Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Storia delle arti e
conservazione dei
beni artistici

Tesi di Laurea

Gli "After…" di Sherrie Levine: la fotografia come copia. Verso un "museo senza pareti" cyberfemminista?

Relatrice
Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice
Ch.ma Prof.ssa Federica Maria Giovanna Timeto

Laureanda
Martina Brignoli
Matricola 898838

Anno Accademico
2024 / 2025

INDICE

INTRODUZIONE **3**

CAPITOLO 1. LA TENDENZA ALL'APPROPRIAZIONE E ALLA RIPETIZIONE: COPIA O DIFFERENZA? **7**

1.1 LA STORIA DELL'ARTE E IL MITO DELL'ORIGINALITÀ **7**
1.2 TENDENZE POSTMODERNE **13**
1.2.1 L'APPROPRIATION ART 15
1.2.2 LA PICTURES GENERATION 21

CAPITOLO 2. SHERRIE LEVINE E LA PRATICA DEGLI "AFTER…" FOTOGRAFICI **33**

2.1 RI-PRESENTAZIONE DIFFERENTE **33**
2.1.1 LA MORTE DELL'AUTORE E LA NASCITA DELLO SPETTATORE? 49
2.2 LA "SHERRIE LEVINE AURA" **59**
2.3 GUARDARE ALL'INTERNO DELLA CORNICE **68**

CAPITOLO 3. UN MUSEO FEMMINISTA SENZA PARETI **79**

3.1 MUSEI DI IMMAGINI: LA PULSIONE ALL'ARCHIVIO **79**
3.2 LA RILETTURA FEMMINISTA DELLA STORIA DELL'ARTE **93**
3.3 VERSO UN MUSEO CYBERFEMMINISTA? **103**

CONCLUSIONI **113**

APPARATO ICONOGRAFICO **117**

BIBLIOGRAFIA **165**

Introduzione

La presente tesi si propone di analizzare l'opera dell'artista statunitense Sherrie Levine, focalizzandosi nello specifico sulla produzione fotografica a cui ha lavorato sin dagli anni Ottanta fino ad anni più recenti. Se è infatti vero che far parte della storia dell'arte ha da sempre implicato un continuo dialogo con essa, attraverso processi di citazione, ripresa e ripetizione, Sherrie Levine radicalizza questo dialogo: nelle serie intitolate "After…" l'artista si appropria di opere d'arte preesistenti risalenti al XX secolo, sottolineando l'ambiguità dei concetti di originalità e di autenticità, in una decostruzione critica della figura modernista del genio, ovvero della figura dell'artista riconosciuto come grande maestro, unicamente maschile.

L'obiettivo del lavoro è in particolare quello di evidenziare alcune lacune interpretative che si sono succedute nella ricezione critica delle sue opere, in particolare quelle relative alla componente femminista, spesso solo accennata, dimostrando non solo la stretta correlazione tra le istanze postmoderniste e femministe, ma anche per proporne una possibile attualizzazione. Pur senza ignorare le principali questioni sollevate dalla prima ricezione critica del lavoro di Levine - e che continuano tuttora a emergere nella maggior parte delle analisi -, il tentativo non è solo quello di slegarsi, almeno in parte, dalle rigide teorizzazioni legate al Postmodernismo, ma soprattutto quello di rileggere Levine attraverso uno sguardo contemporaneo, in linea con l'invito rivolto da parte dell'artista stessa a ri-vedere costantemente il passato. Pur partendo infatti da una serie di testi fondativi e canonici, legati sia alla filosofia post-strutturalista francese di Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault e Roland Barthes, sia al più generale contesto postmoderno, con autori come Jean-François Lyotard, Fredric Jameson e Jean Baudrillard, ma anche al pensiero di Walter Benjamin, emerge un'ambiguità da parte di Levine nell'interagire con queste teorie. Il tentativo, in conclusione, è quello di superare una visione limitativa del lavoro di Levine, visto frequentemente come ovvio e come già concluso, relegato esclusivamente agli anni Ottanta e a un Postmodernismo istituzionalizzato.

La tesi è strutturata in tre capitoli. Il primo è dedicato a un'analisi del contesto teorico e storico in cui la produzione di Sherrie Levine è stata elaborata. È un punto di partenza fondamentale nonché necessario, che consente di osservare la capacità dell'artista di

rispondere perfettamente alle tensioni teoriche e culturali del suo tempo, in linea con una sensibilità tipicamente postmoderna. Gli anni Settanta e, più in generale, il secondo Novecento seguono infatti alla frammentazione del progetto utopico e progressista del Modernismo: la "fine dell'epoca delle grande narrazioni"[1] proclamata da Lyotard anche in ambito artistico comporta la caduta dei miti di originalità e di autenticità, restituendo centralità alla copia e alla ripetizione all'interno della cosiddetta Appropriation art. Ciò si traduce in un diverso relazionarsi con il passato e con la storia, che si sviluppa da una parte nell'accettazione della "fine della storia" e quindi in un eclettismo per lo più formale e, dall'altra, in alleanza con la filosofia post-strutturalista, in una riflessione critica e decostruttiva dei dispositivi utilizzati dalla storia stessa. Levine si lega proprio a questa seconda corrente, accolta pienamente dal circolo della rivista *October* e da una rete di gallerie newyorchesi che si affermano tra gli anni Settanta e Ottanta: è in questo contesto che nel 1977 Levine fa il suo esordio sotto la guida di Douglas Crimp, attorno al quale si raccoglie la Pictures Generation. La sua opera, sebbene coerente con i temi centrali di questa generazione nata nel pieno della cosiddetta società dello spettacolo, riesce anche a distanziarsene, mostrando, come emerge più chiaramente nel secondo capitolo, una tensione personale verso l'oltrepassamento delle dicotomie e delle categorie troppo rigide in cui, nonostante le intenzioni, anche la teoria postmoderna sembra cadere.

