

FARINI

Via Farini 35 20156 Milano
Tel. 02 66804473/69001524
Fax 02 66804473

Associazione per la promozione
della ricerca artistica

FAX TO MARY JANE JACOB / KAREN PALUZZI

Milan, 5 maggio 1993 To Alessandra Galletta.

Dear Mary Jane Jacob, 011-392-668-04473

I just spoke with Federica Thiens and with Alessandra Galletta and now we are in confusion: we gave for sure your participation to "Critical Quest" to be held in Milan next June. I send to you one more copy of the project. I really would appreciate to have you between the critics participating and I hope there is no misunderstanding.

I personally believe that your opinion is important and necessary and I hope you will be able to fax and/or send us your "Presence". ("Places with a past" is, alone, enough!)

Please let me know your idea about this as soon as possible.

Looking forward to hear from you, I remain,

Patrizia Brusarosco
VIAFARINI

5/7/93 Patrizia Brusarosco

Dear Alessandra,
Your fax is reaching me in New York. I am sorry not to have responded sooner but I have been frantic with preparations for a major undertaking in Chicago opening May 21 as well as plans for the True Conference in Barcelona, which I am pleased you will attend. (I will not be in Milan June 7, regretably). I will fax my text to you Tuesday May 11 when I return to Chicago. I will also send a mail to you a "Places with a Past" catalogue and articles; the following week I will send the program guide for the exciting "Culture in Action" program opening here in Chicago in two weeks. (Federica knows of this since Haha is participating). I hope this will be satisfactory and apologize again for the delay. Wish you much success with your project.
Nancy

707 West Junior Terrace
#10
Chicago, Illinois
60613 USA

Mary Jane Jacob, independent curator

Facsimile Communication

Date: June ² 7, 1993

To: Alessandra Galletta and Marco Senaldi

"Transepoca," Via Farini 011-39-2-894-09-504/011-39-3-
668-04-473/011-39-331-772-723

Fax: Mary Jane Jacob fax 312-348-0647

Re: "Critical Quest"

Message:

Please excuse the delay, but I have been hectically absorbed in a massive, citywide public art program that I have organized for Chicago and which opened recently. I appreciate your continued interest in representing my text and how that the following is appropriate.

I hope to meet you in Barcelona June 13-16. With best regards,

Mary Jane

To: Via Farini

From: Mary Jane Jacob, Independent Curator, Chicago

The curator has a critical role today in rethinking the modes of presentation. As the venues for international exhibitions have expanded outside traditional art market centers, so we have become more conscious of how the location contributes to the meaning of the work of art. We have seen a move from a homogeneous "international style" to site-responsive works that engage the physical space, its history and contemporary issues, and the community residing there. The relation of place to the curatorial conception of the exhibition and to the artistic approach of the artist are reshaping the presentation of art today.

Site has become understood as more than an alternative location or expansion (in a marginal or imperialistic mode)--a physical space--to being a conceptual space that contributes to the meaning of the work of art, to site as a forum for dialogue, and even action, in which the work of art serves as a catalyst. In these cases, the identity and geography of the site is less important than the curator and artist's ability to show how the given location functions to speak beyond local circumstances to the world-at-large.

But in taking art outside the traditional venue, beyond the doors of the museum, we are lead to ask in a new way: who is the public for art: is it the art community or other communities of the place?

There is a myth that the audience for art must have a background in art appreciation, a rudimentary, working knowledge of art history. I maintain that it is possible for the an untutored public to engage in the radical edge of art, in postmodernist art practices and conceptual artmaking, when a relationship of mutual exchange is established between artist and audience. At that point they begin together to explore the meaning of the work and the purpose of art (not entering into the work of art through art historical labels or the social trappings of the art world.) Although working outside their studio, most artists do not directly engage in dialogue with their audience, and even fewer at the point of conception, even to the point of sharing authorship and responsibility for the statement the work makes.

Continued

UN- 2-98 THU
Page Two
Via Farini

But when the artistic issues of the artist find a parallel in the life issues of individuals in society, the ensuing relationship holds the possibility for a fruitful collaboration. As a result the conventional audience demographics are altered radically; and education becomes not just an adjunct or supplemental activity, a fundamental part of the work of art. When we leave behind the deficiency model of public (that is, the masses who need to be educated about contemporary art history), and look to what others can intrinsically contribute to the work of art and its interpretation, art is the richer.

The modernist tradition called for continual innovation. The work that I call for has precedents in this century, while it extends the notion of what art is and the activity of the artist. But because a non-art community can identify with it and it carries a social message, it is not viewed as not art. We are used to the museum marketing strategies that target, say, young professionals for cocktail hour programs; I propose the incorporation of other special interest groups that bring their issues to the institution's door and which are being investigated by the artist.

Il curatore ha oggi un ruolo critico nel ripensare le modalità della presentazione. Come le sedi delle esposizioni internazionali si sono espanse oltre i centri del mercato dell'arte, così siamo diventati più consci di come la localizzazione contribuisce al significato dell'opera d'arte. Abbiamo assistito ad uno spostamento da uno "Stile Internazionale" omogeneo ad opere "Site Specific", sensibili al luogo, che mettono in gioco lo spazio fisico, la sua storia, le tematiche contemporanee e la comunità che vi risiede. La relazione del luogo con la concezione curatoriale dell'esposizione e con l'approccio artistico dell'artista stanno ridando forma alla presentazione dell'arte oggi.

Il luogo è stato compreso come più di una localizzazione alternativa o dilatazione (in modo marginale o imperialistico) -uno spazio fisico- per diventare uno spazio concettuale che contribuisce al significato dell'opera d'arte, al luogo come un forum per il dialogo, o anche l'azione, in cui l'opera d'arte funziona come catalizzatore. In questi casi, l'identità e la geografia del luogo è meno importante dell'abilità del curatore e dell'artista a mostrare come la localizzazione data serva per parlare oltre le circostanze specifiche al mondo intero.

Ma nel portare l'arte fuori dai luoghi tradizionali, oltre le porte del museo, siamo portati a domandarci in modo nuovo: chi è il pubblico per l'arte: è la comunità artistica o altro pubblico del luogo?

Esiste il mito che il pubblico dell'arte deve avere una preparazione per apprezzare l'arte, una rudimentale conoscenza della storia dell'arte. Io assumo che sia possibile per un pubblico senza istruzione impegnarsi ai margini radicali dell'arte, nelle pratiche postmoderniste e nelle espressioni artistiche concettuali, quando si stabilisce una relazione di scambio reciproco fra l'artista e il pubblico. A quel punto si comincia assieme ad esplorare il significato dell'opera e lo scopo dell'arte (non entrando nell'opera d'arte attraverso le etichette della storia dell'arte o le trappole sociali del mondo dell'arte).

Sebbene lavorino fuori dagli studi, la maggior parte degli artisti non si impegna direttamente in un dialogo con il pubblico, e ancora meno nel punto focale dell'idea, al punto di condividere autorità e responsabilità per le implicazioni che l'opera propone.

Ma quando le tematiche artistiche dell'artista trovano un parallelo nei temi della vita degli individui nella società, la relazione risultante significa la possibilità di una utile collaborazione. Come risultato il tradizionale pubblico demografico è alterato radicalmente: e l'educazione diventa non solo un'attività aggiuntiva o supplementare, bensì una parte fondamentale dell'opera d'arte. Quando lasciamo da parte il modello del pubblico deficiente (che significa, le masse che hanno bisogno di essere educate in storia dell'arte contemporanea) e guardiamo a cosa gli altri possono intrinsecamente contribuire all'opera d'arte e alla sua interpretazione, l'arte è la più ricca.

La tradizione modernista ha fatto appello ad una continua innovazione. Il lavoro per cui io faccio appello ha precedenti in questo secolo, poiché estende la nozione di cosa l'arte sia e dell'attività dell'artista. Ma finché una comunità non-artistica possa identificarsi in essa e finché porta un messaggio sociale, non può essere vista come non-arte. Siamo abituati alle strategie commerciali dei musei che mirano ai giovani professionisti per programmi di inviti a cocktails; io propongo la incorporazione di altri gruppi di interesse speciali che portino le loro tematiche alle porte delle istituzioni e che siano investigate dall'artista.

Mary Jane Jacob

HELENA KONTOVA per Critical Quest

La tendenza alle spartizioni, le guerre di spartizione, hanno dominato recentemente lo scenario europeo. Per paradosso, il filosofo sloveno Slavoj Žižek ha notato che la Jugoslavia potrebbe essere il nostro futuro, il nostro XXI secolo, con tutta l'ironia cinica che un'affermazione del genere propone.

Ma il progresso morale esiste, e va proprio in direzione di una maggiore solidarietà umana. Quest'ultima, tuttavia, non consiste nella consapevolezza di un io centrale, l'essenza umana; consiste piuttosto nel saper togliere importanza alle differenze tradizionali (di tribù, religione, razza, usi e simili) se confrontate alla somiglianza nel dolore e nell'umiliazione; nel saper includere nella sfera del "noi" persone immensamente diverse.

Richard Rorty suggerisce che i maggiori contributi che l'intellettuale moderno ha dato al progresso morale sono le descrizioni dettagliate di particolari forme di dolore e umiliazione, per esempio nel romanzo o nello studio etnografico.

Per Lacan la comunicazione con l'altro esiste perché siamo divisi e in questa divisione è già compreso l'altro. Stiamo cercando nell'altro la nostra parte mancante, è proprio l'antagonismo che ci unisce. Il nostro discorso è secondo Lacan già il discorso dell'altro.

La realtà, il sociale, rappresentano oggi il campo dove si producono i temi; l'arte non può fare altro che criticare *questo* mondo da dentro. La critica diventa ancora più importante nel sistema che è diventato oramai globale. Il problema comunque rimane verso chi si debba indirizzare, vista la perdita del potere centrale e l'esistenza di tanti poteri individuali, che impediscono al potere di consolidarsi: il nemico esterno è scomparso, il nemico non è fuori ma dentro ciascuno di noi.

Nessun discorso è privo del desiderio e da qualche forma di potere. Importante è analizzarlo e decostruirlo, ma non dal punto di vista dei valori universali ma adoperando la prospettiva della particolarità, che è capace di rimpiazzare l'egemonia della nazione, della razza e dell'economia.

Helena Kontova

Note:

1. Paul Virilio in conversazione con Sylvère Lotringer.
2. Joseph Beuys in un'intervista con Achille Bonito Oliva 1972

facsimile message

State University of New York at Stony Brook

Instructions: Sender should complete all information in the first box below before submitting for transmission

Please deliver the following page(s) to:

Name: VIA FARINI Phone No.: _____

Address: MILAN, ITALY

Fax Machine Phone No.: 39-2-66804473

Sender:

Name: DONALD KUSPIT

Campus Address: FINE ARTS Telephone Number: _____

To be completed by Operator:

Total Number of Pages Transmitted: 3 Transmitted: [Signature] Date Transmitted: 5-5 Time Transmitted: 2:15
(Including this cover sheet)

Send return facsimile messages to: (516) 632-6252

If you have not received all of the pages, please call the FAX OPERATOR at (516) 632-6220.



A Role Without Choice: Post-Critical Principles by Donald Kuspit

1. To avoid all the self-appointed superegoes, the self-interested moralists, like the Guerilla Girls. To run the other way, as fast as possible, in order to save my instincts. To serve no official cause, even if it is the best in the world.

2. To choose to be an advocate of a particular artist is not unlike choosing a readymade object to be art. The latter is an obsolete strategy of art, the former an obsolete strategy of criticism. Advocacy is to be avoided, or else to be enjoyed as a lark, a temporary relaxation of will, like getting drunk for the fun of it. That is, criticism, in the standard Baudelairean sense--passionate partisanship within the widest (and cleverest) horizon of understanding and interpretation--has become passe (if sometimes necessary).

3. In the eighties I endorsed German(ic) art as a whole, whatever the differences between the artists, because I thought that German(ic) art was the most vital, deep, innovative art being made. Above all, it had a clear sense of purpose--the resurrection and redemption of the subject--and it used every available means, historical and contemporary, to serve that purpose. Certain Italian and American artists seemed to share the new emphasis on the subject, if with different methods, and while seeming to theatricalize it.

I still believe in the immense importance of subjectivist art in our hyper-objective world--in the revolutionary importance of an art which holds out the possibility of re-subjectifying experience--but it no longer needs to be defended. There is enough suffering in the world to acknowledge the truth of the subject.

4. More important to me is the strength of art production as a whole. For I worry about the fate of artistic creativity in a world which regards scientific and technological creativity as more significant, perhaps justifiably. Is such a world capable of loving art for itself? Can it accept art's gift of the subject gratefully?

German(ic) art showed us art's value to the subject in the hyper-objective world. But unless that world reciprocates with unambiguous, unembarrassed love for art--and it seems constitutionally unable to do so--art cannot survive. The question that haunts (post-)criticism is: should it survive? The (post-)critical task today is to make art convincing to a world that yeasays it but does not find it worth relating to seriously. Art is in danger of being a disposable product, of limited, indeed, one-time use. The problem is now to make it seem indispensable to life, as it was in the past.

