. Se si volesse riprendere O'Doherty, al surrealismo mancava la capacità di far uscire dal contesto bidimensionale la componente onirica e illusionistica dei propri contenuti; Duchamp potrebbe essere allora anche un generatore di sensibilità allo spazio espositivo. Ma forse è eccessivo ipotizzare un tale livello di consapevolezza dei propri limiti (e della necessità di superarli) da parte del movimento. Un arbitro è qualcuno che sta al di sopra delle parti, che giudica senza essere coinvolto, che dirime le controversie; ed è anche, guardando a un uso colto, alla latina, di questo termine (che sarebbe piaciuto a Breton), colui che ha autorità perché è dotato di gusto e conoscenza superiori, come l' 'arbiter elegantiarum' di petroniana memoria.

Quello del generatore arbitro, sembra un ruolo che si addice perfettamente a chi vuol essere attivo pur mantenendosi silente, dentro ma fuori, coinvolto ma freddo.

"His twine" non può che essere una definizione duchampiana. La situazione linguistica non lascia dubbi: Breton, che fece un punto d'onore della sua decisione di non imparare una parola d'inglese durante il suo soggiorno statunitense, non avrebbe mai potuto concepire il gioco di parole tra *twin*-gemello e *twine*-spago con cui Duchamp si presenta al suo fianco nel catalogo del 1942. "Hanging by: André Breton. His twine Marcel Duchamp." A Breton spetta l'atto dell'appendere: il suo gemello si occupa di spago. Questo "hanging" è l'azione base espositiva, che evoca una parete su cui le opere vanno mostrate. Duchamp non si presenta mentre compie un'azione (non poteva, lui è inattivo): lui è l'altro-Breton, il suo raddoppiamento. Si è sottolineato nel secondo capitolo il senso dello spago: dispositivo che serve a creare schermi immateriali, attraversabili dallo sguardo ma non dal corpo; e al contempo elemento lineare che permette di subordinare al caso la fissità dell'idea dell'unità di misura. Aggiungo qui un elemento interpretativo. John Vick¹ più di altri ha insistito sull'importanza del fatto che Duchamp si sia fatto ritrarre all'interno della mostra, in mezzo al reticolo, di fianco alla sua

¹ Vedi paragrafo 2.3 del Capitolo 1

opera *Network of Stoppage* (1914). Lui l'aveva realizzata sovra-dipingendo un suo quadro più vecchio, raffigurante una figura femminile e un disegno schematico riferito al *Large Glass*. *Network of Stoppage* presenta dei livelli, delle stratificazioni visibili e semi-visibili, che mettono a confronto tra loro tre diversi sistemi di rappresentazione: la figurazione tradizionale, le operazioni casuali e il diagramma meccanico. La rete di spago, con cui Duchamp si addossa la responsabilità di raddoppiare l'atto di appendere deputato a Breton, non è che un ulteriore livello, una stratificazione tridimensionale che stimola la discussione attorno a ciò che sta appeso.

Tra "générateur-arbitre" e "his twine" si articola il racconto di un ruolo: una persona che dà avvio a un tipo di situazione nuova, stando al di sopra delle parti, impegnandosi, pur con attitudine ironica e giocosa, a rendere più denso il livello di discussione nel momento in cui delle opere sono esposte.

Nelle mostre d'artista odierne, la selezione delle opere è spesso un punto centrale per chi le concepisce; si è visto e commentato come raramente questo aspetto fosse stato pertinente a Duchamp all'interno della suddivisione dei ruoli nelle mostre surrealiste. Quello che queste due istanze espositive hanno in comune è l'interesse per la sperimentazione attorno al luogo espositivo. Ma la natura del luogo espositivo, come si è discusso, articolando tra Krauss, Jones e O'Doherty, nel frattempo è cambiata radicalmente.

Swenson e O'Doherty hanno rappresentato (in maniera sicuramente molto parziale) in questo studio, un momento di passaggio fondamentale in questo cambiamento: il prima è lo 'spazio di esposizione', pur discusso e ribaltato sotto-sopra e dentro-fuori, da esperienze come *Merzbau* e le mostre surrealiste; il dopo è la sua deflagrazione, l'uscita dal museo, il desiderio del sito e il suo antinomico superamento, la tematizzazione dell'uso dello studio, l'arte pubblica...