Il secondo capitolo si focalizza quindi sulla produzione artistica di Levine, mostrando una possibilità di superamento dell'opposizione netta del binomio copia-originale, al fine di rivelare la fertilità e la complessità del loro rapporto di co-determinazione, in modo da aprire la strada al concetto di "ripetizione differente": lungi dal negare nettamente i miti modernisti, Levine invita piuttosto a ridefinirli, proprio partendo dalla copia. La dimensione ripetitiva a lungo circoscritta esclusivamente alla specificità tecnica del medium fotografico viene da Levine espansa a una dimensione concettuale e, parallelamente, psicoanalitica, sviluppandosi quindi come atto creativo sotteso alla sua intera produzione. È infatti proprio attorno al concetto di differenza, non necessariamente visibile ma, piuttosto, "infra-mince" per citare Marcel Duchamp, che si fonda l'intero progetto di Levine: una differenza che emerge dal diverso contesto

[1] J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* (1979), tr. it. di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 6.

di ricezione e quindi dal diverso spettatore ma anche, apparentemente contro le dichiarazioni postmoderne della morte dell'autore, dalla stessa artista. Proprio la centralità dell'autorialità di Levine, e quindi della sua soggettività e del suo desiderio, permette alle copie di porsi come originali, vale a dire come autentiche opere d'arte, dotate ora di un'aura che, slegata dalla definizione benjaminiana di irripetibilità, non scompare completamente ma anzi ricompare, seppur sotto diverse vesti. Accanto alla dimensione critica e decostruttiva, si affianca una dimensione sensoriale ed emotiva che la critica ha spesso oscurato: una dimensione più propriamente estetica che anche le copie sono in grado di manifestare. Il confronto produttivo di Levine con la rigidità delle teorie postmoderne non avviene solo nella cornice, vale a dire nel contesto teorico che circonda la produzione e la ricezione di queste opere, ma anche nella loro dimensione interna e specifica: l'invito a guardare all'interno della cornice esplicita la necessità di un'analisi iconografica delle singole fotografie, portando alla luce un'attenzione per l'alterità incarnata non solo dagli oggetti rappresentati ma, soprattutto, incarnata anche dalla stessa Levine, ora soggetto rappresentante.

Infine, l'ultimo capitolo si focalizza proprio sul soggetto rappresentante, nei molteplici ruoli di artista, spettatrice, storica dell'arte, archivista e curatrice. La fotografia permette infatti a Levine di dare vita a quello che lei stessa, rifacendosi a André Malraux, definisce un "museum without walls": la compulsione ripetitiva si lega a un impulso archivistico attraverso cui Levine non solo ripercorre alcuni dei momenti salienti della storia dell'arte ma, più significativamente, delinea un nuovo paradigma museale in chiave postmoderna e, soprattutto, femminista. L'insistenza sulla differenza di genere che l'autorialità di Levine comporta le permette infatti di offrire uno dei contribuiti più originali alla seconda ondata della Critica Istituzionale, attraverso la decostruzione degli stessi paradigmi fallologocentrici su cui l'arte e le sue istituzioni si sono tradizionalmente fondate. L'archivio-museo di Levine, per definizione legato alla non-conclusione, rimane sempre potenzialmente aperto: in questo modo, esso non solo sembra aver suggerito la caduta del genio modernista come prodotto del soggetto chiuso e unitario di derivazione cartesiana ma, attraverso l'apertura all'alterità, esso potrebbe forse aver suggerito anche un nuovo e più attuale paradigma, in cui la differenza – di genere - costituisce solo il punto di partenza per un'ibridazione che sembra aver predetto i successivi femminismi post-genere.

Nonostante infatti i progressi degli ultimi decenni, le disparità di genere sono ancora presenti nel mondo dell'arte[2], come anche evidenziato dai remakes dell'opera *Do Women Have* To Be *Naked To Get Into the Met. Museum?* delle Guerrilla Girls del 2005 e 2012, mostrando una paradossale diminuzione della percentuale di donne artiste e un aumento di nudi maschili all'interno del Metropolitan Museum of Art di New York. Per questo motivo, il paradigma proposto da Levine potrebbe essere ripreso e riletto non solo per continuare a interrogare le strutture di potere ancora operanti nel mondo dell'arte, ma anche per aprire la strada all'immaginazione di nuove forme di soggettività, di narrazione storica e di rappresentazione.

[2] L. Nochlin, *"Why Have There Been No Great Women Artists?" Thirty Years Later*, in *Women Artists at the Millenium*, a cura di C. Armstrong, C. de Zegher, Cambridge (MA), Londra, The MIT Press, 2006, pp. 21-34; S. Zuliani, *The missing future. Il museo alla prova della critica femminista di Griselda Pollock*, in "Piano B. Arti e culture visive", vol. 8, n. 2, 2023, pp. 361-378, qui pp. 363-364.

CAPITOLO 1. La tendenza all'appropriazione e alla ripetizione: copia o differenza?

1.1 La storia dell'arte e il mito dell'originalità

La riproduzione trasformativa ha a lungo contribuito a modellare l'identità culturale occidentale nel corso della sua evoluzione storica[3]. La produzione artistica non è mai stata una *creatio ex nihilo*[4], bensì una *inventio*[5], ossia una ripresentazione e una risignificazione di forme, linguaggi e immagini in epoche e contesti differenti. La non replicabilità, tanto lodata dal Modernismo, appare quindi come una condizione ideale più che reale, tanto da aver aperto la strada alle strategie contemporanee del remake e del reenactment[6]: far parte della storia dell'arte implica un dialogo continuo con essa, attraverso processi di appropriazione e di ripetizione, generando copie, repliche, varianti, multipli, serie[7].

Una tale interpretazione della storia dell'arte permette di superare l'opposizione tipicamente modernista tra copia e originale, mettendo in luce la fertilità e la complessità del loro rapporto di co-determinazione. Un originale non è allora una singola entità fissa e inviolabile, ma rappresenta la somma delle sue copie; al tempo stesso, la copia diventa originale laddove assume nuove funzioni e significati. Le copie, infatti, non sono riducibili a mere repliche illusorie identiche all'originale: la ripetizione non implica che essa "give[s] us back what was, as such: that would be

---

[3] T. Bartsch, M. Becker, C. Schreiter, *The Originality of Copies. An Introduction*, tr. eng. di D. Cohen, in *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, a cura di T. Bartsch, M. Becker, H. Bredekamp, C. Schreiter, Berlino, De Gruyter, 2010, pp. 27-42, qui p. 27.

[4] Si veda: "Creazione", in Enciclopedia Treccani, Dizionario di filosofia, 2009; https://www.treccani.it/enciclopedia/creazione_(Dizionario-di-filosofia)/ [ultimo accesso 28 settembre 2024].

[5] Nell'arte oratoria antica l'*inventio* è la prima delle cinque fasi della retorica, a cui seguono *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. L'*inventio* consiste non tanto nell'invenzione e nella scoperta, ma piuttosto nel ritrovare e nel rinvenire: è la ricerca del vecchio che permette l'invenzione del nuovo.