5. I try to monitor the pulse of art as a whole, looking for vital signs in the patient. Paradoxically, works that regress to the past in the service of the passing present-- "archaeological" works that serve the sense of being a subject despite the vicissitudes of everyday life--seem to me the most vital. Art can no longer pretend to stop time, in an avant-garde gesture of utopian idealism.

Art has been convalescent since the collapse of the avant-garde. Avant-garde art was a search for an eternal aesthetic present, presumably morally superior to the actual present. But this search showed that it was flawed and futile because avant-garde art became compulsively novel in its desperate attempt to reach the magical goal. When it proved impossible to reach, avant-garde art had nothing but its guilty, fetishized novelty to show for itself. Art could only rescue itself from novelty, which came to mask its loss of purpose in the wake of the failure of aesthetic absolutism, by regressing to the past.

6. All that can be hoped for is to keep art alive by feeding it the solid food of the past. It must forget the future, live in the present, and trust the past. Perhaps art has never been more than a way of making the reality of the present seem pleasurable despite itself, which is why the memories of past artistic pleasures are so important in a society which promises little or only dumb pleasure in the present.

Our society seems to be coming apart at the seams, not so much because of external pressures, but because of its failure of ethical nerve. It is the failure of ethical creativity, and with it social and political creativity, that has jeopardized scientific and technological as well as artistic creativity, and made them seem futile. Ethical innovation is more important than any other kind of innovation today. But ideological art is not ethically innovative, but by reason of its simplistic rage destructive of the very idea of ethics.

7. You ask me to comment on contemporary art. I will tell you what I disbelieve in: self-righteous ideological art (it is a stopgap measure, having less to do with art than with the mistaken notion that art can save society from itself); abstract art that was indifferent to society and suddenly pretends to make a social difference, like the abstract art in the Holocaust Museum in Washington, D. C. (such art betrays its own purpose and becomes a big lie, all for the exposure--for the exhibitionism of it all); operatic art, blowing up a small idea to a grand scale; art that betrays the body by treating it like a joke; art that wants to be easily understood, so as to get an audience; the artist who does not understand the tragicomic situation of being an artist today.

Un ruolo senza scelta: principi post-critici
by Donald Kuspit

1. Rifiutare tutti i super-ego autocompiaciuti, i moralisti autointeressati come le Guerrilla Girls. Correre nel senso opposto, il più veloce possibile, per salvare i propri istinti. Non servire alcuna causa ufficiale fosse anche la migliore del mondo.

2. Scegliere di essere il difensore di un determinato artista equivale a scegliere che un ready-made diventi arte. La seconda è una strategia obsoleta dell'arte, la prima è una strategia obsoleta della critica. Bisogna evitare di fare gli avvocati, o anche di essere utilizzati come una burletta, un temporaneo relax della volontà, come bere per il gusto di essere ubriachi. Cioè: la critica nel senso Baudelaireano del termine-partigianeria appassionata all'interno di un ampio (e chiaro) orizzonte di comprensione e interpretazione-è storia passata (se mai è stata necessaria).

3. Negli anni '80 ho seguito l'arte tedesca nel suo insifrarsi tra artisti eme, a dispetto delle differenze fra gli artisti, perché pensavo che l'arte tedesca fosse la più vitale profonda e innovativa. Soprattutto avevo la netta sensazione di uno scopo- la resurrezione e la redenzione del soggetto - ed essa si serviva di ogni mezzo disponibile, storico e contemporaneo per ottenere questo scopo.

Alcuni artisti italiani ed americani sembravano condividere l'enfasi rinnovata sul soggetto, anche se con metodi differenti, e tendendo a rendere la cosa un po' teatrale.

Credo ancora nell'immensa importanza di un'arte soggettiva nel nostro mondo iperoggettivo - nell'importanza rivoluzionaria di un'arte che mantenga l'importanza di una risoggettivazione dell'esperienza ma questo va da se.

C'è già abbastanza sofferenza nel mondo per riconoscere la verità del soggetto.

4. Per me è più importante lo sforzo di produrre l'arte come un tutto. Infatti sono preoccupato per il destino della creatività artistica in un mondo che guarda alla creatività scientifica e tecnologica come più significativa e forse anche giustificabile. Forse che un mondo del genere può amare l'arte per sé stessa? O può accettare il dono artistico del soggetto con gioia?

L'arte tedesca ci ha mostrato la valorizzazione artistica del soggetto in un mondo iperoggettivo. Ma nonostante questo mondo ricambi con un amore per l'arte senza ambiguità né imbarazzo - e sia costituzionalmente incapace di farlo - l'arte non può sopravvivere. La domanda che ossessiona la (post) critica è : sopravviverà? Il compito postcritico oggi è rendere l'arte convincente per un mondo che la prende per buona, ma fino ad un certo punto. L'arte corre il rischio di ridursi a prodotto di largo consumo, ma usa-e-getta. Il

problema é come far si che sembri indispensabile alla vita, come in passato.

5. Io cerco di tastare il polso dell'arte come un tutto, badando ai segni vitali del paziente. Paradossalmente, le opere che guardano al passato, a favore del presente che passa, le opere "archeologiche" che hanno il senso di essere soggetto, nonostante le vicissitudini della vita quotidiana - mi sembrano le piú vitali . L'arte non può piú pretendere di fermare il tempo, in un gesto avanguardistico di idealismo utopico. L'arte é in convalescenza fin dal collasso delle avanguardie. L'arte di avanguardia fu la ricerca di un'eterno presente estetico eterno presumibilmente e moralmente superiore al presente attuale. Ma questa ricerca si é mostrata futile e fallace perché l'arte d'avanguardia divenne costrittivamente innovativa, nel suo tentativo disperato di raggiungere quell'obiettivo magico. Quando si comprese che era impossibile raggiungerlo, all'arte d'avanguardia non rimase altro che la sua colpevole e feticizzata novità. L'arte potrebbe sottrarsi alla novità, che maschera la sua perdita di scopo nella scia del fallimento dell'assolutismo estetico, volgendosi al passato.

6. Tutto ciò che possiamo sperare é di mantenere l'arte viva nutrendola con il solido cibo del passato. Bisogna dimenticare il futuro, vivere nel presente, credere nel passato. Forse l'arte non é stata altro che un modo per far si che la realtà del presente sembri piacevole a dispetto di se stessa, che é il motivo per cui le memorie dei piaceri artistici del passato sono così importanti in una società che promette poco o soltanto un'ottuso piacere del presente.

La nostra società sembra non arrivare al traguardo, non tanto a causa di pressioni esterne, ma a causa del fallimento del suo nerbo etico. E' il fallimento della creatività etica e con essa di quel sociale e di quella politica che hanno messo a repentaglio la creatività scientifica e tecnologica quanto quella artistica, e le ha fatte apparire futili. Il rinnovamento etico é oggi piú importante di ogni altro tipo di rinnovamento. Ma l'arte ideologica non é eticamente innovativa, anche solo in ragione della sua semplicistica furia distruttiva dell'autentica idea di etico.

7. Mi chiedete un commento sull'arte contemporanea. Vi voglio dire invece ciò in cui non credo: l'arte ideologica che si ritiene sempre nel giusto (ha colmato la misura, dato che ha meno a che fare con l'arte che con l'errata idea che l'arte possa salvare la società da se stessa); l'arte astratta che era indifferente alla società e improvvisamente pretende di segnare una differenza sociale, come l'arte astratta nell'Holocaust Museum in Washington D.C. (un'arte simile tradisce il suo stesso proposito ed é una grande menzogna, tutta esteriosità ed esibizionismo) L'arte da catafalco teatrale, che ingrandisce una piccola idea in larga scala, l'arte che tradisce il corpo trattandolo come se fosse uno scherzo; l'arte che vuole essere

capita a tutti i costi per catturare un'audience; l'artista che non
comprende la condizione tragicomica di essere, oggi, un artista.

Donald Kuspit

Patricia Brusaporosco (fax nr 00 39 2 668.04.473)

Dear Patricia,

My contribution is limited to sending you five issues of an introduction catalogue to a series of exhibitions that I curate within the venue of ADO Gallery in Antwerp, on the occasion of "ANTWERP 1993, Cultural Capital of Europe". In a succession of six exhibitions I present the work of Wilhelm Mundt, Richard Venlet, Michael Bach, John Currin, Regina Müller (guest-curated by Yves Aupetitallot) and Christoph Draeger in collaboration with O.C.I. (Office for Cultural Intelligence).

This text expresses my general ideas on art, and I allow this text to be copied and used by someone (an artist) who is prepared to quote it in a neutral manner, if indeed the contents of the text are not used out of their context.

The following statement could be used as an introduction :

- Relevant art = a means for communication
- = an intermediary channel for the enlargement of the human conscience within the whole of complex political and social-economical fields of tension in the world.
- = a means for demystifying everything that is presently considered as value-free.
- = always a VISUAL form of communication.
- = not a medium for displaying theoretical statements : art is but one of the important underlaying elements of theory displayal.

Patricia Brusaporosco
Via Farini 35
I - 20159 Milano.

You can reach me on faxnr. (00 32 2) 511.36.34.

Luk Lambrecht
per critical quest

Il mio contributo si limita ad inviravi 5 dichiarazioni di una introduzione in catalogo ad una serie di mostre che io ho curato in collaborazione con la ADO Gallery di Anversa in occasione di Antwerp 1993 Cultural Capital of Europe. In una sequenza di sei mostre ho presentato il lavoro di Wilhelm Mundi, Richard Venlet, Michael Bach, John Currin, Regina Möller (co-curata da Yves Aupetitallot) e Christoph Draeger in collaborazione con l'O.C.I. (Office of Cultural Intelligence).

Questo testo esprime le mie idee generali sull'arte, e autorizzo che esso sia utilizzato e copiato da chiunque (artista) preparato a citarlo in modo neutrale, purchè i contenuti del testo non vengano utilizzati al di fuori del loro contesto.

Le dichiarazioni a seguito potrebbero fare da introduzione:

- Arte influente
- = un mezzo per la comunicazione
 - = un canale intermediario per l'allargamento della coscienza umana all'interno dell'insieme del complesso politico e del campo di tensione socio-economico nel mondo.
 - = Un mezzo per demistificare qualunque cosa che oggi è considerata *senza prezzo*
 - = Sempre e comunque una forma VISUALE di comunicazione
 - = non un medium per esporre affermazioni teoriche: l'arte è solo uno degli elementi importanti soggiacenti all'esposizione di una teoria.

Luk Lambrecht

Christian Leigh

250 East 63rd Street Apt. #304

New York, New York 10021

Tel. (212) 758-3886 FAX: (212) 758-2923

The standard relationship between artist and curator/critic is predicated on the following question. Artist to curator/critic: "What can you do for me?" My work is about turning the tables.

Gear your work toward an exciting, ongoing research. Then make your work an excuse to continue that research.

There is not an art world. There are many art worlds. Create your own.

Free advice given freely isn't free.

Starting naive is good. Staying naive is stupid.

Don't be afraid to make money doing your work. Be absolutely certain of this: If you don't, somebody else will.

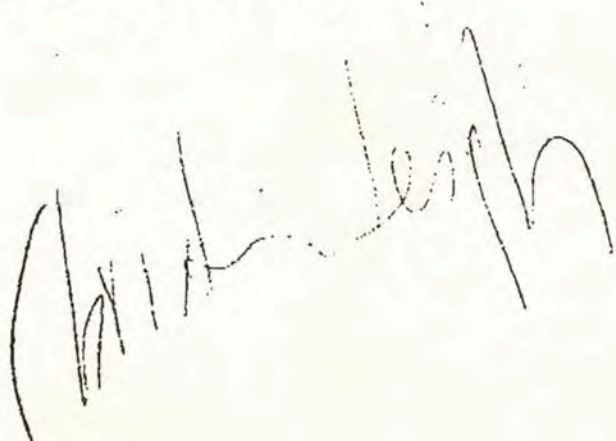
Be careful not to believe the good things you hear or read about yourself. Because, logically, then, you will have to believe the bad too.

Never ask your friends what they think about what you do, and try to forgive them if they tell you anyway.

Never apologize.

Never explain.

Be fearless or die.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Christian Leigh", is written in a cursive style across the bottom right of the page.

Il rapporto regolare fra l'artista ed il curatore/critico si basa sulla seguente domanda, l'artista al curatore/critico "che cosa puoi fare per me?". Io lavoro sul rovesciare queste parti.

Dirigi il tuo lavoro puntando verso una ricerca eccitante e continua. Poi fanne una ragione per continuare nella tua ricerca.

Non c'è un mondo dell'arte. Ci sono molti mondi dell'arte. Creati il tuo.

Un libero suggerimento dato liberamente non è libero.

Partire naive va bene. Rimanere naive è stupido.

Non avere paura di fare i soldi facendo il tuo lavoro. Sii assolutamente certo di questo. Se non lo farai tu, qualcuno lo farà per te.