Non sarebbe dunque stato corretto comparare le mostre d'artista di oggi, che conoscono e hanno assunto questo 'dopo', con esperienze riferite al prima.

Swenson si è accorto che in Duchamp, nella sua linguistica e nel suo sovvertimento del rapporto gerarchico tra spazio dipinto e spazio vissuto messo in atto con la pittura su vetro, potevano esserci tracce della breccia che avrebbe portato al 'dopo'. Nel suo percorso critico, la lingua anti-logica delle Note, che lui si augura venga adottata da chi voglia parlare d'arte, sembra in qualche modo ereditata dagli slogan con cui proporrà le sue prime proteste anti-istituzionali contro il MoMA.

O'Doherty racconta il cambiamento dal suo interno, dall'occhio del ciclone. E dà a Duchamp un ruolo importante, ma ancorato al 'prima'. Tra le parti più attuali e problematiche di *Inside the*

White Cube c'è il brano in cui si chiede perché gli altri artisti accettino di essere mostrati all'interno di una sovrastruttura sovrachante e irrispettosa delle loro opere. Ho scritto che questa domanda non poteva che uscire per la prima volta dalla penna di un artista che sente delle affinità con chi è mostrato in una maniera che mortifica la specificità della singola opera. Ma in realtà allora le proteste furono pochissime; la sensibilità per la relazione tra opera e spazio espositivo che fa sì che O'Doherty ponga questa domanda è una sensibilità che sorge con il 'dopo'. È la sensibilità che si è imposta come tema di discussione nuovo nel momento in cui una serie di artisti considerano inaccettabile che esista un'autorialità 'altra' che impone un tema, sceglie le loro opere che considera rappresentative di questo tema, decide modo e posizionamento in cui queste vengono presentate. La contestazione da parte di alcuni artisti a Harald Szeemann in occasione di *Documenta 5* nel 1972 è l'emblema di questa sensibilità.

Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson cofirmarono una lettera pubblicata nel *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, che dice che gli artisti dovrebbero poter mantenere pieno potere sulle proprie opere e il proprio contributo, pur all'interno di un progetto espositivo. Daniel Buren e Robert Smithson scrivono due saggi, rispettivamente intitolati *Exposition d'une exposition* e *Cultural Confinement* in cui ribadiscono e articolano quest'idea; Szeemann, con il loro accordo, li pubblicò nel catalogo, riaffermando, nemmeno troppo sottilmente, di detenere il potere inclusivo.

Scrivo O'Doherty: "Duchamp's altered rooms – ironic, funny, fallible – still accepted the gallery as a legitimate place for discourse." Ma Duchamp è stato descritto, a ragione, come colui che ha operato dei sovvertimenti, probabilmente i più radicali della modernità, del "legitimate place for discourse": si tratta dell'invenzione del ready-made e delle sue implicazioni autoriali, linguistiche e di natura istituzionale.

Gli allestimenti delle mostre surrealiste seguono una traccia parallela a questa forma di sovversione: è quella espressa nelle metafore erotiche, suscitata dall'indicibile dell'incontro tra un'opera d'arte e uno spettatore. Un'opera come *Étant Donnés* è emblematica di come questa metafora usi il museo, l'assoluto "legitimate place for discourse", per avere luogo.

Le mostre surrealiste sono tra gli esempi più ricorrenti nella letteratura critica della contraddittorietà con cui Duchamp si proponeva inattivo pur maneggiando di continuo situazioni artistiche. È stato necessario in questo studio acquisire l'odi et amo' di Duchamp rispetto al tema dell'espone, per comprendere come la vicenda che lega le sue pratiche allo

sviluppo dello spazio espositivo sia caratterizzata da forte impronta autoriale non riconoscibile nelle caratteristiche univoche dell'autore né della mostra (non sceglie gli artisti e le opere, lavora sul versante dell'installazione su elementi architettonicamente liminali come il soffitto...), né dell'opera (ready-made, multipli, rifiuto del compiacimento soggettivo della pennellata di tocco....); e altrettanto caratterizzata da una volontà di sovvertire metaforicamente (le mostre surrealiste) e non (il ready-made) lo statuto dello spazio espositivo pur rimanendone in modo cinico e seducente all'interno. È necessario provare ad accogliere tutte queste istanze insieme (come ha fatto Jones quando ha spiegato Duchamp come una figura paterna e 'queer').