[6] Si rimanda a: *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, a cura di C. Baldacci, C. Nicastro, A. Sforzini, Berlino, ICI Berlin Press, 2022.

[7] Sulla terminologia - non interscambiabile - si rimanda a: W. Cupperi, *Introduction: Never Idental, Multiples in Pre-Modern Art*, in *Multiples in Pre-Modern Art*, a cura di W. Cupperi, Berlino, Zurigo, Diaphanes, 2014, pp. 7-29, qui pp. 13-16. Il termine "ripetizione" include un'ampia gamma di significati e appare pertanto come il più neutrale; in questo contesto, frequente è anche la nozione di "copia" nella sua dimensione differenziale rispetto all'originale.

hell"[8]. Esistono invece degli spazi variabili di somiglianza e di differenza, sia formale, sia, soprattutto, concettuale: ogni copia può aprire la strada a nuovi spazi interpretativi e permettere all'identità dell'artista di svilupparsi in un dialogo potenzialmente infinito.

Prendiamo in considerazione l'elaborazione e la diffusione del canone greco classico, proprio attraverso le sue copie romane. Il cuore della filosofia antica secondo cui *ex nihilo nihi fit*[9] riflette anche l'essenza dell'arte, corale e modulare per sua natura - e poi ulteriormente serializzata attraverso la nascita dell'industria delle copie -, come ripercorso da Salvatore Settis e da Anna Anguissola nella mostra *Serial/Portable Classic: The Greek Canon and its mutations*[10] (Fig. 1). È un concetto di copia, quello antico, che non problematizza l'originalità. L'arte greca è originale perché, afferma Settis, "supremamente esemplare"[11]; e trasmette questi *exempla* attraverso non un'irradiazione passiva, ma una continua ricreazione, attuata mediante due specifiche strategie, quelle della riduzione di scala e della moltiplicazione quantitativa. Si tratta di copie differenti che comportano sempre delle varianti, anche minime, a volte impercettibili, e da qui deriva il pregiudizio nei loro confronti; quelle varianti minime che Marcel Duchamp definisce poi come "infra-minces"[12], e che determinano il coefficiente artistico dell'autorialità. Nonostante ciò, la distinzione tra originali greci e copie romane operata dall'archeologia a partire dal XVIII secolo, sotto la guida della *Storia dell'arte nell'antichità* di Johann Joachim Winckelmann[13], ha portato a una svalutazione delle opere romane e al successivo sviluppo, nel XIX secolo, della

---

[8] G. Agamben, *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films* (1995), tr. eng. di B. Holmes, in *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, a cura di T. McDonough, Cambridge (MA), MIT Press, 2002, pp. 313-319, qui p. 316.

[9] Locuzione latina espressa nel *De Rerum Natura* di Tito Lucrezio Caro, traducibile con "Nulla viene dal nulla"; concetto a sua volta ripreso dal pluralismo greco.

[10] *Serial/Portable Classic*, cat. (Milano, Venezia, Fondazione Prada, 9 maggio-24 agosto/13 settembre 2015), a cura di A. Anguissola, S. Settis, Milano, Progetto Prada Arte, 2015.

[11] S. Settis, *Sommamente originale. L'arte classica come seriale, iterativa, portatile*, in *Serial/Portable Classic*, cit., pp. 273-283, qui p. 273.

[12] T. de Duve, *Pictorial Nominalism, On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* (1984), tr. eng. di T. de Duve, D. Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 159-163.

[13] J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità* (1763), tr. it. di M. L. Pampaloni, Milano, SE Studio Editoriale, 1990. La dimostrazione della superiorità dell'arte greca rispetto a quella romana si fonda in realtà non tanto su un'ignoranza, ma su una rimozione intenzionale e voluta, tanto che nella conclusione della sua opera confessa che: "[…] e io osservo le copie degli originali con maggiore attenzione, di quanto farei se fossi in pieno possesso di quelli."; Ivi, p. 419.

Kopienkritik[14], una metodologia mirante a ricostruire gli originali perduti attraverso lo studio delle repliche. Solo con la Scuola di Vienna, e poi sempre di più negli ultimi decenni - come conseguenza di un rinnovato interesse generale per queste tematiche -, l'arte romana è stata rivalutata per la sua autonomia artistica, superando il giudizio riduttivo di mera imitazione: gli studiosi hanno cominciato a concentrarsi su aspetti come il contesto d'uso delle sculture, e quindi non solo sul contesto di produzione ma anche su quello di ricezione[15].

È stata allora la preoccupazione peculiarmente modernista per l'originalità - connessa all'unicità dell'opera e alla sua portata innovatrice, frutto dell'artista geniale - ad aver male interpretato una grande quantità di materiale romano, e non solo. Il Modernismo, sebbene oscillante tra tendenze innovatrici e sguardi nostalgici al passato, afferma ben presto l'esigenza di essere "absolument Modernes", come decretato da Baudelaire: il culto della novità costruito dall'estetica modernista tra metà del XIX secolo e inizi del XX secolo esprime la consapevolezza di un'epoca che si colloca in termini di superamento rispetto a un passato sentito come oppressivo. Tuttavia, come evidenziato da Hal Foster, il Modernismo, da innovatore e trasgressivo - soprattutto con le Avanguardie -, col tempo finisce per essere rinchiuso all'interno dei confini istituzionali[16]. Confini che il Postmodernismo decostruisce, con lo scopo di aprirne i sistemi chiusi e di riscriverne le narrazioni dominanti, inclusa quella sull'originalità. Sebbene quindi la ripetizione sia sempre stata elemento sotteso all'arte[17], è il Postmodernismo a reintrodurre il discorso sulla copia, espandendolo e caricandolo di una dimensione critica per lo più ignorata fino a quel momento, arrivando spesso, dall'altra parte, a negare la possibilità di un'originalità. Ancora centrale in questo discorso è *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition* di Rosalind

[14] T. Bartsch, M. Becker, C. Schreiter, *The Originality of Copies. An Introduction*, cit., pp. 29-30; G. Pucci, "I Romani e l'arte greca: originali e copie", in Enciclopedia Treccani, Storia della civiltà europea a cura di U. Eco, 2014; https://www.treccani.it/enciclopedia/i-romani-e-l-arte-greca-originali-e-copie_(Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/ [ultimo accesso 1 ottobre 2024].