Stai attento a non credere alle cose favorevoli che senti o leggi su te stesso, poiché, logicamente, poi, dovrai credere anche a quelle negative.

Non chiedere mai ai tuoi amici che cosa pensano di ciò che stai facendo e cerca di dimenticare qualunque cosa ti dicano.

Non scusarti mai.

Non dare mai spiegazioni.

Sii senza paura o muori.

Christian Leigh

NELL'ARTE D'OGGI I TEMPI DELLE TENSIONI, delle eleganti prove, delle spettacolari giostre di sé, con un importante intermezzo di racconto di favola o di *decalage* storico che sta dando immagini efficaci all'occhio e all'animo, si stanno accendendo nuovi sguardi al mondo, anonimi, attenti, senza illusioni, prendere atto senza complicità, desiderio di conoscenza di cui lo sguardo prima di ogni altra considerazione è il modo. Se non si crede più a un centro privilegiato che parta da sé o dalla propria disciplina, sarà uno sguardo freddo e attento a sostenere il rapporto fra cose, eventi, saperi, perplessità. Questo sguardo annulla la distinzione di arte istituzionale e arte off. In questo sguardo è tralasciato il soggetto come fonte di verità teorica o emotiva, la realtà come luogo di decifrazione, l'arte come valore. In quel tragitto e in quegli istanti si mette fra parentesi ciò che si sa, e si sa, si guardano le cose, estensioni di merci e abbandoni di rifiuti, tecnologie e materiali e colo-

ri nuovi e vecchi, particolarità di superfici, ampiezza di campi, forme di apparizioni. Lo sguardo freddo non è sistematico, si volge in modo casuale e arbitrario, attento. L'arte può essere a un passo dallo sguardo, l'architettura oltre lo sguardo deve determinarsi in complessità, al di là della sua tradizione lascerà aperte le sue gelosie alla vista nei due sensi.

da:



1993

CORRADO CECI FAX 02 3600175
PUBBLICITÀ OPERATIVA ESSENZIALE

"TI PRENDO IN PAROLA NON SOTTOGAMBA"
ED. PUNTI ROSSI MI 1975-78

"UNA DIVERSA TRADIZIONE" CLUP ED.
1979-80 MILANO

"NEW KATHASUTRA" 1979 MILANO
ED. LA SARMANORA

"CANT. SPEZZINI" 1979-85
ED. CHIERA MAGAZINE

"IL CAMMINANTE" CATHO SOFISTRA
1986 MI

"DIARI DI QUARANTA ANNI" POETI ED.
MILANO 1983

"TRATTATI DI ARCHITETTURA"
FRANCIONI ED. MILANO 1993

"VIA FARINI" 35 MI

R·I·T

Rochester Institute of Technology

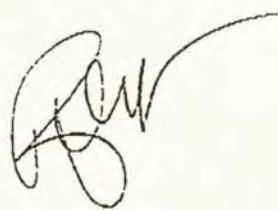
College of Imaging Arts & Sciences
School of Art & Design
School for American Crafts
Post Office Box 9887
Rochester, New York 14623-0887
716-475-2646

April 19, 1993

Alessandra Galletta and Marco Senaldi
Via Fulci, 7
20126 Milano

FAX: 39+ 2/668 04473

FROM: Robert C. MORGAN
FAX: (212) 777-1360



I received your correspondence about "CRITICAL QUEST - I giochi di ruolo della critica" and will happy to participate.

I am confused as to why my name does not appear on the list Critici invitati...

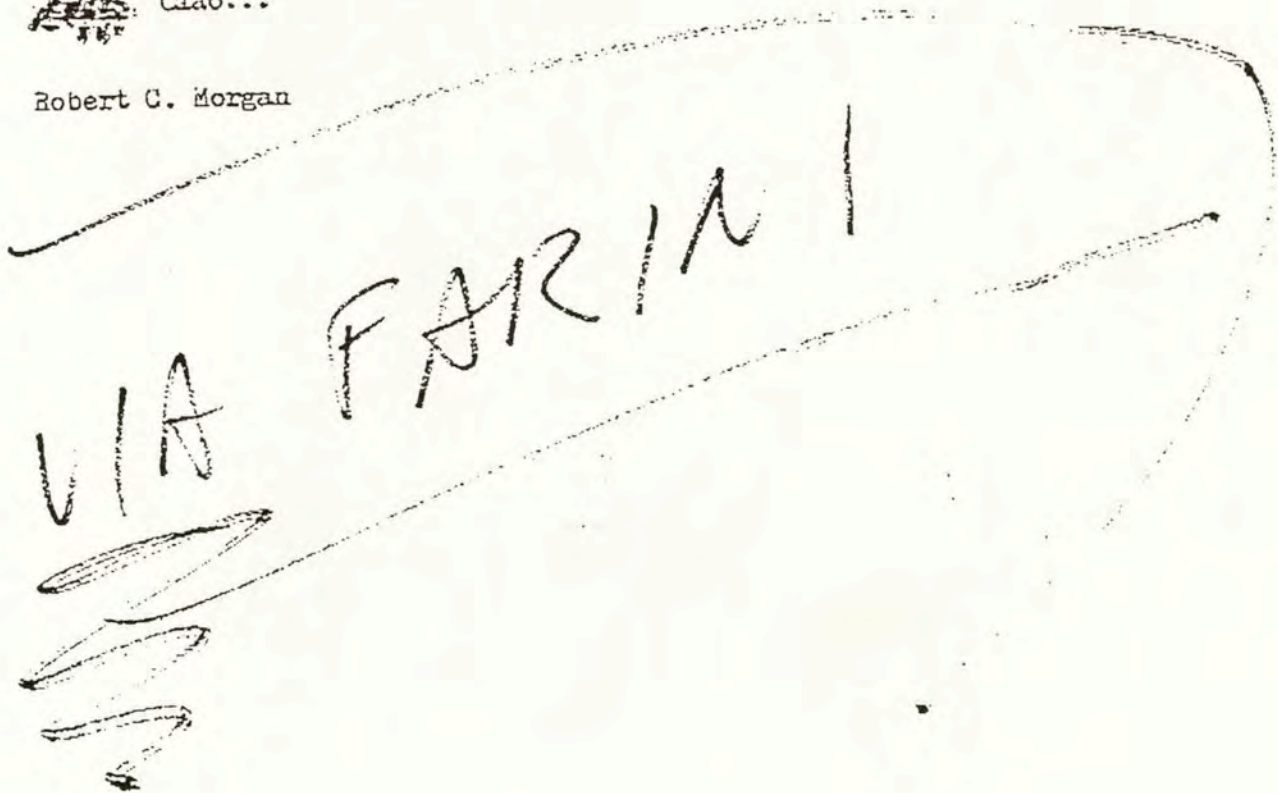
Please respond.

Thank you, and best wishes...

~~Handwritten scribble~~ Ciao...

Robert C. Morgan

VIA FARINI



29 APRIL 1993

TO VIA FARINI

FAX 39+2 06804473

ALESSANDRA GALLETTA

AND MARCO SENALD |
CURATORS

FROM ROBERT C. MORGAN
ART CRITIC, PROFESSOR
AND ARTIST.

FAX ~~777~~²¹² - 777 - 1360

~~OR 212~~

4 PAGES INCL. COVER

© 1993 R. C. MORGAN

METACRITICAL CRITICISM

© 1993 Robert C. Morgan

We have come to such a state in the criticism of art that it is no longer possible to avoid what is written about the object in the process of interpretation. Whereas in the previous decade, and perhaps even earlier, to write about art was primarily a theoretical construct; that is, the criticism of the actual art object was abated in favor of social science methodologies, or not even the methods, more the subject matter of contingent fields of inquiry. During the previous decade the purpose of writing about art generally took the tone of the hieratic, often confusing the role of experience with that of theory. Experience, as a mode of critical approach, became further distanced to the extent that only social science was left. There was no desire for aesthetics -- and because the concept of desire was generally evacuated from the premises of criticism, there could be no reliable attendance to the object, let alone the critic's experience with the object. This was a major flaw. Experience no longer had a language. One could no longer invest in the signifying power of language. Instead criticism, posing as theory, turned to a vocabulary of signs -- signs in floatation, signs without referents.

Theory runs parallel to criticism just as criticism runs parallel to art. History and culture are the continuum upon which these parallel ride. Art is not theory and theory is not criticism, although they borrow incessantly from one another. So where are we left in terms of experience? How does the critic climb out of the manufactured signs of experience so common in the past?

When one talks about experience in coming into contact with an art object there is an assumption that one is dealing with some sort of phenomenology. This phenomenological inquiry into the perception of content with a work of art is located within a temporality, a moment of discernment in which one is recognizing something of value. At this moment the perceiver is connecting with some deep structure that one feels in terms of value. The experience of seeing and feeling something in relation to a work of art is unwittingly connected to a system of values. This is true of any critic whether he or she is willing to admit it or not. One can theorize around the issue, but to elude it or to escape the presence of innate values is not simply a matter of saying that it will happen according to some politically correct conversion. Experience does not change to suit one's values any more than one's values change to suit one's experience. This may happen arbitrarily within the realm of theory but it does not happen within the actuality of criticism. It does not happen in the place where one's experience is realized in connection with a work of art.

I would like to suggest that when one talks about criticism in this way one is operating as a metacritic, something that is impressed upon students of Professor David Ecker at New York University. Yet there is a second meaning for metacriticism which is equally if not more important for the actively engaged critic, and that is the acknowledgement of other critics' ideas and assessments. (This is quite different from citing the same five French poststructuralists or the leading exponents of the Frankfurt School in order to justify the authority and "uniqueness" of one's own position.) The writings of other critics are important to one's own experience with a work of art; and, in this sense, no critic can assume that he or she is isolated from what others are saying or have

already said about an artist's work. Metacritical criticism, then, proffers the position that one's critical investigations and interpretations are, in part, responding to both an artist's work and to what other critics have said about it.

This is not to suggest that criticism should operate according to consensus. On the contrary, any effective critical posture should always function independently of consensus, even to the point of resisting consensus. There is no substitute for the critic's experience with the work as the fundamental ingredient in responding through some form of authentic interpretation. Yet this experience -- which may, indeed, be phenomenological -- must eventually enter into the discourse of art and thus take into account the consensus that is being offered.

To stand back -- to distance oneself from one's own critical posture -- is a necessary part of what metacritical criticism is about. Only in this way will it be possible for criticism to achieve the status of a discourse by being within a discourse. The critic may have an experience with a work or allegedly not have any experience at all. There is clearly a majority of work being exhibited or shown in various places that begs for some willful absence of experience. Yet if this is the case -- and if other critics do claim significant experience on some other grounds -- it is important that the critic address other critics' experiences by way of their interpretations, their statements.

American art criticism has recently suffered from a heap of strangely isolated venues in which no critic claims influence from other critics. Rather than confront directly what another critic has said, the critic will ignore it altogether and proceed according to an isolated course -- a course without a dialogue. Perhaps, we can say that metacritical criticism requires that the dialogue precedes the discourse lest the discourse becomes its own course unaware of its meandering.

CRITICA METACRITICA

Siamo giunti ad un tale punto nella critica d'arte che non è più possibile evitare ciò che è stato scritto sull'oggetto nel processo di interpretazione mentre nel decennio scorso, e forse anche prima, scrivere d'arte era innanzitutto una costruzione teoretica, cioè; la critica dell'oggetto d'arte contemporanea era sminuita in favore delle metodologie delle scienze sociali, e forse neppure i metodi, ma più i temi dei campi contingenti di ricerca.

Durante il decennio precedente lo scopo dello scrivere d'arte ha sfiorato un tono quasi sacro, spesso confondendo il ruolo dell'esperienza con quello della teorie. L'esperienza, come stile di approccio critico, divenne talmente astratta al punto da rimanere sola sociologia. Non c'era più desiderio verso l'estetica- e poichè il concetto di desiderio era stato estromesso dalle premesse della critica non ci sarebbe potuta essere un'attenzione attendibile verso l'oggetto una volta lasciata solo l'esperienza del critico con l'oggetto. Questa era la falla più grave. L'esperienza non aveva più un linguaggio, non si poteva più investire nel potere significativo del linguaggio. Al posto della critica, che si poneva come teoria verso un vocabolario di segni- segni fluttuanti, segni senza referenti.

La teoria corre parallela alla critica, finchè la critica corre parallela all'arte. La storia e la cultura sono il continuum sopra il quale questi paralleli scorrono. L' arte non é teoria, e la teoria non è critica, benché ci siano incessantemente degli scambi dall'una all'altra. Così, dove siamo rimasti in termini di esperienza?

Come può il critico svincolarsi dai segni manufatti dell'esperienza così comuni nel passato?