Immaginare di individuare un'univoca linea nella quale indicare le eredità di questa esperienza, sia essa la linea dell'Installation Art o quella della curatela indipendente, è dunque un vicolo cieco, come del resto si sono dimostrate le infinite, seppur seducenti, strade interpretative che hanno proposto Duchamp univocamente alchemico, matematico, ermetico...

Si è cercato dunque piuttosto di analizzare un campo d'azione nel momento in cui cambia più radicalmente: il campo della presentazione e del display di cui Duchamp ha colto, tematizzato ed esaltato più di qualsiasi altro artista il potenziale metaforico. La museografia, come ha raccontato per esempio Staniszewski nel suo studio sugli allestimenti del MoMA, era ben conscia della non-neutralità di qualsiasi forma potesse prendere l'atto espositivo. A partire dalla metà degli anni Sessanta il tema della modalità di presentazione entra a far parte del discorso artistico ed è un tema che gli artisti si contendono ai curatori. Solo in questo ampio e aperto senso si può indicare non una gerarchia di influenze, ma una cronologia in cui i temi si evolvono.

Bibliografia

Su Marcel Duchamp

AAVV (2000), *Brancusi et Duchamp*, Les Carnet de l'atelier Brancusi, Éditions du Centre Pompidou, Paris

Baruchello G. e Martin H. (1985), *Why Duchamp. An Essay on Aesthetic Impact*, Mc Pherson and Company, New York

Bograd Weld J. (1986), *Peggy, The Wayward Guggenheim*, E.P. Dutton, New York

Bohan R.L. (1982), *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition. Katherine Dreier and Modernism in America*, UMI Research Press, Ann Arbor MI

Bonito Oliva A. (a cura di) (1978), *Marcel Duchamp: Mercante del Segno*, Edizioni Lerici, Cosenza

Bonk E. (1989), *Marcel Duchamp. The Box in the Valise*, Rizzoli, New York

Bozo D. (1991), *André Breton. La beauté convulsive*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris

Brown M.W. (1988), *The Story of the Armory Show*, Abbeville Press, New York

Camfield W. (1989), *Marcel Duchamp/ Fountain*, Houston Fine Art Press, Houston TX

Chiodi S. (a cura di) (2009), *Marcel Duchamp. Critica, biografia, mito*, Electa, Milano

Clearwater B. (a cura di) (1991), *West Coast Duchamp*, Grassfield Press, Miami Beach FL

Collins Goodyear A. e McManus J.W. (a cura di) (2009), *Inventing Marcel Duchamp: The Dynamics of Portraiture*, MIT Press, Cambridge MA

Craft C. (2012), *An Audience of Artists. Dada, Neo-Dada, and the Emergence of Abstract Expressionism*, The University of Chicago Press, Chicago IL/London

D'Harnoncourt A. e McShine K. (a cura di) (1973), *Marcel Duchamp*, The Museum of Modern Art, New York/Philadelphia Museum of Art, Prestel-Verlag, Munchen

Decina Lombardi P. (2002), *Surrealismo, 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Editori Riuniti, Roma

De Duve T. (1989), *Au nome de l'art: Pour un archéologie de la modernité*, Les Éditions Minuit, Paris

Demos T.J. (2007), *The Exiles of Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge MA

Dickerman L. (2005), *The Dada Seminars*, D.A.P./The National Gallery of Art, Washington

Diserens C. e Tosin G. (a cura di) (2009), *Le Grand Déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp*, JRP Ringier, Zurich

Duchamp M. (1979), *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Multipla edizioni, Milano (ed. orig.: 1967, Éditions Pierre Belfond, Paris)