[15] Ibidem. Si veda anche: M. Marvin, *Roman Sculptural Reproductions or Polykleitos: The Sequel*, in *Sculpture and its reproduction*, a cura di A. Hughes, E. Ranfft, Londra, Reaktions Books, 1997, pp. 7-28.

[16] H. Foster, *Introduzione al postmoderno*, in *L'antiestetica: saggi sulla cultura postmoderna* (1983), a cura di H. Foster, tr. it. di A. Simone, Milano, Postmedia Books, 2014, pp. 7-15, qui p. 7.

[17] Sulla copia durante l'epoca pre-moderna si rimanda a: *Multiples in Pre-Modern Art*, cit.

Krauss[18], per la prima volta pubblicato sulle pagine di *October* nel 1981. Krauss smaschera l'illusione dell'originalità dell'artista e dello statuto originario della superficie pittorica attraverso una delle figure più rappresentative e ricorrenti nell'arte modernista del XX secolo: la griglia (Figg. 3, 4). Figura che, dopo la sua "scoperta" da parte degli artisti d'avanguardia, viene elevata a strumento di liberazione e di rinascita: in questo senso, l'originalità che accomuna i discorsi degli artisti è, secondo Krauss, da intendere più che in termini di un rigetto netto del passato - alla "Make it new" di Ezra Pound -, nel significato di un'origine in senso proprio[19]. La griglia viene assunta a metafora organicistica per indicare il punto zero da cui rinascere e ricominciare, implicando comunque la dissoluzione di un prima. Tuttavia, nella pratica effettiva, la griglia dimostra di essere necessariamente ripetitiva, rivelandosi una sorta di prigione in cui l'artista rinchiuso si sente paradossalmente libero, in un processo continuo di autoimitazione[20]: il mito dell'originalità si dimostra infondato. Più che un'origine, vi sono una serie di copie, e, soprattutto, non si può negare ciò che vi è al di là della superficie, ma bisogna rendere trasparenti i modelli, i testi e i referenti che si celano dietro.

Quello delineato da Krauss è sostanzialmente un diverso approccio al passato. Al di là della griglia, la pratica modernista dimostra infatti di non aver oscurato del tutto la copia, ma di averla intrecciata con la nozione di progresso. In un confronto tra geni, a metà tra l'omaggio e la critica, una delle pratiche più ricorrenti rimane la copia dei grandi maestri del passato[21]. Si tratta di una tipologia di appropriazione che può trascendere la mera copia accademia e l'esercizio tecnico, per divenire un confronto creativo che permette all'artista di posizionarsi all'interno di un più ampio discorso storico, e, soprattutto, all'interno del proprio presente:

> Il est sans doute excellent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais cela ne peut être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente. […] Pour s'y trop plonger [l'antique], il perd la

[18] R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition* (1981), in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, a cura di R. Krauss, Cambridge (MA), Londra, The MIT Press, 1986, pp. 151-170.
[19] Ivi, p. 157.
[20] Ivi, p. 160.
[21] J. U. Harris, *After the Master: The Copy as Origin and Renewal*, in "Flash Art", n. 329, febbraio-marzo 2020, pp. 38-45.

> mémoire du présent; il abdique la valeur et les priviléges fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations[22].

Gli artisti propongono una rilettura assolutamente personale, autentica e originale di opere del passato, ripresentate attraverso il proprio stile[23]. È tanto un ritorno quanto, soprattutto, un distacco, come accade nell'ampiamente trattata identificazione di Van Gogh con Millet[24]. In questo senso, come suggerito da Craig Owens, la copia modernista si lega alla rappresentazione di un processo evolutivo imperniato sui concetti di progresso e di decadenza[25], centrali in una visione della storia dell'arte intesa come lineare e teleologica[26]. La ripetizione permette all'artista di progredire e di allontanarsi dal passato, incluso il proprio: Henri Matisse torna più volte sulle proprie opere, creando sì diversi doppi, ma senza concepirli come tali[27]; piuttosto, il dipingere è una risposta emotiva a una determinata situazione, poi progressivamente approfondita e arricchita. Il Postmodernismo sfida questa specifica concezione della storia dell'arte, immergendoci in una temporalità che potremmo definire come anacronistica, costringendoci di conseguenza a ripensare anche il rapporto tra copia e

---

[22] C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life* (1863), in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, a cura di J. Mayne, tr. eng. di J. Mayne, Boston, Phaidon Press, 1986, pp. 1-35, qui pp. 13-14: "It is doubtless an excellent thing to study the old masters in order to learn how to paint; but it can be no more than a waste of labour if your aim is to understand the special nature of present-day beauty. […] By steeping himself too thoroughly in it [the antique], he will lose all memory of the present; he will renounce the rights and privileges offered by circumstance-for almost all our originality comes from the seal which Time imprints on our sensations."

[23] La nozione di stile come individuale è una nozione tipicamente romantica e poi modernista, legata all'espressione della soggettività – e quindi alla genialità - dell'artista: è l'autenticità connessa all'originalità. È il segno lasciato dall'artista. Nell'arte antica invece, come già accennato, l'arte è innanzitutto corale: è sì ispirata, ma dalla polis e non dall'individuo - la cui esistenza non viene comunque negata.

[24] Pensiamo al confronto tra *Il campo di grano* di Millet (1867) e *Copia del campo di grano di Millet* di Van Gogh (1890) in: E. H. Gombrich, *Arte e Illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1957), tr. it. di R. Federici, Milano, Leonardo Arte, 1998. Ivi, p. 327: "Egli [Van Gogh] ripete le frasi di Millet nel suo accento".

[25] *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, a cura di C. Owens et al., Berkeley, University of California Press, 1994, p. 121. Sui concetti di "progresso" e "decadenza" si veda anche: E. H. Gombrich, *Arte e progresso: storia e influenza di un'idea* (1960), tr. it. di M. Carpitella, Roma, Bari, Edizioni Laterza, 1985.

[26] J. Habermas, *Il modernismo: un progetto incompleto* (1980), in H. Foster, *L'antiestetica: saggi sulla cultura postmoderna*, cit. "L'idea del Moderno", per Habermas, è la stessa dell'Illuminismo: lo sviluppo dei settori di scienza, morale e arte "in conformità a una logica interna", ossia seguendo un'idea di progresso in modo sistematico e razionale.