Quando si parla a proposito di esperienza, venendo in contatto con un oggetto d'arte si assume che si abbia a che fare con una specie di fenomenologia. Questa ricerca fenomenologica intorno alla percezione del contenuto di un'opera d'arte è collocata in una temporalità, in un momento di discernimento nel quale qualcosa di valido viene riconosciuto. In questo momento il fruitore si collega ad alcune strutture profonde che leggiamo in termini di valore. L'esperienza di vedere e di sentire qualcosa in relazione ad un'opera d'arte è inconsapevolmente connessa ad un sistema di valori. Questo è vero di qualunque critico, che quest'ultimo lo ammetta o no. Possiamo teorizzare su questo tema, ma eluderlo o sfuggire la presenza di valori innati non è semplicemente un modo di dire che capita secondo qualche trasformismo *politically correct*. L'esperienza non cambia per intonarsi ai valori di qualcuno più di

quanto i valori di qualcuno cambino per adattarsi all'esperienza di qualcuno. Questo potrebbe capitare arbitrariamente entro il dominio della teoria ma non succede entro lo stato attuale della critica. Ciò non accade nel luogo in cui l'esperienza di chicchessia si realizza in connessione con l'opera d'arte.

Vorrei suggerire che quando si parla di critica in questo senso si opera ad un livello metacritico, qualcosa del genere di quello che viene impartito agli studenti del Professor David Ecker alla New York University. Tuttavia c'è un secondo significato per la metacritica che è uguale, se non più importante, a quello della critica più attivamente impegnata, e che è il riconoscimento di altre idee e posizioni critiche. (Il che è abbastanza differente dal citare i soliti cinque poststrutturalisti francesi o gli esponenti più in vista della Scuola di Francoforte nel tentativo di giustificare l'autorevolezza e l'originalità della propria posizione critica). Gli scritti di altri critici sono importanti per la propria esperienza di un'opera d'arte; e, in questo senso, nessun critico può ritenere di essere isolato da ciò che gli altri stanno dicendo o hanno già detto sul lavoro di un artista. La critica metacritica dunque offre la posizione per cui le ricerche e le interpretazioni critiche sono, in parte, corrispondenti sia all'opera di un artista che a ciò che gli altri critici hanno detto su di lui.

Questo non significa implicare che la critica dovrebbe agire cercando consenso. Al contrario, ogni effettiva posizione critica dovrebbe funzionare indipendentemente dal consenso, anche fino al punto di contrastare il consenso. Non vi è alcun sostituto per l'esperienza che il critico ha con l'opera in quanto ingrediente fondamentale di un'interpretazione autentica. Tuttavia questa esperienza — che potrebbe comunque essere fenomenologica — deve finalmente entrare nel discorso dell'arte e così mettere nel conto il consenso che le viene concesso.

Fare un passo indietro — prendere le distanze dal postulato critico di qualcuno — è una parte necessaria di ciò di cui si occupa la critica metacritica. Soltanto in questo modo sarà possibile per la critica raggiungere lo status di discorso trovandosi all'interno del discorso stesso. Il critico deve avere un'esperienza dell'opera o non avrà alcuna esperienza. C'è evidentemente una maggioranza di opere mostrate od esposte in vari luoghi che mendicano una qualche assenza volontaria di esperienza. Tuttavia se è questa la circostanza _ e se altri critici invocano un'esperienza significativa su altre immagini _ è importante che il critico si rivolga alle esperienze degli altri critici invece che alle loro interpretazioni o alle loro affermazioni.

La critica d'arte americana é stata danneggiata anche di recente da un cumulo di ricorsi in appello stranamente isolati nei quali nessun critico dichiara di essere stato influenzato da altri critici. Piuttosto che confrontarsi direttamente con ciò che un altro critico ha affermato, il critico lo ignorerà completamente e procederà secondo una rotta isolata - una rotta senza dialogo. Forse, potremmo dire che la critica metacritica richiede che il dialogo venga prima del discorso per evitare che il discorso diventi un corso inconsapevole delle proprie svolte tortuose.

ROBERT C. MORGAN

51 Warrington Crescent
London W9 1EJ
Telephone: 071-289 6868
Fax: 071-286 8487

1 v 1993

Alessandra Galletta & Marco Senaldi
via Farini 35
20159 Milano
Italy

Dear Alessandra & Marco ...

I enclose my proposed text for *Critical Quest—I giochi di ruolo della critica*.

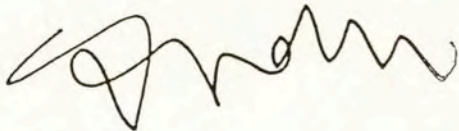
I have included a printed copy, together with a Macintosh disk containing the text, should it be easier to manipulate it in this way. (The file is formatted in Word 5.1.)

Should there be any problems, of course, please do not hesitate to contact me.

Meanwhile, I must say how much I am looking forward to seeing the results of the 'quest', and how delighted I am to be able to participate in the project.

With best wishes.

Yours sincerely,



Andrew Renton

HOW MR KLEGG AND MR KOMP
WOULD SIT IN RAPT OBSERVATION
OF OBJECTS AS MUTE AS THEMSELVES

For the most part, Mr Klegg and Mr Komp would sit in rapt observation of objects as mute as themselves. These, for the most part, were objects for which there might be no name, or names, worthy of note.

Whence such objects might have originated, or what purpose they might serve, or have served, remains, at best, obscure. Yet it might be assumed that Mr Klegg was wont to fossick about for objects to catch the heart and eye of Mr Komp.

The story might proceed in the following manner. Mr Klegg would, on occasion, return from his daily rounds with object, or objects, held firmly in his right hand. He would only ever carry strange objects in his right hand, or tuck them under his right arm, since the left was always occupied by the more familiar book from which—as has been noted elsewhere—he would read, on occasion, to Mr Komp. Thereafter, Mr Klegg would place the object, or objects, held close and dear upon his long homeward gaining, upon the ground before those dedicated places where Mr Komp and himself would sit with rarely a word uttered between them, nights without end.

On occasion, of course, Mr Klegg would read to Mr Komp. This would invariably ensue within the aforementioned surroundings, where Mr Klegg and Mr Komp would be seated according to their dedicated places. The long nights' ungaining would be broken by readings to be found within the book, which was always to be found in turn upon the person of Mr Klegg himself.

In this way, a tale without end unfurled like a scroll, between one lapse and another, in the other nights without end, when no such reading was proffered. Upon those rare lapses within the extended silence, in those brief moments of tale-telling, when Mr Klegg would read with quiet reverence, and Mr Komp would listen with rapt attention; a story would unfurl of the object, or objects, which had been placed before them and their dedicated places. The story would reveal itself as being of those objects, as though it sought to give a name, or names, to those things prescribed.

Yet, for all this apparent contiguity and mutual accountability, there would be no perceivable connection, to the two witnesses at least, between the object, or objects, as seen, and the name, or names, as suggested within the account. For there were no names mentioned within the story, except by obliquity and euphemism. Rather, the story sought not to describe the things themselves, but the names of those things, as though the quality pertinent to a name still unspoken could accrue to the object to which it was assigned. In other words, the object, or objects, were to earn their respective name, or names.

To give one example, an incident manifested itself within the story pertaining to one who established a place for himself by deeds or points of reference purchased and thereafter held dear, as witness to singular events, or objects, thereafter to be held in perpetuity. Each deed, it would appear, was container and contained, where the intended deed was sealed within, to be repeated upon the envelope it produced for and as itself. The story would expand upon one deed or another and the moment, or moments, when such deeds might be exchanged, between one party and another, pertaining to one place or another.

Elsewhere within the book, as another example, there was one who, restless of an evening, called for the annals of his jurisdiction. Upon perusing the annotations that passed for events within this account, he came upon an event which he did not recognise, although he was reading of himself within what was, at all events, a recapitulation. He discovered that the annotations had been rendered in such an evident way that this key event, quite unfamiliar to him, had been lost, or buried, by means of its own exposure within the thread of things. The true nature of that event had been hidden behind the presentation of that event. A paradox ensued as the spectacle had hidden the visible behind the visible. He, therefore, whose memory was constant, could no longer connect the moment with its reportage.

Meanwhile, still the obscure objects before the dedicated places of Mr Klegg and Mr Komp, and a narrative construed, or construing, of the events before or behind them. Mute, for the most part, Mr Klegg and Mr Komp, with objects mute before them.

So, silence by extended silence, Mr Klegg and Mr Komp would sit in rapt observation of objects as mute as themselves. Yet unchanging as the scene might appear—to the casual observer at least—change might be construed, if not observed, within it. For there was a gradual accumulation of objects and a concurrent dispersal of the same, in the same gradual manner. The eye of the casual observer would not be able to witness the consistent displacement of objects, but it might well notice, between one moment, or pause, and another, how certain objects were not quite as they were. To all intents and purposes, of course, such an object would appear identical to its former state, but there was a sense of it, in this abundance or modicum of time, that revealed it to be, according to inadequate descriptive tools, not quite as it was.

There was yet an exceptionally rare scenario, when and where, on occasion, in the manner of the parlour, Mr Klegg and Mr Komp would attempt their own formulations and annotations of the events recounted within the story as it unfurled, and the objects before them, as witnessed from their dedicated positions. It might be assumed, then, that Mr Klegg and Mr Komp took to pen and paper in order to impose inadequate names upon those things for which names had proved quite elusive. Indeed, the more that this assumed practice might continue, the more the objects seemed to change, as if to elude the names offered as temporary markers.

All the while, punctuated by this passion of heart and mind and eye, between one lapse and another, Mr Klegg resumed the tale told to Mr Komp, which would, from time to time, recapitulate its own telling within the proceedings.

It was here that they came upon their friend, Baruch. But news from that quarter will be told elsewhere.

Jérôme Sans
12 Villa Wagram
75008 Paris
Tél: 40 33 96 01
Fax: 44 40 47 33

Paris le 2 juin 1995

FAX TO THE ATTENTION OF
Alessandra Galetta

Number of pages sent (including this one) = 4

IF you have any problem call : 33 1 40 53 96 01
or Fax 44.40.47.33

Dear Alessandra,

Please find as agreed, a text for your exhibition.

This text is a slight new version of a text which has been published in a exhibition catalogue I curated in Canada last year. It was the first ~~step~~ of a series of exhibition I wanted to organize on the topic of Disappearance which seem quite relevant these days.

Please don't forget to send me a T. Shirt.

I hope that we will be able to meet in Venice. Surely through Adelina Von Fürstenberg for her opening on the San Lazero exhibition.

All the best

Yours sincerely,



LA STRATEGIE DE LA DISPARITION

L'Horreur du vide

Le monde contemporain semble être plus que jamais marqué par l'horreur du vide. Le vide comme métaphore de trou, de manque, comme si l'on avait retiré quelque chose de l'enveloppe. Les stoïciens du monde contemporain semblent avoir repris à leur compte l'antique adage auxquels ils aboutirent à l'époque "la nature a horreur du vide". Les médias en sont l'instrument le plus symptomatique. Les informations délivrées en flot continu, sont constamment renouvelées pour apparaître dans leur état le plus récent. L'information n'est valide que dans son état événementiel. L'ère de l'événement. "Le spectaculaire" qu'elle cherche tient moins au visible qu'au spectacle qu'à l'événement" (Daniel Sibony)1. Ainsi l'information comme les images ont une durée de vie de plus en plus courte, précises, toujours prêtes à être remplacées par d'autres. Elles évoluent dans la fragilité de l'urgence. Dans la pléthore de leur apparition, dans la sphère médiatique elles finissent par se superposer et disparaître progressivement de l'écran, de la une. Dans l'accélération, se développe un recouvrement inéluctable. CNN est l'exemple de cet irrésistible présent auquel nous fait accéder la société médiatique. Vivre en temps réel l'information, efface désormais tout délai de transmission, tout espace. C'est l'accès au cosmos.

"il se peut que de nos jours, la vitesse électronique nous ait déjà propulsés en-dehors de l'échelle humaine: lorsque vous êtes "sur les ondes", vous êtes simultanément ici, là et à d'innombrables endroits; vous vous trouvez partout d'une façon désincarnée et, à tout prendre, "angélique". Cela nous amène à nous demander si, par opposition à la rapidité électronique qui est en train de constituer la norme de nos activités, le quotidien n'est pas une sorte de "monde ralenti", un temps d'arrêt dans l'accélération, au cours duquel "tout doit rester en place jusqu'à la prochaine édition". (Marshall McLuhan)2.

La disparition comme nouvelle condition

Malgré la volonté de toujours en rajouter, comme si elles pouvaient résister à cette inéluctable destinée, la disparition, la désintégration semble être la nouvelle condition de l'image comme celle de l'information. Une disparition qui ne livre rarement l'issue, le devenir. Le flux emporte tout.

"...Nous sommes voués à consommer, fut-ce eutrement, toujours plus d'objets et d'informations, de sports et de voyages, de formation...C'est cela la société post-moderne: non l'au-delà de la consommation, mais son apothéose, son extension jusque dans la sphère privée, jusque dans l'image et le devenir de l'ego appelé à connaître le destin de l'obsolescence accélérée, de la mobilité, de la déstabilisation." (Gilles Lipovetsky)3.