- Edelman B. (2001), *Addio alle arti. 1926: l'“affaire” Brancusi*, Edizioni Medusa, Milano (ed. orig.: 2001, Aubier, Paris)
- Filipovic E. (2001), *Marcel Duchamp on Display, Optics, Exhibition Installations, Portable Museums*, Zabriskie Gallery, New York
- Filipovic E. (2003), *Surrealism in 1938: The Exhibition at War*, in Spiteri R. e LaCoss D., *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate, Aldershot
- Filipovic E. (2009), “A Museum That is Not”, *E-flux Journal*, n. 4, marzo [<http://www.e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not>]
- Filipovic E. (a cura di) (2008), *Marcel Duchamp: A Work that is not a “Work of Art”*, catalogo della mostra (Buenos Aires, Fundación Proa, 22 novembre 2008-01 febbraio 2009), Fundación PROA, Buenos Aires
- Girst T. (2003), “(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art”, *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, vol. 2, n. 5 [http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/girst2/girst1.html]
- Gough-Cooper J. e Caumont J. (1993), *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy. 1887-1968*, Bompiani, Milano
- Grazioli E. (a cura di) (1993), *Marcel Duchamp, “Riga”*, n. 5, Marcos y Marcos, Milano
- Greenberg C. (1972), “On Marcel Duchamp”, in Emile de Antonio, *Painters Painting: The New York Art Scene 1940-1970*, Sphinx Productions, video
- Haladyn J.J. (2010), *Marcel Duchamp. Étant Donnés*, Afterall Books, London
- Herber R.L., Apter E.S. e Kenney E.K. (1984), *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University*, Yale University Press, New Haven CT/London
- Hill A. (a cura di) (1994), *Duchamp: Passim. A Marcel Duchamp Anthology*, PA: G+B Arts International, Langhorne
- Hopkins D. (2008), *Dada's Boys: Masculinity after Duchamp*, Yale University Press, New Haven CT
- Hopps W., Linde U. e Schwarz A. (1964), *Marcel Duchamp, ready-mades, etc. (1913-1964)*, Le Terrain Vague, Paris
- Hugnet G. (1972), *Pleins et déliés. Témoignages et souvenirs 1926-1972*, Guy Authier Éditeur, La Chapelle-sur Loire
- Jean M. (1969), *Histoire de la peinture Surréaliste*, Édition du Soleil, Paris
- Jean M. (1987), *Marcel Duchamp: Briefe au, Lettres à, Letters to Marcel Jean*, Silke Schreiber, Munchen
- Jones A. (1994), *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, Cambridge MA
- Katchur L. (2001), *Displaying the Marvellous. Marcel Duchamp, Salvador Dalì and the Surrealist Exhibition Installation*, MIT Press, Cambridge MA
- Lebel R. (a cura di) (1959), *Marcel Duchamp*, Grove, New York
- Man Ray (1998), *Autoritratto*, SE, Milano (ed. orig.: 1963, Little Brown, Boston MA)

- Masheck, J. (a cura di) (2002), *Marcel Duchamp in Perspective*, Da Capo Press, Cambridge MA
- Molderings H. (1991), "Objects of Modern Skepticism", in De Duve T. (a cura di), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Mit Press, Cambridge MA
- Molderings H. (2010), *Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art as Experiment*, Columbia University Press, New York
- Motherwell R. (a cura di) (1951), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, George Wittenborn Inc., New York
- Moure G. (a cura di) (2009), *Marcel Duchamp: Works, Writings, Interviews*, Poligrafa, Barcellona
- Mundy J. (a cura di) (2001), *Surrealism: Desire Unbound*, catalogo della mostra (Londra, Tate Modern, 20 settembre 2001-1 gennaio 2002), Tate Publishing, London
- Naumann F.M. (1979), "The Big Show I", *Artforum*, n. 6, febbraio
- Naumann F.M. (1999), *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Ludion Press, Gent
- Naumann F.M. e Obalk H. (a cura di) (2000), *Affectt Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, London
- Nodelman S. (2003), "Disguise and Display: Recent Publications Detail a Long-neglected Aspect of Marcel Duchamp's Seminal Oeuvre – Installation Design as a Work of Art", *Art in America*, marzo
- Paz O. (1990), *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, SE, Milano (ed. orig.: 1973, Ediciones Era, Ciudad de Mexico)
- Schwarz A. (1974), *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Einaudi, Torino
- Schwarz A. (2000), *The complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, New York
- Seitz W. (1963), "What happened to art?", *Vogue*, n. 15, febbraio
- Subrizi C. (2008), *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Bari
- Taylor M. (a cura di) (2009), *Marcel Duchamp. Étant Donnés*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 15 agosto-29 novembre 2009), Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
- Teja Bach F., Rowell M. e Temkin A. (1995), *Constantin Brancusi: 1876-1957*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 8 ottobre-31 dicembre 1995), Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
- Tomkins C. (1965), "Profiles: Not seen and/or Less Seen. Marcel Duchamp", *The New Yorker*, 6 febbraio
- Tomkins C. (1996), *Duchamp, a biography*, Henry Holt and Company publishers, New York
- Van Orden K. (1998), "On the Side of Poetry and Chaos: Mallarmean *Hasard* and Twentieth-Century Music", in Temple M. (a cura di), *Meetings with Mallarmé: In Contemporary French Culture*, University of Exeter Press, Exeter