[27] J. Meyer, *The Double: Identity and Difference in Art since 1900*, in *The Double: Identity and Difference in Art since 1900*, cat. (Washington, National Gallery of Art, 10 luglio-31 ottobre 2022), a cura di J. Meyer, Washington, National Gallery of Art, 2022, pp. 8-56, qui p. 21.

originale. Michael Baxandall, nel noto *"Excursus" contro la definizione di "influenza"*[28], prendendo come esempio il rapporto tra Cézanne e Picasso, sottolinea come troppa storiografia artistica ricorra a una nozione ingannevole di influenza per sottolineare come un passato - un modello - agisca in maniera diretta su un presente, senza tener conto del reale rapporto di interazione: il nostro punto di partenza dovrebbe invece essere la conclusione - e, nel nostro caso, la conclusione del processo di produzione, ossia la copia -: "Noi vediamo Cézanne, in parte, attraverso la lente idiosincratica di Picasso. Più in generale, comunque, non lo vedremo mai isolato da quello che la pittura successiva ha fatto di lui, da come lo ha reso produttivo nella nostra tradizione"[29]. Analogamente, Sherrie Levine, in riferimento all'atto di ri-fotografare, afferma: "I have the same relationship to van Gogh as Pierre Menard had to Miguel de Cervantes, that is to say, I have influenced him"[30]. Ci troviamo di fronte a "pratiche del secondario"[31] particolarmente produttive, in cui il rapporto tra originale e copia è estremamente dinamico: le copie possono a loro volta influenzare retroattivamente la percezione dell'originale in un rapporto di mutua definizione tra i due termini.

Chiaramente, il discorso modernista si è dimostrato ancora più scettico nei confronti della copia frutto di tecnologie riproduttive, in cui la componente meccanica sembra negare del tutto la presenza della mano dell'artista, eliminando qualsiasi possibilità di autenticità e di originalità: è noto il percorso tortuoso affrontato dalla fotografia tra il XIX e il XX secolo per giungere a una sua piena accettazione. Clement Greenberg, ad esempio, in *Avant-Garde and Kitsch*[32] contrappone l'estetica pura dell'arte d'avanguardia, e nello specifico della pittura modernista, al kitsch della cultura di massa a cui la fotografia appartiene. Eppure, l'interazione dialettica tra l'immagine fatta a mano e quella prodotta meccanicamente è la trama di base - sebbene solitamente

---

[28] M. Baxandall, *"Excursus" contro la definizione di "influenza"*, in *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), a cura di M. Baxandall, tr. it. di A. Fabrizi, Torino, Einaudi, 2000, pp. 88-92.
[29] Ivi, p. 92.
[30] H. Singerman, *Sherrie Levine's Art History*, in *October*, vol. 101, estate 2002, pp. 96-121, qui p. 119.
[31] T. Bartsch, M. Becker, C. Schreiter, *The Originality of Copies. An Introduction*, cit., p. 32.
[32] C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* (1939), in *The Collected Essays and Criticism. Vol. 1: Perceptions and Judgments 1939-1944*, a cura C. Greenberg, J. O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 6-11.

mascherata - dell'arte europea e occidentale[33]. Pensiamo anche solo alla ripetitività intrinseca della scultura[34], nonostante le sue peculiarità tecniche siano state a lungo oscurate di fronte ai bruschi cambiamenti segnati dall'avvento della stampa e dalla fotografia.

E nonostante il Modernismo abbia tentato di oscurare il ruolo di queste tecniche di riproduzione, a causa di un imbarazzo verso processi che appaiono come specifici dell'artigianato e non certamente dell'artista geniale, oltre che troppo ovviamente commerciali, il panorama è in realtà più complesso. Come sottolineato da Germano Celant in una recente mostra, *The Small Utopia. Ars Multiplicata*[35], il percorso della stampa nel XX secolo si intreccia con le utopie ideate sin dalle avanguardie storiche, e poi fino agli anni Settanta (Fig. 2). Gli artisti da lui affrontati sono stati in grado di sfruttare le potenzialità della copia attraverso la stampa e attraverso altre tecnologie di riproduzione, sperimentando di conseguenza con le dinamiche emergenti della società dei consumi, nel tentativo di proporre una fruizione estetica e sociale più accessibile e più democratica[36]. L'artista, in questo contesto, non è più solo creatore di oggetti unici, ma assume il ruolo di intellettuale, educatore e persino filosofo, superando i media tradizionali. È nello specifico Marcel Duchamp il primo a riconoscere e a sfruttare pienamente le potenzialità della produzione industriale e dei media riproduttivi, spostando il focus dal manufatto unico all'atto concettuale: il Dadaismo, così come il Surrealismo, esce dai confini imposti dall'estetica modernista, anticipando molte delle ricerche poi riprese dalla pratica postmoderna.

1.2 Tendenze postmoderne

A partire dagli anni Sessanta del Novecento, diventa chiaro a tutti che il grande progetto utopico, progressista e razionalista del Modernismo è ormai fallito. Il

---

[33] C. S. Wood, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 18.
[34] A. Hughes, E. Ranftty, *Introduction*, in *Sculpture and its reproduction*, cit., pp. 1-6, qui pp. 1-2.
[35] *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, cat. (Milano, Fondazione Prada, 6 luglio-25 novembre 2012), a cura di G. Celant, Milano, Progetto Prada Arte, 2012.
[36] G. Celant, *The Small Utopia*, in *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, cit., pp. 15-29.

disincanto che segue a una serie di eventi geopolitici e sociali di portata globale segna l'emergere di un nuovo tipo di società, variamente indicata come post-industriale, dei consumi, dell'informazione e dello spettacolo. Parallelamente, il Postmodernismo fa il suo ingresso nei dibattiti teorici, a indicare non tanto un superamento in termini cronologici del Modernismo, quanto una ripresa dello stesso, in modo da aprirlo e riscriverlo. È questa l'epoca che Jean-François Lyotard individua come l'epoca della fine delle grandi narrazioni[37], risultato della crescente incredulità nei confronti delle metanarrazioni universali e autoritarie che fino ad allora avevano legittimato il sapere e il potere, facce della stessa medaglia. "La funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli ed i grandi fini"[38], e la sua unità si frammenta in una pluralità di "giochi linguistici"[39], permettendo il formarsi di quello che Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti definiscono come "pensiero debole"[40], ossia "il tentare di disporsi in un'etica della debolezza, non semplice, assai più costosa, meno rassicurante"[41]. Una forma di pensiero che, dopo la perdita del "riferimento luminoso, unico e stabile, cartesiano"[42], non si immobilizza, ma abbraccia la relatività e la dialettica, liberando l'uomo verso una convivenza pluralistica. La sfiducia nei macro-saperi onnicomprensivi porta così non solo alla caduta dei miti modernisti, ma anche a una consapevolezza più profonda della loro storicità e dell'effettiva contingenza dei miti di ogni epoca, contro la tendenza, come afferma Roland Barthes, a indicarli come naturali e quindi universali: "[…] il mito viene letto come un sistema fattuale mentre è solo un sistema semiologico"[43].