Dans la pléthore et l'accélération des stimuli qui inondent le monde ne

subsiste qu'une hypnose, une fascination pour la vitesse de transmission dont il ne reste que la stimulation indicielle. L'image vibrante, spasmodique d'influx lumineux.

Regarder pour voir

La Stratégie de la disparition est une attitude résolument "anti-spectacle", ou plutôt à l'envers du spectacle du monde actuel. A la limite du perceptible et de l'imperceptible, ne s'exhilarant pas dans l'illusion des images. Les artistes travaillant dans cette optique ne manifestent pas pour autant l'avènement d'une capitulation ni une dissimulation face au réel du monde d'aujourd'hui. Bien au contraire. Et loin d'être une simple attitude romantique d'épologie du néant, ou une attitude de "réaction", un acte critique vis à vis de la société post moderne, il s'agit d'avantage d'une posture d'interrogation générale. "Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage." disait déjà Douglas Huebler en 1969. Que signifie la présence à une époque de sursaturation ? Pourquoi rajouter encore des signes dans un univers déjà ultra encombrés ? Autant de réflexion sur le voir à une époque où le temps de vision est encore une fois de plus en plus rapide. Le monde semble ne plus savoir voir, et être devenu aveugle à force d'avoir trop vu. Et ne pouvoir voir que dans le rythme infernal des médias et à travers leur iconographie. Redonner au temps le temps. Redonner aux images leur temps de pause, leur pouvoir d'icône, telles semblent être les problématiques qu'accordent avec leur singularité ces différents artistes.

Le degré zéro de l'image

A une époque où tout le monde manipule des images-événements, à une époque où les artistes jouent presque exclusivement sur une ou plusieurs images découpées à l'infini, des images génériques. A une époque où la répétition est devenue la nouvelle condition d'existence de l'image, sa résistance, son inéluctable possibilité de reconnaissance. Instantanément lisible sinon l'œil zeppe, attiré par la diversion générale. Ces artistes posent clairement la question de l'image. "Mais qu'est-ce que l'image ? (se demandait Maurice Blanchot). Quand il n'y a rien, l'image trouve là sa condition, mais y disparaît. L'image demande la neutralité et l'effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme, elle tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide: c'est là sa vérité."⁴ Ces artistes manifestent qu'il n'y a pas de vide absolu dans l'univers mais seulement une matière extrêmement raréfiée. Aborder la figure du vide "comme trame de la réalité" dans le sens Platonien du terme. Aborder le vide pour être au plus près du réel. La disparition n'est donc pas à l'encontre du mouvement du monde mais dans son essence. La disparition est une condition du monde, de la nature même. Une condition de l'oeuvre. Elle éclaire en dissimulant, en s'immissant dans le réel. Montrer en retenant dans l'obscurité. Cette capacité d'apparition et de disparition, cette manifestation de la présence par l'absence est la métaphore même de l'oeuvre. Une tendance à révéler, à émerger. L'essence de l'art est sa propre absence. Cette absence pouvant être encore plus spectaculaire que tout débailage grandiloquant. "Less

le mort". Nous ne sommes plus devant des oeuvres qui se livrent d'emblée, qui se donnent à voir instantanément mais devant cette famille d'oeuvres ouvertes que l'on doit expérimenter. C'est dans la persistance, l'acclimatation progressive qu'elles finissent par se révéler, par apparaître. Le degré zéro de l'image.

Envisager la disparition c'est affronter frontalement le problème de la mort, celui de l'origine, celui de l'expérience du recommencement dont parle toute oeuvre. Un nouveau défi face à la mort, à l'urgence et face à la vitesse qui entraîne le monde. Parler de disparition c'est manifester la désintégration de la figure, de l'individu qui a ponctué de manière prégnante l'art depuis le XIXe s. La progressive disparition du "je" pour un individu social qui se fond dans le sujet collectif; un individu qui ne peut subsister, s'épanouir se défendre qu'à travers le groupe. L'identité est passé du particulier au général et l'image du spécifique au générique. Nouvelle identité du monde contemporain qu'est le "nous", malgré une insistance toujours présente d'affirmer une différence dans la généralité.

Jérôme SANS

Notes:

- 1) Daniel Sibony "Entre dire et faire", Editions Grasset, 1969, page 168.
- 2) Marshall McLuhan "D'œil à Oreille", Editions Danciel/Gonthier, 1977, page 166. (titre original "Essays (Processus and Media)", Editions Hartubise HMH Ltée, 1977, Montréal, Canada)
- 3) Gilles Lipovetsky "L'Ère du vide", Editions Gallimard, 1985, page 12
- 4) Maurice Blanchot "L'Espace Littéraire", Editions Gallimard 1955, page 345

LA STRATEGIA DELLA SPARIZIONE

L'orrore del vuoto

Il mondo contemporaneo sembra essere più che mai segnato dall'orrore del vuoto. Il vuoto come metafora del buco della mancanza, come se avessero sottratto qualcosa dall'involucro. Gli stoici del mondo contemporaneo sembrano aver ripreso per loro conto l'antico adagio, cui essi erano giunti alla loro epoca, "la natura ha orrore del vuoto". I media ne sono lo strumento più sintomatico. Le informazioni distribuite a getto continuo sono costantemente rinnovate per sembrare le più recenti. L'informazione non è infatti valida che nel suo stato di evento. L'era dell'evento. "Lo spettacolare che essa cerca tiene meno al visibile o allo spettacolo che all'evento" (Daniel Sibony) . Tanto le informazioni quanto le immagini hanno una vita sempre più corta, precaria, sempre pronte ad essere rimpiazzate da altre. Esse si evolvono nella fragilità dell'urgenza nella pleora delle loro apparizioni nella sfera mediale e finiscono per sovrapporsi per sparire dallo schermo. Nell'accelerazione si sviluppa un inevitabile oscuramento. CNN é l'esempio di questo irresistibile presente. Vivere in tempo reale l'informazione cancella ormai ogni ritardo di trasmissione, ogni spazio. E' l'accesso al cosmo. "Può darsi che oggi la velocità elettronica ci abbia già spinto fuori dalla scala umana: quando siete *in onda* siete simultaneamente qui e là ; vi trovate ovunque in maniera disincarnata e "angelica". Questo porta a domandarsi se in opposizione alla rapidità elettronica il quotidiano non sia una sorta di "mondo rallentato" un tempo di arresto nell'accelerazione durante il quale "tutto deve fermarsi fino alla prossima edizione" . (Mc Luhan)

La sparizione come nuova condizione

Malgrado la volontà generale di resistere a questo ineluttabile destino, la sparizione, la disintegrazione sembrano essere la nuova condizione dell'immagine e dell'informazione . Una sparizione che non libera che di rado lo sbocco, il divenire . Il flusso traporta tutto. " siamo votati a consumare ogni giorno più oggetti e informazioni sport e viaggio... questa è la società post-moderna: non l'al di là del consumo ma la sua apoteosi, la sua estensione alla sfera del privato fino all'immagine e al divenire dell'ego chiamato a conoscere il destino dell'obsolescenza accelerata, della mobilità della destabilizzazione (Lipovetsky).

Nell'eccesso e nell'accelerazione degli stimoli che inondano il mondo non sussiste che una ipnosi per la velocità di trasmissione di cui non

resta che lo stimolo indiziale. L'immagine vibrante, spasmodica del flusso luminoso.

Guardare per vedere

La strategia della sparizione è una tendenza assolutamente "antispettacolo" o piuttosto il rovescio dello spettacolo del mondo attuale. Al limite del percettibile e dell'impercettibile non ci si esilia nell'illusione delle immagini. Gli artisti lavorano in quest'ottica senza rendere manifesto l'evento di una capitolazione né una dissimulazione di fronte alla realtà del mondo di oggi. Al contrario. Lungi dall'essere una semplice apologia romantica del nulla o una tendenza reazionaria, un atto critico di fronte alla società post-moderna; si tratta piuttosto di una posizione interrogativa. "Il mondo è pieno di oggetti più o meno interessanti. Non ho voglia di aggiungerne altri" aveva già detto Douglas Huebler nel 1969. Che cosa significa la presenza in un'epoca di supersaturazione? Perché aggiungere ancora dei segni in un universo già ingombro? Tante riflessioni sul vedere in un'epoca in cui il tempo della visione è ancora una volta troppo rapido. Il mondo non sembra più saper vedere, è diventato cieco a forza di aver troppo visto. E non sa vedere che nel ritmo infernale dei media e attraverso la loro iconografia. Ridare al tempo il suo tempo. Ridare alle immagini il loro tempo di pausa, il loro potere di icone; queste sembrano le problematiche affrontate da diversi artisti.

Il grado zero dell'immagine

In un'epoca in cui tutti manipolano delle immagini-evento, in un'epoca in cui gli artisti giocano su una o più immagini declinate all'infinito, delle immagini generiche. In un'epoca in cui la reiterazione è diventata la nuova condizione di esistenza dell'immagine, la sua resistenza, la sua ineluttabile possibilità di riconoscimento, insistentemente leggibile fino a quando l'occhio salta, attirato dalla diversificazione generale. Questi artisti affrontano il quotidiano dell'immagine. "Ma che cos'è l'immagine?" si domandava Blanchot. Quando non c'è nulla, là l'immagine trova la propria condizione, ma sparisce. L'immagine richiede la neutralità e la cancellazione del mondo, vuole che tutto rientri nel fondo indifferente in cui nulla si afferma, tende all'intimità di ciò che ancora sussiste nel vuoto: là è la sua verità". (Blanchot). Questi artisti dimostrano che non vi è vuoto assoluto nell'universo ma solo una enorme rarefazione. Prendere la figura del vuoto come trama della realtà, in senso platonico. Avvicinare il vuoto per avvicinarsi

al reale. La sparizione non è l'opposto del movimento del mondo, nella sua essenza. La sparizione è una condizione del mondo, della natura. Una condizione dell'opera. Essa chiarisce dissimulando, immettendosi nel mondo. Mostra trattenendosi nell'oscurità. Questa capacità di apparizione e di sparizione, questa manifestazione della presenza attraverso l'assenza, è la metafora stessa dell'opera. L'essenza dell'arte è la sua propria assenza. L'assenza può essere più spettacolare di qualunque stravolgimento magniloquente. Less is more. Non siamo più di fronte ad opere che si danno di primo acchito, che si lasciano vedere istantaneamente, messe davanti a questa famiglia di opere aperte che dobbiamo sperimentare. E' nella persistenza, nell'acclimatamento progressivo che esse finiscono per rivelarsi, per apparire il grado zero delle immagini.

Riconoscere le sparizioni, è affrontare frontalmente il problema della morte, dell'origine, dell'esperienza di ricominciamento, di cui parla ogni opera. Una sfida alla morte, all'urgenza e alla velocità che trascina il mondo. Parlare della sparizione è manifestare la disintegrazione della figura, dell'individuo che ha segnato l'arte del XIX secolo. La progressiva sparizione dell'io per un individuo sociale che si fonda nel soggetto collettivo; un individuo sociale che non può sussistere, allargarsi e difendersi che attraverso il gruppo. L'identità è passata dal particolare al generale e l'immagine dallo specifico al generico; nuove identità del mondo contemporaneo, che è poi il nostro. Malgrado una insistenza sempre presente di affermare una differenza nella generalità.

JEROME SANS

José Lebrero Stals. Merheimerstraße 202. 5000 Cologne 60
GERMANY
Telephone (221) 73 90 934

Attention
Lucia Brusarosco
FARINI. Via Farini 35
20125 Milano Tel .Fax. 2/66804473

February 26

A.G., M.S., P.B., G.Z.,
Thank you for your invitation to take part in "Critical Quest".
I cannot in the play without know how to answer your ques-
tions. At the moment I can say that I,m not "political cor-
rect", that I,m not "feminist", that I,m not german but I
live in Germany, that I always have problems when some one
ask me about my profesional activities because I don,t know
how to call them. I know too that to do what I,m doing
is only a temporary occupation.

What about you?

Jose Lebrero Stals
Jose Stals

Deadline 31st March....not much time to write a testament!

Catherine Strasser

26 Mars 1983

32, rue Yves Toudic

75010 Paris

tel 42 45 13 38

fax 42 22 45 17

a VIA FARINI - Associazione per la promozione
della ricerca artistica

Votre courrier me parvient à peine.
La réponse que je pourrais donner à
votre proposition serait de montrer l'un
des chapitres de Graveil d'Antoni Tumbados
Between the frames, sur les critiques (chapitre 6).
Il faudrait bien sûr que cela soit possible
matériellement et que les conditions de
l'exposition conviennent également à l'artiste
- donc en discuter avec lui.

Ceci me paraît la position la
plus pertinente et la plus cohérente
de ma part. Mais moi aussi si
elle vous convient.