Vick J. (2008), "A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition", *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal* [http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=47245]

Wood B. (1985), *I shock Myself. The Autobiography of Beatrice Wood*, Dillingham Press, Ojai, California

Storia delle esposizioni e della curatela; Installation Art

AAVV (2003), "The Revenge of the White Cube", *Manifesta Journal*, n. 1, primavera/estate, International Foundation Manifesta, Amsterdam

AAVV (2005), "Harald Szeemann 1933-2005", *Frieze*, n. 91, maggio

Altshuler B. (1994), *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Abrams Inc., New York

Altshuler B. (2008), *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History: 1863-1959. vol. 1*, Phaidon, Londra

Archer M. (1994), *Installation Art*, Thames & Hudson, London and Paris

Bishop C. (2005), *Installation Art: A Critical History*, Routledge, London

Bishop C. (2007), "What is a curator?", *IDEA. Artă + Societate*, n. 26 [<http://www.idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>]

Blesh R. (1956), *Modern Art USA. Men, Rebellion, Conquest, 1900-1956*, Alfred A. Knopf, New York

Brennan M. (2010), *Curating Consciousness. Mysticism and the Modern Museum*, MIT Press, Cambridge MA

Bronson A.A. e Gale P. (a cura di) (1983), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto

Derieux F. (a cura di) (2008), *Harald Szeemann: Individual Methodology*, JRP Ringier, Zurich

Filipovic E. e Vanderlinden B. (a cura di) (2006), *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibition and Biennials in Post-Wall Europe*, Roomade/MIT Press, Cambridge MA

Foster H., Krauss R., Bois Y.A. e Buchloh B. (a cura di) (2004), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, New York/London

Grammel S. (2005), *Ausstellungsgeschichte: die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann*, Revolver, Frankfurt

Greenberg R., Ferguson B. e Nairne S. (a cura di) (1996), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, New York

Groys B. (2008), *Art Power*, MIT Press, Cambridge MA

Herbert J. (1997), *Paris 1937: Worlds on Exhibition*, Cornell University Press, Ithaca NY

Hulten P. (1981), *Paris-Paris 1937-1957*, Centre Georges Pompidou/Gallimard, Paris

- Krauss R. (1985a), "Photography's Discursive Spaces", in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge MA [ed. orig.: 1982, "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", *Art Journal*, inverno]
- Krauss R. (1985b), "Sculpture in Expanded Field", in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge MA [ed. orig.: 1979, *October*, MIT Press, primavera]
- Krauss R. (2010), "The Power of the specific image", *Doppiozero* [<http://www.doppiozero.com/materiali/saggi/power-specific-image>]
- Krauss R. (2011), *Under the Blue Cup*, MIT Press, Cambridge MA
- Klüsser B. e Hegewisch K. (a cura di) (1998), *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe Siècle*, Éditions du Regard, Paris
- Manacorda F. (2005), "The Four Discourse of Curating", *Manifesta Journal: Artist and Curator*, n. 5, primavera/estate, International Foundation Manifesta, Amsterdam
- McShine K. (a cura di) (1999), *Museum as Muse. Artists reflect*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 14 marzo-1 giugno 1999), The Museum of Modern Art, New York
- Muller H.J. (2006), *Harald Szeemann: The Exhibition Maker*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit
- Obrist H.U. (a cura di) (2009), *Brief History of Curating*, JRP Ringier, Zurich
- Reiss J. (1999), *From Margin to Center*, MIT Press, Cambridge MA
- Rosenthal M. (2003), *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, Prestel Verlag, Munchen
- Sawin, M. (1995), *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Mit Press, Cambridge MA
- Spector D.J. (1986), "The Avant-Garde Object: Form and Fetish in between World War I and World War II", *Res*, n. 12, autunno
- Staniszewski M.A. (1998), *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Mit Press, Cambridge MA
- Suleiman S.R. (1994), "Between the Street and the Salon", in Taylor L. (a cura di), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*, Routledge, New York