Tra Modernismo e Postmodernismo non vi è quindi un'opposizione netta ma, piuttosto, un rapporto di continuità e di complessità che ci invita a riflettere anche sul mito dell'originalità. La fine dell'epoca delle grandi narrazioni non comporta infatti la fine del Modernismo o addirittura la "fine della storia", come è stato affermato a causa di un'interpretazione errata della nozione di *posthistoire* teorizzata da Arnold Gehlen.

---

[37] J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* (1979), tr. it. di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1989. Opera che segna l'ingresso del Postmodernismo nel dibattito filosofico.
[38] Ivi, p. 6.
[39] Ivi, pp. 20-24. Qui Lyotard si rifà ai giochi linguistici di Wittgenstein: parlare è combattere, in quanto ogni discorso si inserisce in un sistema di regole condivise che determinano i rapporti sociali e le dinamiche di autorità.
[40] *Il pensiero debole*, a cura di P. A. Rovatti, G. Vattimo, Milano, Feltrinelli, 1985.
[41] P. A. Rovatti, G. Vattimo, *Premessa*, in *Il pensiero debole*, cit., pp. 7-11, qui p. 10.
[42] Ibidem.
[43] R. Barthes, *Miti d'oggi* (1957), tr. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1994, p. 212.

Quella indicata da Gehlen sembra essere in realtà la "fine" di un futuro: egli constata sì la perdita di fede nella nozione di progresso, ma anche il persistere di una frenesia nel progredire, che si traduce in una tendenza alla ripetizione di formule consolidate[44]. Il risultato è una fittizia sensazione di progresso costante, che porta in realtà a una stagnazione in cui il futuro non è altro che una reiterazione del passato. In maniera simile, anche Gianni Vattimo individua come una delle visioni più diffuse del Modernismo quella che lo definisce come "epoca della storia"[45], fondata sulla rielaborazione dell'idea tipicamente ebraico-cristiana della storia come storia della salvezza, sviluppatasi quindi in storia del progresso. Tuttavia, a differenza di Gehlen, Vattimo riconosce le nuove possibilità e le chance positive che la rottura dell'unità di una storia presentata come universale porta con sé[46]. La tendenza all'appropriazione e alla ripetizione tipicamente postmoderna porta alla dissoluzione della "storia dei vincitori" di cui parla Walter Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia*[47], traducendosi nell'arte nella messa in crisi del sistema di potere che aveva fino ad allora autorizzato solo determinate rappresentazioni, aprendosi invece alla visione - e, come vedremo, alla revisione - dell'alterità.

1.2.1 L'Appropriation art

La dissoluzione del progetto modernista si manifesta non solo in campo filosofico, ma anche in quello letterario, architettonico e infine artistico.
Il critico letterario Fredric Jameson ne *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*[48], definisce il postmoderno non tanto come un semplice stile o movimento, quanto piuttosto come una dominante culturale in cui si riflettono le specifiche condizioni socioeconomiche proprie del capitalismo avanzato: la produzione estetica si intreccia con la produzione generale di merci[49]. Questa dominante culturale è così

---

[44] O. Tolone, *La Posthistoire di Arnold Gehlen. A cavallo tra modernità e postmodernità*, in "Humanitas", vol. 62, n. 2, 2007, pp. 410-419.
[45] G. Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milano, Garzanti, 1985, p.11.
[46] Ivi, p. 19.
[47] W. Benjamin, *Sul concetto di storia (testo tedesco e nuova versione italiana annotata)* (1950), in *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 15-60, qui pp. 25-31.
[48] F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, (1984), tr. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989.
[49] Ivi, pp. 12-16.

caratterizzata da una forma di "schizofrenia"[50] culturale, derivante da una percezione di collasso della temporalità. Se nel Modernismo il passato, il presente e il futuro si connettono attraverso una narrazione coerente, nel Postmodernismo il tempo sembra frammentarsi e cedere il passo alla predominanza dello spazio: in questo nuovo paradigma, l'enfasi non è più sul progresso temporale, ma sulla molteplicità e sulla simultaneità degli spazi e delle esperienze. L'ovvia conseguenza è la perdita della capacità di situarsi storicamente e quindi di comprendere il proprio posto nel continuum della storia. Come evidenziato da Douglas Crimp[51], l'accettazione da parte di Jameson della versione ufficiale, museologica e autoriale del Modernismo lo porta a non riconoscere il potenziale liberatorio della cultura postmoderna, da lui ridotta alla cultura dalla superficialità e della piattezza, operante attraverso le pratiche dell'eclettismo stilistico - contro la nozione di stile personale - e del pastiche - contro il concetto di parodia critica[52]. I produttori di cultura, secondo Jameson, non possono che rivolgersi al passato, all'imitazione di stili morti, "a un eloquio costituito da tutte le maschere e le voci immagazzinate nel museo immaginario di una cultura divenuta globale"[53]. Di conseguenza, l'accettazione da parte di Jameson sottolineata da Crimp include anche l'idea della "fine della storia": il corso progressivo dell'arte crolla, e crolla anche il senso della sua storia, legittimando gli artisti ad attraversarla, e ad appropriarsene in modo libero e senza regole. Un eclettismo stilistico che Jameson ha modo di osservare innanzitutto in architettura: sono questi gli anni in cui emerge il progetto di una rilettura in chiave postmoderna dei risultati linguistici e formali ottenuti dal razionalismo e dall'International Style. Contro il "Less is More" di Mies van der Rohe, Robert Venturi proclama un'architettura basata sulla complessità e sulla contraddizione, con lo scopo di arricchire la gamma di possibilità a livello linguistico - più che contenutistico - nella realizzazione di un progetto[54]. Parallelamente, nelle arti figurative, si assiste a un'espansione quasi nostalgica del concetto di "neo": si pensi al

---

[50] Ivi, pp. 53-54: il termine viene ripreso da Jacques Lacan, privandolo però del suo significato clinico. La "schizofrenia" indica un collasso della catena significante, ossia un collasso nel concatenarsi della serie sintagmatica dei significanti che costituisce un enunciato dotato di senso. Di conseguenza, lo "schizofrenico" sperimenta i significanti in modo isolato, senza che questi siano connessi tra loro in un contesto temporale.
[51] D. Crimp, *The Postmodern Museum* (1987), in *On The Museum's Ruins*, a cura di D. Crimp, Cambridge (MA), Londra, The MIT Press, 1995, pp. 282-331, qui pp. 302-207.
[52] F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., pp. 35-38.
[53] Ivi, p. 38.
[54] R. Venturi, *Complessità e contraddizione nell'architettura* (1966), Bari, Dedalo, 1984.