Cordialement à vous

Henry

Catherine Shorer
32, rue Yves Tondic
75010 - Paris

→ VIA FARINI

Paris, le 17 Mai 1993

Chère Alessandra Galletta,
Cher Marco Senaldi,

Suite à vos messages, je vous confirme ma position par rapport à votre projet d'exposition : je pense que mon rôle de critique n'est pas d'exposer mais de montrer et de faire comprendre le travail des artistes. Aussi, je vous ai suggéré de montrer, au moins partiellement, un travail d'Antonio Tumbados Between the frames, dont une partie est consacrée aux critiques d'art. Pour son accord et toutes les conditions nécessaires à l'exposition, il convient de prendre contact avec lui. Je ne souhaite pas qu'un texte de moi soit édité, sauf cette lettre si vous pensez cela utile pour expliquer ma proposition. Amicalement à vous

(Shorer)

Antonio Tumbados - 24 Harrison St. N.Y.N.Y 10013
USA Tel-Fax : 1. 212. 226 35 76

Catherine Strasser per Critical Quest

Cari Alessandra Galletta e Marco Senaldi,

in seguito al vostro messaggio vi confermo la mia posizione in rapporto al vostro progetto espositivo; penso che il mio *ruolo* di critico non è di esporre ma di mostrare e di far comprendere il lavoro degli artisti. Per questo vi ho suggerito di esporre, almeno parzialmente un lavoro di Antoni Muntadas *Between the frames*, di cui una parte è dedicata ai critici d'arte. Per ottenere il suo consenso e tutte le condizioni necessarie all'esposizione, coverrà prendere contatto direttamente con lui. Desidero che non venga pubblicato un mio testo, salvo questa stessa lettera, se pensate che sia utile per spiegare la mia posizione.

Sinceramente,
Catherine Strasser

MUMAPAT

From MUNTADAS

MAY 13
1993
NYC

24 Harrison St.
New York, N.Y. 10013 USA
Tel. - Fax 1 - 212 - 226 39 76

to ALESSANDRA
GALUETTA

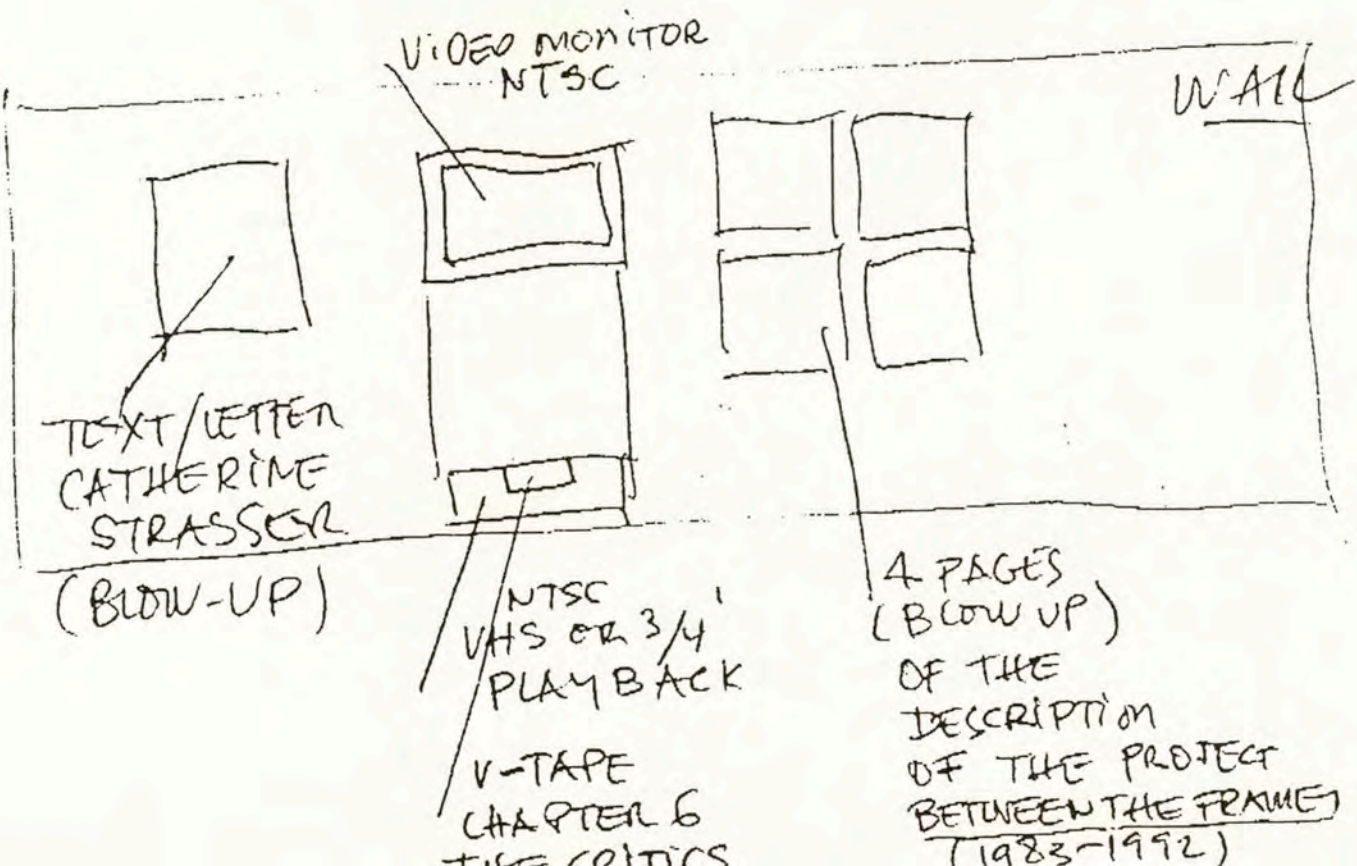
39-2-89409504

NTES

DEAR ALEXANDRA, THIS IS THE
CONTINUATION OF OUR TELEPHONE
CONVERSATION.

ENCLOSE YOU FIND THE LETTER
(FAX - BAD QUALITY!) SEND BY
CATHERINE STRASSER + DESCRIPTION (4P)

I PROPOSE THE FOLLOWING:



EXPI MCC ORSAY

33 1 42224517 1993-05-12 10:40 63-96 S #3

Catherine Strasser → VIA FARINI
 32, rue Yves Toudic
 75010 Paris

Paris, le 17 Mai 1993

Chère Alexandra Galletta,
 Cher Marco Senaldi,

Suite à vos messages, je vous confirme ma position par rapport à votre projet d'exposition : je pense que mon rôle de critique n'est pas d'exposer mais de montrer et de faire comprendre le travail des artistes. Aussi, je vous ai suggéré de montrer, au moins partiellement, un travail d'Antonio Tuntados Between the frames, dont une partie est consacrée aux critiques d'art. Pour son accord et toutes les conditions nécessaires à l'exposition, il convient de prendre contact avec lui. Je ne souhaite pas qu'un texte de moi soit édité, sauf cette lettre si vous pensez cela utile pour expliquer ma proposition. Amicalement à vous

(Kenny)

Antonio Tuntados - 24 Harrison St. N.Y.N.Y 10013
 USA Tel-Fax : 1. 212. 226 35 76

© MUNTADAS
- 1983-1992

BETWEEN THE FRAMES

- 1) the DEALERS;
- 2) the COLLECTORS;
- 3) the GALLERY;
- 4) the MUSEUM;
- 5) the DOCENTS;
- 6) the CRITICS;
- 7) the MEDIA;
- 8) EPILOGUE.

E - English
F - French
C - Catalan
I - Italian
S - Spanish
P - Portuges

BETWEEN THE FRAMES is a series of visual commentaries, for cable and TV audiences, about the people and institutions located between the art/artist and the audience. This series is composed of 8 chapters:

- 1) the DEALERS;
- 2) the COLLECTORS;
- 3) the GALLERY;
- 4) the MUSEUM;
- 5) the DOCENTS;
- 6) the CRITICS;
- 7) the MEDIA;
- 8) EPILOGUE.

Each chapter functions separately and also as part of the series. Each of these chapters explores the role/s of the people and institutions between the artists and the audience as Inter/Media/ries:

- to give direct information about the subjects' role through their comments (audio), and
- to provoke new relationships between these comments and an open visual system of images. The visuals (video) function as a metalanguage or metaphorical counterpoint to the comments.

The subjects of each chapter determine the length and treatment of each part, however all chapters have a similar structure juxtaposing two kinds of material: audio from personal interviews, and video using an open system of visuals different for each chapter.

SYNOPSIS OF THE SERIES

Art as part of our time, culture and society shares and is affected by rules and structures, like other economic, political and social systems in our society. The roles of the people and institutions between the artist and the audience exist, in their origins to facilitate, in a creative way, the transmission of "information". These roles have other aspects created by dynamics of their effectiveness, through their own process, because of their connections with other social, political, and economic activities, and daily life. These tapes try to give answers from the point of view of those involved, and raise questions through the context of the tape. Each chapter forms a visual essay, as a book, a piece inside a piece, and all the series, a whole work.

The basic structure of every chapter juxtaposes two kinds of material

V	Still Image	Comments	A
I	(interview)	(interview)	U
D			D
E	Open System	Live Sound	I
O	(different shots)		O

CRITICS - Chapter 6

1 ROLE

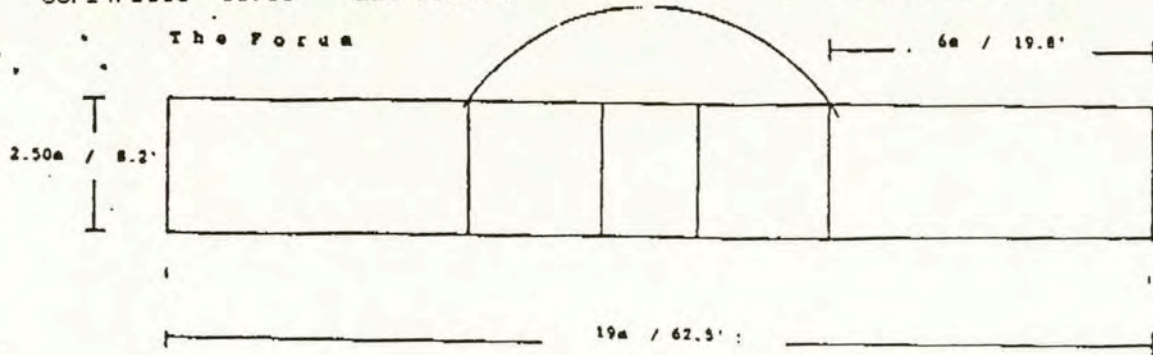
1. B. Buchloh - E
2. B. Marcade - F
3. L. Lippard - E
4. T. Trini - I
5. D. Kuspit - E
6. D. Ashton - E
7. B. Lamarche Vadel - F
8. M. L. Borrás - C
9. P. Restany - F
10. G. Brett - E
11. J. Randolph - E
12. A. Bonito Oliva - I
13. C. Owens - E
14. C. Millet - F
15. D. Giralt Miracle - C
16. C. Knight - E
17. N. Dimitrijevic - E
18. T. Wulffen - E
19. Y. Michaud - F

2 INTERPRETATION

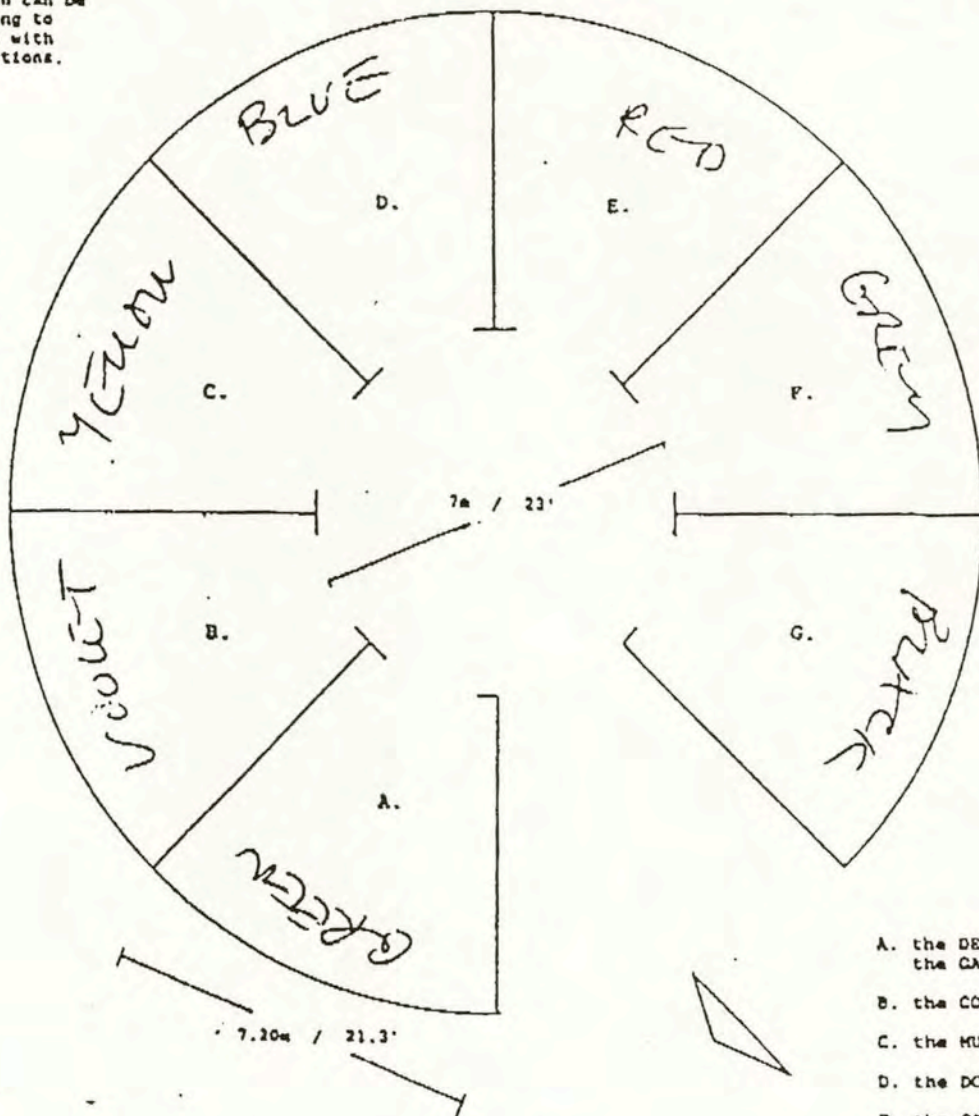
20. B. Marcade - F
21. D. Kuspit - E
22. D. Ashton - E
23. F. Menna - I
24. B. Buchloh - E
25. J. Randolph - E
26. P. Restany - F
27. C. Millet - F
28. L. Mango - I
29. P. Frank - E