Arte degli anni Sessanta

- Alberro A. (2003), *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Mit Press, Cambridge MA
- Ault J. (a cura di) (2003), *Alternative Art New York: 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Bronson A.A. e Gale P. (a cura di) (1983), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto
- Buchloh B. (1990), "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, n. 55, inverno
- Busirk M. e Nixon M. (a cura di) (1996), *The Duchamp Effect*, Mit Press, Cambridge MA

- Elderfield J. (a cura di) (1992), *Essays on Assemblage*, "Studies in Modern Art", vol. 2, Museum of Modern Art, New York
- Kaizen W. (1993), "Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting", *Grey Room*, n. 13, Autunno
- Kirby M. e Dine J. (a cura di) (1965), *Happenings: an Illustrated Anthology*, Dutton, New York
- Lippard L. (1997), *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley CA (ed. orig.: 1973, Praeger, New York)
- Lippard L. (a cura di) (1971), *Dadas on Art. Tzara, Arp, Duchamp and Others*, Dover Publications Inc., Mineola NY
- Mascheck J. (a cura di) (2002), *Marcel Duchamp in Perspective*, Da Capo Press, Cambridge MA
- Newman A. (2000), *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, Soho Press, New York
- O'Brian J. (a cura di) (1993), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago
- Sontag S. (1969), "Aesthetics of Silence", *Aspen 5+6*
[<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>]
- Sontag S. (2009), *Against Interpretation and Other Essays*, Penguin Books, London (ed. orig.: 1966, Farrar, Straus & Giroux, New York)

Di e su Gene Swenson

- AAVV (1971), *Gene Swenson: Retrospective for a Critic*, The University of Kansas Press, Lawrence KS
- Brehem M. (2008), "'Keep trying to get IN not OUT'. Paul Thek in the Context of American Art, 1964-1970", in Falckenberg H. e Weibel P. (a cura di), *Paul Thek. Artist's Artist*, catalogo della mostra (Karlsruhe, ZKM Center for Art and Media, 15 dicembre 2007-30 marzo 2008), ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe
- Fetler J. (1966), "New Art Poly Not Puzzling, Just Pooped", *Colorado Springs Gazette*, n. 24, dicembre
- Finch C. (1966), "Reviews from New York", *Art News*, vol. 1, n. 4, luglio
- Genauer E. (1966), "'In the Mirror': They Know What They Hate", *World Journal Tribune*, 20 novembre
- Johnston J. (1998), *Marmalade Me*, Wesleyan University Press/University Press of New England, Hannover/Londra
- Kozloff M. (1962), "'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians", *Art International*, vol. 6, n. 2, marzo
- Lanzetti R.F. (1966), "Current Museum of Modern Art Show Is Amazing in Scope and Results", *Worcester Telegram*, 11 dicembre
- Lippard L. (1966), "An Impure Situation. New York and Philadelphia Letter", *Art International*, vol. 10, n. 5, maggio

- Lippard L. (1981), "Hot Potatoes: Art and Politics in 1980", *Block*, n. 4
- Madoff S.H. (1997), *Pop Art: A Critical History*, University of California Press, Berkeley CA
- Martin H. (1985), *Introduction to the Collected Essays of G.R. Swenson*, non pubblicato
- Mellow J.R. (1967), "Nothing is Sacred", *The New Leader*, vol. 50, n. 1, gennaio
- Rose B. (1972), "The Other Tradition", *New York Magazine*, vol. 5, n. 50, dicembre
- Rothkopf S. (2002), "Banned and Determined", *Artforum*, vol. 40, n. 10, estate
- Rothkopf S. (2005), "Returns of the Repressed: The Legacy of Surrealism in American Art", in Dervaux I. (a cura di), *Surrealism USA*, Hatje Cantz, Ostfildern
- Smith M.A. (1966), "Pop Artists. Kid Cliches", *Daily Review Saturday*, vol. 74, n. 77, dicembre
- Swenson G.R. (1962), "The New American Sign Painters", *Art News*, vol. 61, n. 5, settembre
- Swenson G.R. (1963), "What is Pop Art?", Part I, *Art News*, vol. 62, n. 7, novembre
- Swenson G.R. (1964), "What is Pop Art?", Part II, *Art News*, vol. 62, n. 10, febbraio
- Swenson G.R. (1965), "Is Dalì Disgusting?", *Art News*, vol. 64, n. 8, dicembre
- Swenson G.R. (1966a), *The Other Tradition*, catalogo della mostra (Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 27 gennaio-7 marzo 1966), Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia
- Swenson G.R. (1966b), "Picasso Kiss and Tell", *Art News*, vol. 64, n. 9, gennaio
- Swenson G.R. (1966c), "Beneath the Skin. Interview with Paul Thek", *Art News*, vol. 65, n. 2, aprile
- Swenson G.R. (1966d), "The Boundaries of Chaos", *Art and Artists*, vol. 1, n. 1, aprile
- Swenson G.R. (1966e), "Tom Wesselmann: The Honest Nude", *Art and Artists*, vol. 1, n. 2, maggio
- Swenson G.R. (1966f), "Hybrid: A Time of Life", *Art and Artists*, vol. 1, n. 3, giugno
- Swenson G.R. (1966g), "Mike Todd: An Interview", *Art and Artists*, vol. 1, n. 8, novembre