"ritorno della pittura" e della figurazione nel Neoespressionismo, e alla sua specifica declinazione nella Transavanguardia italiana. Nel manifesto *La Trans-avanguardia italiana*[55] del 1979, Achille Bonito Oliva evidenzia come la crisi evolutiva dei linguaggi artistici abbia rivelato sì una sorta di stallo nella novità e nell'originalità, ma non nell'autenticità e nell'autorità dell'artista: anziché riflettere su una progressione lineare, gli artisti riflettono sulla propria evoluzione personale. Ogni opera dimostra di essere un unicum, espressione irripetibile del genio dell'artista e del *genius loci*, contro la "morte dell'autore" annunciata da Roland Barthes[56]. Un unicum frutto del "nomadismo creativo"[57] del pittore, che si sposta liberamente tra stili e influenze, creando opere che sono il risultato di combinazioni assolutamente personali. L'originalità, più che scomparire, è frutto di un processo di appropriazione e di montaggio:

> La Trans-avanguardia si muove a ventaglio con una torsione della sensibilità che permette all'arte un movimento in tutte le direzioni, comprese quelle del passato. "Zarathustra non vuole perdere nulla del passato dell'umanità, vuole gettare ogni cosa nel crogiuolo" (Nietzsche). Questo significa non avere nostalgia di niente, in quanto tutto è continuamente raggiungibile, senza più categorie temporali e gerarchie di presente e passato tipiche dell'avanguardia[58].

Artisti come Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente, Nicola de Maria, Mimmo Paladino, Marco Bagnoli e Francesco Salvadori, ma anche le correnti degli Anacronisti e dei Nuovi Selvaggi tedeschi, o i Nuovi-nuovi di Renato Barilli, sembrano schierarsi a favore di quello che Hal Foster definisce come "postmodernismo di reazione"[59]: un Postmodernismo formalista allineato con le politiche neoconservatrici, che predica il ritorno alla narrazione e alla rappresentazione, nonché alla Storia e al soggetto-autore, in una sorta di "ritorno

---

[55] A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, in "Flash Art", n. 92-93, ottobre-novembre 1979, pp. 17-20.
[56] R. Barthes, *La morte dell'autore* (1967), in *Il brusio della lingua. Saggi critici vol. 4*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.
[57] A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, cit., p. 17.
[58] Ivi, p. 20.
[59] H. Foster, *Introduzione al postmoderno*, in *L'antiestetica: saggi sulla cultura postmoderna*, cit., pp. 7-15, qui p. 11.

all'ordine" antimodernista[60]. Ma, soprattutto, Foster accusa questo Postmodernismo di essere complice inconsapevole dell'inflazione visiva nella società neocapitalista, attraverso la creazione di pastiche eclettici e kitsch di forme pseudostoriche, private dei loro contesti e significati[61]. È al contempo una negazione della storia e una fuga dal presente. Questa distinzione tracciata da Foster è una risposta all'acuirsi della frattura tra Modernismo e Postmodernismo, e alla conseguente necessità di tracciare linee all'interno del Postmodernismo stesso. È un processo, questo, che interessa in particolare il circolo di critici e intellettuali che iniziano a gravitare attorno alla rivista americana *October*, fondata nel 1976 da Rosalind Krauss e da Annette Michelson, affiancate dallo stesso Foster, oltre che da Douglas Crimp, Craig Owens, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois e Abigail Solomon-Godeau[62]. Le accuse rivolte al Postmodernismo di reazione possono essere riassunte dall'invito riproposto da Nicolas Bourriaud al XXI secolo a passare da una cultura del consumo a una cultura dell'attività[63], ossia a una cultura fondata su un consumo attivo, critico e responsabilizzante, peculiare dell'altra faccia della produzione postmoderna, quella definita da Foster come "poststrutturalista"[64]. Un Postmodernismo definito anche "di opposizione"[65], dalla natura più epistemologica che stilistica e che, alleatosi con la filosofia post-strutturalista, si appropria dei concetti di morte dell'autore, morte della rappresentazione e morte dell'originalità, per avviare una decostruzione dei racconti propugnati dai miti modernisti: è più che semplicemente antimodernista. E in esso il modello delle grandi narrazioni sembra essere sostituito con quello dell'allegoria: è in primis con Craig Owens in *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of*

---

[60] Si rimanda alla distinzione tra anti-modernismo dei "giovani conservatori", pre-modernismo dei "vecchi conservatori" e post-modernismo dei "neo-conservatori" in: J. Habermas, *Il modernismo: un progetto incompleto* (1980), in *L'antiestetica: saggi sulla cultura postmoderna*, cit., pp. 26-28.
[61] H. Foster, *(Post)Modern Polemics*, in "New German Critique", n. 33, autunno 1984 (*Modernity and Postmodernity*), pp. 67-78, qui pp. 67-73.
[62] Come testimonianza di questo interesse crescente si vedano anche: B. Buchloh, *Parody and Appropropiation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke* (1982), in *Appropriation*, a cura di D. Evans, Londra, Cambridge, MIT Press, 2009, pp. 178-188; D. Crimp, *The Postmodern Museum* (1987), cit.
[63] N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, tr. it. di G. Romano, Milano, Postmedia Books, 2002, p. 83.
[64] H. Foster, *(Post)Modern Polemics*, cit., p. 67.
[65] H. Foster, *Introduzione al postmoderno*, in *L'antiestetica: saggi sulla cultura postmoderna* (1983), cit., p. 11.