3 ANTHOLOGY

30. Y. Michaud - F
31. D. Ashton - E
32. P. Restany - R
33. C. Owens - E
34. C. Strasser - F
35. B. Oliva - I
36. V. Combalia - C
37. F. Menna - I
38. B. Buchloh - E
39. C. Millet - F
40. T. Wulffen - E
41. L. Lippard - E



Dimensions given can be reduced according to available space with certain restrictions.



- A. the DEALERS the GALLERY green
- B. the COLLECTORS red orange
- C. the MUSEUM yellow green
- D. the DOCENTS blue
- E. the CRITICS purple
- F. the MEDIA grey
- G. EPILOGUE ochre

Between the Frames: The Forum
1985 - 1991

Muntadas

**l'artista crea
il critico bela**

schwitters

angela vettese

W
A ben vedere le Cose hanno sempre due facce; sono gemelle ed entrambe veritiere, ma una ha i capelli sporchi e l'altra ha fatto da poco uno sciampo. Qualche esempio. Abbiamo sempre trattato la natura come se fosse una serva, come una superficie sulla quale esercitare i nostri desideri ossessivi: incidere, corrodere, bucare, affermare la nostra stessa identità usandola come supporto e arrivando quasi a cancellarla. Eppure i quadri, le poesie, persino i poster più kitsch non hanno fatto che esaltarla, esibendo l'immensa nostalgia del tempo in cui l'uomo e il suo ambiente vivevano un'armonia primordiale.

Ripensiamo a un amore passeggero: due si vedono, si attirano, si incontrano in una camera d'albergo e tutto finisce lì. Dall'altro lato, però, tra loro si è manifestato un rapido senso di simbiosi, come se tante vite ne avessero trascorsa una insieme. Così ha due volti anche la relazione tra un artista affermato e altri più giovani: colui che ha fatto da inconsapevole modello può venire copiato, semplificato e negato come accade a ogni guida. Ma in questa stessa filiazione passano sia l'inevitabile mutare, sia il permanere di un patrimonio di pensieri, il frutto buono di un riconoscimento reciproco.

• Talento, forza di carattere, inventiva; queste sono le sole armi di cui gode un artista di oggi. Non ci sono più tecnica né comandamenti a garantire e proteggere la qualità del suo lavoro. Un tempo erano sufficienti una mente e una mano per dare corpo a progetti leonardeschi. Ora ogni conquista rilevante dell'intelligenza e del fare richiede un lungo lavoro collettivo e notevoli investimenti. L'arte non viaggia più sulla strada maestra da cui passa l'evoluzione del sapere: cosa può fare un uomo rimasto solo di fronte a un foglio di carta, se non scomporre e ritrarre sé stesso con la massima sincerità possibile?

Ecco, le opere d'arte sembrano diventate un esercizio utile quasi soltanto a chi le fa, come una sorta di autoterapia per guarire dai grandi amori finiti. Farle parlare al pubblico è difficile come accade con un amico introverso. Eppure, come i frammenti dei lirici greci, quelle nate da un'intuizione felice possono ancora dispensare rari momenti di estasi, piccole illuminazioni che costringono a una diversa Comprensione delle cose; momenti che, come collette date ai cavalli per educarli, ci educano a fare quello che facciamo (J. Cage). Anche le buone opere d'arte sono come cavalli bizzarri, che si lasciano avvicinare solamente dopo un lungo corteggiamento dello sguardo. L'occhio del critico forse non è il più rapido o il più puro, ma è spesso il più paziente e il più metodico, qualunque sia il suo metodo di approccio, quello pronto a dare loro la parole e, soprattutto, a indicare verso quale direzione guardare.

SENT BY:

; 4-27-93 ;12:13PM ; BRANT PUBLICATIONS→ 0039 2 89409504;# 1

TO: ALESSANDRA GALLETTA

FAX: (2) 8940 9504

FROM: BRIAN WALLIS

FAX: (212) 941-2819

Alessandra,

Oops. Forgot to send this last week.
Hope it is okay for your exhibition.

Good luck.

Brian

self made one of the most powerful arguments that gay men have an interest in feminism, though antifeminist gay men are also easy to find. Democratic culture necessarily involves judgments about what is progressive or democratic that do not entirely stem from the self-representations of the people affected. People represent themselves in damaging ways, and the difference between oppression and freedom can never be reduced to the difference between speaking for others and speaking for oneself.

In the essay "Outlaws," the only piece here that is primarily about being gay, Owens criticized the homophobia of certain feminists; Luce Irigaray and Elaine Showalter came off rather badly. Now, only

all of his essays were really about power. Power, however, remained abstract for him. A feeling of long odds pervades the essays. Not coincidentally, Owens worked almost entirely in a period of massive cultural reaction, a time when intellectuals in the humanities found themselves on the outside even more than usual and had to reimagine the very purpose of theory. The enemy seemed so powerful that intellectuals could easily think they were fighting something total—or at least bigger than anything in the neighborhood. Owens's scared and humorless sense of scale ("to represent is to subjugate") may therefore be an unconscious mark of the Reagan-Bush years. Maybe that's why it makes me impatient: I want so much to think things are different now. ■

Free Radical

Having eagerly read and reread nearly every one of Craig Owens's essays when they were originally published, I find it hard to approach them in their new form: a university press book, ordered, coherent, memorializing. What I can still picture is the urgency of Craig's delivery: his tall frame unfolding out of a chair, his endless chain-smoking and gesticulations, his rapid-fire, caffeine-driven speech. What I remember are precocious and brilliant essays that used contemporary art to define a complex relation between representation, power, and identity. What I recall is the tremendous generative force of those essays, introducing new sources, new discoveries, and opening entirely new veins of critical thinking. These were texts that mocked and challenged their surroundings, not unlike a Borges story dropped down in the middle of the *Encyclopaedia Britannica*. They were beautifully, seductively written but laced with double meanings and allegories.

So, I elected to go back and re-view them in their original magazine contexts, to re-encounter Craig's as yet incomplete project as it developed parallel to and greatly influenced my own efforts to connect politics with cultural criticism. Craig was for several years a senior editor at *Art in America*—a position I now occupy—and I was struck by the way he'd pushed the limits of this job. But skimming through these back issues was literally haunting; the magazines were his copies! I was particularly startled to come across a marginal note Craig had jotted down in his familiar looped handwriting. It said simply: "the indignity of speaking for others."

That phrase, which echoes throughout his book, had been appropriated from a conversation between Deleuze and Foucault,

and Craig later used it as the title of a brief "imaginary dialogue" published in a small catalogue for a 1988 show at the Oberlin museum called "Art & Social Change, U.S.A.," curated by Bill Olander. In my own work, as a curator at the New Museum and as editor of the critical anthologies *Art After Modernism* and *Blasted Allegories*, both of which relied heavily on the model of Craig's work, I often thought of the meaning of that phrase. I once asked Bill what he thought it meant. He replied, "It means 'we' have no reality." Ultimately, the phrase acquired several meanings that I associated with Craig's work: speaking for others meant deforming through representation, suppressing those who speak too forcefully, replacing their language with yours, appropriating the marginal voice. Speaking for others meant not only fostering disenfranchisement and humiliation ("indignity") but also creating silence and elision, or what Michele Wallace calls "invisibility."

For me, Craig's notion of "coming to voice" was not merely about subjective self-expression, though that was part of it. He envisioned—and taught in all his essays—the development of an oppositional critique. It's difficult to convey how radical this politics of representation was in the early '80s, when "real" political issues seemed to lie elsewhere (i.e., with Reagan's neoconservative revolution). But I remember Craig's excitement, remember him literally jumping from his chair and underscoring a passage I read to him, a quote from Edward Said: "Criticism must think of itself as life-enhancing and constitutively opposed to every form of tyranny, domination, and abuse; its social goals are noncoercive knowledge produced in the interests of human freedom."

—Brian Wallis

Village Voice (April 1993) p. 20.

New York. 26 April, 1993

Alessandra Galletta and Marco Senaldi
c/o Viafarini
Via Farini 35
Milano, Italy 20159

Dear Colleagues;

Please accept my apologies for sending my submission so late. Looking at your invitation letter ~~and thinking about~~ all the information you have provided me by telephone, my first and immediate reaction is that there is a state of confusion here. Who are the artists, who are the critics, who are the curators? You somehow participate in this confusion in the way you plan to display the writings and other contributions you shall receive: on the wall, on T-shirts, on video monitors: isn't this more the locus of art than the one of criticism and writing?

There can no longer be any definite answer, since all categories are blurring, with artists opening galleries or dealing, and curating exhibitions; curators and critics collaborating with artists on art works, ... I have no clue whether this state of things is unhealthy or not. Nevertheless, and given that state of confusion, let me try and answer your question. About a year ago, a magazine published my negative review of an exhibition. A few weeks later, I was confronted by the artist whose show I had "trashed"; according to him, I must have had some interest in ruining his career, and that was the reason of my writing so negatively about his work. That brought up a night long discussion on the power I had over him as a critic, and my right to write "bad" reviews, the effect on artists careers, ... Although I explained to him that I believed he was granting me more power than I actually had, I had to sit down and listen to what he felt about the whole situation. His point was clear: I was pushing forward a whole new generation of artists and therefore had to annihilate what had occurred before they came; I would not otherwise have taken time to write a negative review. This conversation, I believe is paradigmatic of the few problems I shall attempt to expose here.

The critic in that conversation - and too often - is assumed to hold a pivotal position within the art world. In her/his reporting and publicizing the work of artists and activities of galleries, she or he is supposed to be the one who creates or confirms the attention. In a civilization which has incredibly relied on media to be the providers of truth, I would tend to understand that position, although I definitely think this is not the case. In the light of criticisms often recorded these days about the implications of art magazines in the selection of artists to be glorified, and particularly so in the light of Aperto '93 (Biennale di Venezia), where the chief curator is Helena Kontova and other selectors being directly involved with magazines - Messrs. Slotover and Bourriaud, just to name a few - I would stand in the opposite direction, and almost posit that the critic has no power whatsoever. Of course, this statement has to be relativised, as the discussion on who has power is in any case rather limited and in a certain sense very old. Indeed, if there was no artists to write about, if there was no show or other art related events to write about, there would be no writers, and no magazines. If there was no readership for these writings, likewise. I do not attempt here to

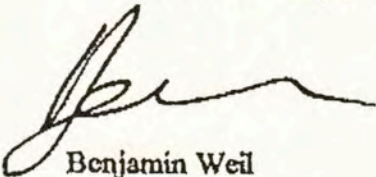
say critics are enslaved to the system either. Just that the dialectic of power is purely nonsensical, since power is shared. Aren't we all trying one way or another to work beyond these really mundane constrictions?

The second thought which comes to my mind is that it was assumed in that conversation that critics act on the basis of self interest. There again, I have to say this has to be essentially wrong. Indeed, what kind of professional respect would a critic have if she or he was serving the purpose of her/his own interest? Not much, I believe. A critic, as an individual, will obviously be paying more attention to the work of artists whose intellectual sensibility (s)he feels closer to. However her/his responsibility lies in the possibility to remain intellectually opened, and to constantly evaluate her/his involvement in overtly defending one type of work over others. Writing to support is one thing. Writing to criticize is another. The essence of criticism lies in the possibility to evaluate each work with the same intellectual rigor, regardless of interest or appeal. Somehow, a critic should be able to write on any type of work, find the dynamic which exists in it, create channels of comprehension. That is where the challenge really stands. To come back to the reflections of the artist I had to face after I reported very negatively on his work, I believe one thing he might have been right about was that defending a work is probably easier than opposing one, because it comes more naturally to support than to oppose. However, without removing the emotional commitment, there has to be an organization of the mind and of written language - since such is our mean of communication - which defies the inclination we might have towards the thoughts which a work conveys, successfully or not. Criticism is not a trial, and a critic is not a judge. She or he only expresses a point of view, a certain understanding of what she or he perceived. The whole problem resides in this idea we all have that there might be such thing as objectivity.