Di e su Brian O'Doherty

- AAVV (1986), *Patrick Ireland: Drawings 1965-1985*, Smithsonian Institute Press, Washington
- AAVV (1994), *Patrick Ireland: Gestures Instead of an Autobiography*, Butler Institute of American Art, Youngstone OH
- Alberro A. (2001), "Inside the White Box: Aspen 5+6", *Artforum*, vol. 40, n.1, settembre
- Allen G. (2011), *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*, MIT Press, Cambridge MA
- Benson C. (2011), "No Sad Imperialist of the Aesthetic Self", *The Dublin Review of Books*, n. 17, primavera [<http://www.drb.ie/essays/no-sad-imperialist-of-the-aesthetic-self>]

- Falguières P. (2008), "Préface – À plus d'un titre", in O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurigo (ed. orig.: 1999, University of California Press, Berkeley, Los Angeles/London)
- Fer B. (2004), *The Infinite Line. Re-making Art After Modernism*, Yale University Press, New Haven CT/London
- Grunberg C. (1994), "The Politics of Presentation: The Museum of Modern Art, New York", in Pointon M. (a cura di), *Art apart: Art Institutions and Ideology across England and North America*, Manchester University Press, Manchester
- Katchur L. (2006), "Rake's Progress", *Artnet Magazine*
[<http://www.artnet.com/magazineus/features/kachur/kachur12-5-06.asp>]
- Kennedy C. e Jackson G. (a cura di) (2006), *Beyond the White Cube: A Retrospective of Brian O'Doherty/Patrick Ireland*, catalogo della mostra (Dublino, Dublin City Gallery The Hugh Lane, 5 maggio-21 agosto 2006), Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublino
- Kimmelman M. (2008), "Patrick Ireland, 36, Dies; Created to Serve Peace", *New York Times*, 22 maggio [http://www.nytimes.com/2008/05/22/arts/design/22patr.html?_r=1&]
- Mascheck J. (1976), "Electrocardiographic Portrait of Marcel Duchamp", *Arts*, vol. 51, n. 5
- Moore-McCann B. (a cura di) (2009), *Brian O'Doherty/Patrick Ireland: Between Categories*, Lund Humphries, Farnham
- Nesbit M. (1987). "What Was an Author?", *Yale French Studies*, n. 73, inverno
- O'Doherty B. (1966), "Duchamp's Cardiogram", *Art and Artists*, vol. 1, n. 4, luglio
- O'Doherty B. (1987), *Object and Idea. An Art Critic's Journal 1961-1967*, Simon and Schuster, New York
- O'Doherty B. (1999), *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles/London
- O'Doherty B. (2007), *Studio and Cube. On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed*, FORuM Project Publications, Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture at Columbia University, New York
- O'Doherty B. (2008), *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich
- O'Doherty B. (2009), "Taking Duchamp's Portrait", conferenza tenuta nell'ambito del "Duchamp Symposium" presso la National Portrait Gallery di Londra il 27 marzo 2009, [<http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/video-03.html>]
- O'Doherty B. (a cura di) (1968), *Aspen 5+6* (fall/winter), Roaring Fork Press, New York
- Pointon M. (a cura di), *Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America*, Manchester University Press, Manchester
- Walsh M.R. (2003), "A Labyrinth in a Box; Aspen 5+6", *Circa Art Magazine*, n. 104, estate