Although this might sound a little innocent, I sincerely think that despite all what we can all say in our daily operations within the art world, we have all chosen to operate in that field. It is not like working in a factory or in the fields. We should keep in mind that it is an extraordinary privilege being able to work in an area which is not directly linked to the "productive" economy and bearing a lifestyle and way of thinking which has not been imposed upon us. Moreover, we are somehow involved in an agency of thoughts which might hopefully contribute to the way the future is prefigured. And that is precisely where our responsibility lies; even if that sounds a little moralistic, I sense this is a really important aspect of our work. After all, critics do create an eventual interface between the work of art and its public. Publishing opinions does not imply abusing the public, or making it believe all what is written, letting it take writing for granted: the critics have to assume their position in such way that they not only leave open the possibility for any public to make up their own mind about the work, but also make it obvious that any form of writing is fiction and should be read as such. To create historical links, dissect the work, or introduce a more or less didactic element to it has to be implemented with a clear exposure of this process; one should enable a reader to know that a criticism is only a proposal which should stimulate her/his own thoughts. To illustrate my purpose, I would refer to Godard's relationship to making film, or Robbe-Grillet to writing fiction - and these two artists are only examples for a type of thinking which exists all around the world and most likely in all cultures.

So finally, I find it extremely difficult to exactly define the position of a critic. I can really think only of the type of intellectual commitment this encompasses. The attempt lies in a thorough mind examination at all times: nothing can be taken for granted, there is no such thing as truth, and, as enunciators(!), our task specifically lies in remembering this at all times.

With best regards,



Benjamin Weil

P.S.: My signature at the bottom of this text is only a tribute to your playing the game of art-ifying critical writing! (with humor, hopefully!)

Cari colleghi;

vi prego di accettare le mie scuse per l'avervi inviato il mio contributo così tardi. Rileggendo la vostra lettera di invito e pensando a tutte le informazioni che mi avete fornito telefonicamente, la mia prima e immediata reazione è quella che qui c'è una situazione di confusione. Chi sono gli artisti, chi sono i critici, chi sono i curatori? In qualche modo anche voi prendete parte a questa confusione nel senso che vi proponete di esporre gli scritti ed altri contributi che riceverete: sulle pareti, sulle T-shirts, con dei video: ma questo non è forse più il luogo dell'arte che quello della critica e della scrittura?

Non vi sono ancora risposte definitive, dal momento che tutte le categorie si stanno mescolando, con artisti che aprono gallerie o fanno i mercanti, o curano mostre; i curatori e i critici che collaborano con gli artisti nelle opere d'arte. Non ho la più pallida idea se questo stato di cose sia dannoso o no. Anche e nonostante questo stato di confusione, tenterò comunque di dare una risposta al vostro quesito.

Circa un anno fa, una rivista pubblicò una mia recensione negativa di una mostra. Poche settimane dopo, mi son trovato faccia a faccia con l'artista di cui avevo demolito la mostra; secondo lui, dovevo aver avuto qualche interesse nel rovinargli la carriera e questa sarebbe stata la ragione della mia recensione così negativa sul suo lavoro. Questo portò ad una lunga discussione notturna sul potere che io avevo su di lui in quanto critico, e sul mio diritto di scrivere recensioni "cattive" e sugli effetti sulla carriera dell'artista..... Benchè gli avessi spiegato che ritenevo che lui mi stava attribuendo più potere di quanto io in effetti avessi, dovetti sedermi ed ascoltare il suo sfogo e ciò che aveva da dire su tutta la situazione. Il suo punto di vista era chiaro: io stavo portando avanti una nuova generazione d'artisti e pertanto dovevo cancellare ciò che era successo prima di loro; altrimenti non mi sarei mai preso la briga di scrivere una recensione negativa. Questa discussione penso sia paradigmatica per i problemi che tenterò di esporre qui di seguito.

In questa conversazione si ritiene che il critico - troppo spesso - detenga una posizione centrale nel mondo dell'arte. Nel diffondere e il pubblicizzare il lavoro degli artisti e l'attività delle gallerie il critico/a è ritenuto colui il quale crea e conferma attenzione. In una civiltà che incredibilmente si è fondata sui media in quanto dispensatori di verità, vorrei ora cercare di capire questa posizione benchè io ritenga che non sia davvero il caso. In questi giorni spesso passano al vaglio della critica le implicazioni delle riviste d'arte nella selezione degli artisti da lanciare, ed in particolare è così alla luce di aperto '93, il cui curatore -capo è Elena Kontova e

altri selezionatori che sono direttamente coinvolti con riviste-Slotover e Bourriaud, tanto per citarne qualcuno- Io prenderei la direzione opposta e quasi assumerei come postulato che il critico non ha alcun potere quale che esso sia. Naturalmente questa affermazione va relativizzata così come la discussione su chi ha potere è in ogni caso piuttosto limitata ed in un certo senso anche molto vecchia. Comunque se non ci fossero artisti dei quali scrivere, se non ci fossero eventi d'arte dei quali scrivere, non ci sarebbero né scrittori né riviste. Lo stesso se non ci fossero lettori per questi scritti. Non sto tentando qui di dire che i critici sono servi di questo sistema. Solo che la dialettica del potere altro non è che un nonsense dal momento che il potere è condiviso. Non stiamo forse in un modo o nell'altro, tutti tentando di lavorare al di là di queste costrizioni fin troppo mondane?

Il secondo pensiero che mi viene alla mente è che in quella conversazione si dava per scontato che i critici si muovono secondo interessi personali. Di nuovo devo dire che questo pensiero è intimamente errato. Infatti che razza di rispetto professionale potrebbe avere un critico/a se servisse solamente i propri interessi? Non molto credo. Un critico, in quanto individuo, presterà ovviamente più attenzione al lavoro degli artisti la cui sensibilità intellettuale si sente più vicino/a. Comunque la sua responsabilità risiede nella possibilità di rimanere intellettualmente aperto, e di valutare costantemente il suo impegno nel difendere a viso aperto un tipo di lavoro contro altri. Scrivere per promuovere è una cosa, scrivere per criticare, un'altra. L'essenza della critica risiede nella possibilità di valutare ciascun lavoro con lo stesso rigore intellettuale senza riguardo per interessi o suggestioni. Qualche volta, il critico dovrebbe essere in grado di scrivere di qualunque tipo di opera, trovarne la dinamica interna, creare canali di comprensione. Qui sta la sfida. Tornando dalle riflessioni dell'artista che ho dovuto affrontare dopo aver parlato così negativamente del suo lavoro, credo che su una cosa avesse ragione è cioè che difendere un lavoro è probabilmente più facile che opporsi ad esso, perché è più naturale appoggiare che combattere. Comunque, senza nulla togliere alla componente emotiva, ci deve essere un'organizzazione della mente e del linguaggio della scrittura - dato che questo è il nostro mezzo di comunicazione - che definisca la nostra propensione verso le idee che un'opera è in grado di catalizzare sia essa di successo oppure no. La critica non è un processo, e il critico non è un giudice. Egli espone un punto di vista, una certa lettura di quanto ha percepito. L'intero problema risiede nell'idea che noi tutti abbiamo che ci dovrebbe essere una cosa detta oggettività.

Potrebbe sembrare un pò innocente, ma credo sinceramente che riguardo tutto ciò che possiamo dire nelle nostre azioni quotidiane nel mondo dell'arte, tutti abbiamo scelto di operare in questo campo. Non è proprio come lavorare in fabbrica o in un campo. Dobbiamo ricordare che è un privilegio straordinario essere capaci di lavorare in un'area che non è legata all'economia-produttiva e che manteniamo uno stile di vita e di pensiero che non ci è stato imposto. Inoltre siamo talvolta coinvolti in un circuito di pensieri che potrebbe contribuire in modo promettente all'aspetto con cui il futuro si configura. E questo è precisamente il punto in cui sta la nostra responsabilità: anche se può sembrare un pò moralistico, sento che questo è un aspetto davvero importante del nostro lavoro. Dopotutto i critici devono creare un'interfaccia definitivo fra l'opera d'arte e il suo pubblico. Pubblicare opinioni non implica abusare del pubblico, o fare in modo che esso creda a tutto ciò che viene scritto, facendo in modo che lo prenda per buono: i critici devono assumere la loro posizione in modo tale che non solo lascino aperta la possibilità per qualunque pubblico di formarsi un'opinione sull'opera, ma anche rendendo del tutto chiaro che ogni forma di scrittura è una costruzione e va letta come tale. Creare legami storici, sezionare un'opera o introdurre un elemento più o meno didattico in essa, sono operazioni che vanno completate con una chiara esposizione di questo processo; si dovrebbe mettere il lettore in condizione di capire che una critica è solo una proposta che tenta di stimolare i suoi stessi pensieri. Per illustrare il mio intento vorrei fare riferimento ai rapporti che ha Godard nel fare i films o Robbe-Grillet nello scrivere un romanzo - e questi due artisti sono solo due esempi per un tipo di pensiero che esiste ovunque nel mondo e in generale in ogni cultura.

Quindi, per finire, trovo estremamente difficoltoso definire esattamente la posizione di un critico. Posso pensare solamente al tipo di impegno intellettuale che questo comporta. Il tentativo risiede in un esame mentale volta per volta molto attento: nulla può essere dato per scontato, non c'è una sola verità, e in quanto *enunciators* (!) il nostro compito specifico sta nel tener presente sempre tutto ciò.

Saluti

Benjamin Weil

PS: La mia firma in calce a questo testo è solo un tributo al vostro tentativo di giocare il gioco di artisticizzare la scrittura critica (con humor, spero!!!).

ALESSANDRA GALLETTA

ATTENTION ▶ TOMMASO LABRANCA

Dear Mme Galletta,

I wish I could
be on hand for CRITICAL
QUEST on June 7. Alas,
I can't. It should be
a laugh and a half.
When published seven
teen years ago, THE
PAINTED WORD caused
screams of outrage,
but I can't see that
it has had any long-
term effects, other
than to provide ~~the~~
a subversive text
for the occasional
maverick artist or
critic. Today the
passionate art world

in New York & Co. "the
American art world"
is more theory-driven,
more literary, than ever.
Many shows ^{today} are NOTHING
but words, literally;
although they're seldom
actually painted, because
painting of any sort
is now considered
dreadfully mannered,
old-fashioned, indi-
vidualistic.

But please don't
get me wrong. I
wouldn't have it
any other way. From
the point of view of a
writer, it's a rich
slice of the human
comedy.

Good luck with the show

TOM WOLFE
MAY 22
1993

Tom Wolfe

Gentile M.me Galletta

Come avrei voluto essere disponibile per Critical Quest il 7 giugno!
Ma, ahimé, non mi è possibile. Ci sarà senz'altro da morire dal ridere!

Quando, diciassette anni fa, ho pubblicato *The Painted Word* feci senza dubbio colpo, ma non mi sarei mai aspettato un effetto così a lungo termine. Tuttalpiù avrei sperato che divenisse un testo di riferimento per occasionali dissidenti sia tra gli artisti sia tra i critici.

Oggi il mondo dell'arte alla moda di New York (e quindi il mondo dell'arte alla moda di tutta l'America) si basa sulle teorie e sulla parola scritta più di quanto non abbia mai fatto in precedenza. Molte mosire oggi non sono altro che PAROLE, nel vero senso della... parola! Ma raramente queste parole sono dipinte, poiché la pittura, la pittura d'ogni tipo, è ormai considerata una cosa terribilmente di maniera, qualcosa di vecchio, di troppo individuale.

Ma, per favore, non dite che anch'io sono verboso. E' che io non posso esprimermi in nessun altro modo. Dal punto di vista di uno scrittore tutto ciò appare come una ghiotta tranche de vie della *Comédie Humaine*.

Buona fortuna per la sua esposizione

Tom Wolfe
22 maggio 1993



CRITICAL QUEST
i giochi di ruolo della critica

Ringrazia:

Antonio Curcetti
(ideazione T-shirt, realizzazione, nevrosi)

Nunzio Tommaso Labranca
(traduzioni, contatti speciali, supporto morale)

Gruppo Italia s.r.l.
Walter&Dante
(impagabili supporto tecnico e pazienza umana)

Gianluca Codeghini
(un angelo venuto dal cielo)

Vanessa e Miltos
(video e trasferta)

Biba Abbigliamento
(supporto "di quartiere")

Tom Wolfe
(contributo inaspettato)