Postmodernism[66] che la critica rivaluta il ruolo dell'allegoria, a lungo oscurata dalla teoria estetica dei secoli passati. L'allegoria incarna "an attitude as well as a technique, a perception as well as a procedure"[67], consistente nel raddoppiamento di un testo o di un'immagine con un altro significato: l'opera allegorica è perciò innanzitutto appropriata e ripetuta, e si pone come modello di ogni critica coinvolta nella riscrittura di un testo primario. Più nello specifico, Benjamin Buchloh in *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*[68] identifica i principi allegorici con l'appropriazione, la separazione tra significato e significante, quindi la risignificazione, e infine - Buchloh si occupa di montaggio - la frammentazione e la giustapposizione dialettica dei frammenti[69]. L'allegoria è lo strumento per reinterpretare il passato, anche dell'arte, e salvarlo dall'oblio: la storia non è finita.
Nel panorama dello straordinario pluralismo che caratterizza l'arte di questi anni, è questo specifico tipo di produzione artistica che la rivista *October* appoggia sin dalla metà degli anni Settanta e poi per tutti gli anni Ottanta, affiancata da un sistema di gallerie newyorchesi, tra cui la Metro Pictures, con artisti come Richard Prince e Cindy Sherman, la Sonnabend Gallery, con Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons e Meyer Vaisman[70], e infine l'Artists Space, con gli artisti che vedremo tra poco. E questa produzione, alleatasi con il pensiero post-strutturalista, viene identificata con l'etichetta di Appropriation art: una tendenza, più che un movimento specifico o uno stile codificato, le cui lontane origini, come visto, possono essere fatte risalire alla tendenza citazionistica che rintracciamo sin dall'antichità classica, ma che, solo dagli inizi del XX secolo, si trasforma progressivamente in un'appropriazione che rasenta il furto e il plagio. La citazione, da esercizio tecnico, elemento sotteso all'arte e strumento eclettico, diventa strumento critico. Pertanto, nonostante l'Appropriation art venga circoscritta all'interno del contesto americano degli anni Settanta e Ottanta, le sue radici affondano in una pratica di appropriazione dell'oggetto per la prima volta sperimentata nei ready-mades di Marcel Duchamp, "postmoderno ante litteram"[71].

---

[66] C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in *October*, vol. 12, primavera 1980, pp. 67-86.
[67] Ivi, p. 68.
[68] B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Art Forum", vol. 21, n. 1, settembre 1982.
[69] Ivi, pp. 43-56.
[70] D. Evans, *Introduction / Seven Types of Appropriation*, in *Appropriation*, cit., pp. 12-23, qui p. 13.
[71] F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 13.

L'incontro con l'industrializzazione porta Duchamp, nei primi anni del XX secolo, a mettere in discussione i confini istituzionali dell'arte, attraverso l'appropriazione casuale e disinteressata di oggetti quotidiani e industriali, defunzionalizzati e quindi risignificati attraverso la collocazione in un nuovo contesto artistico[72]. L'opera d'arte è così frutto dell'atto di selezione dell'artista, che si muove in un tentativo di invadere lo spazio del reale, al di là dei confini dei media tradizionali: "Marcel, no more painting: go get a job"[73]. Questo interesse per ciò che si trova al di là dei confini tradizionali della rappresentazione riemerge tra gli anni Cinquanta e Sessanta all'interno della nuova società di massa e dei consumi, nella direzione di un ritorno alla figurazione e alla realtà oggettuale perseguita dal New Dada, dalla Pop Art[74] e dal Nouveau Réalisme europeo, contro le tendenze informali dell'astrattismo allora in voga: la realtà non solo viene rappresentata, ma viene appropriata, manipolata e ripresentata. Tuttavia, se l'arte non si limita più a tradurre il reale attraverso segni, ma presenta questo stesso reale così com'è, nel momento in cui la reificazione dell'oggetto viene portata agli estremi, il reale stesso finisce per dissolversi: negli anni Settanta il filosofo Jean Baudrillard ne *Lo scambio simbolico e la morte*[75] annuncia la morte della realtà, a seguito della sua progressiva dematerializzazione all'interno della società postmoderna. Baudrillard distingue infatti tre ordini di simulacri corrispondenti ad altrettante epoche che si sono succedute a partire dal XV secolo: basandosi sulle mutazioni della legge del valore delle merci, e quindi sul mutare del nostro rapportarci alla produzione e al consumo, egli individua un'era "classica" della "contraffazione", seguita da una della "produzione", fino ad arrivare a quella attuale, l'era della "simulazione"[76]. Quest'era coincide con l'affermarsi della società dello spettacolo[77] e

---

[72] T. de Duve, *Pictorial Nominalism, On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade,* cit., pp. 109-110; M. Duchamp, *Apropos of "Readymades"* (1961), in *Appropriation*, cit., p. 40.
[73] T. de Duve, *Pictorial Nominalism, On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, cit., p. 107.
[74] Johanna Burton, citando Benjamin Buchloh, sottolinea che le teorie critiche degli anni Ottanta sull'appropriazione respingevano la Pop Art come movimento critico rilevante, preferendo indicare come antecedenti movimenti considerati più politici: J. Burton, *Subject to Revision* (2004), in *Appropriation*, cit., pp. 205-212. Sulla rivalutazione della Pop art si rimanda a: D. Crimp, *Getting the Warhol We Deserve*, in "Social Text", n. 59, estate 1999, pp. 49-66.
[75] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), tr. it. di G. Mancuso, Milano, Feltrinelli, 2002.
[76] Ivi, pp. 71-83.
[77] L'opera di Baudrillard è da leggere in continuità con: G. Debord, *Società dello spettacolo* (1967), in *Commentari sulla società dello spettacolo* (1984), a cura di G. Debord, Milano, SugarCo, 1990, pp. 81-232. Ivi, p. 101: "È il principio del feticismo della merce, il dominio della società mediante 'delle cose sensibilmente sovrasensibili', che si compie in grado assoluto nello spettacolo, dove il mondo sensibile

con la diffusione delle tecnologie di riproduzione, che generano una sovrabbondanza di immagini tali da aumentare sempre di più la distanza dai referenti reali, fino a che la realtà stessa scompare: il risultato è una serie di segni privi di riferimento. Nel binomio copia-originale, l'originale scompare, e il reale, intrappolato in una serie infinta di ripetizioni, si trasforma in "iperreale"[78]. Un'iperrealtà emersa innanzitutto nell'arte:

> Da molto tempo l'arte ha prefigurato la svolta che oggi è quella della vita quotidiana. Molto presto l'opera si raddoppia in sé stessa come manipolazione dei segni dell'arte: sovrasignificazione dell'arte, […] che l'introduce veramente alla forma-segno […]. Allora l'arte entra nella sua *riproduzione* indefinita […]. Lo stesso vale per la produzione, di cui si può dire che entra oggi nella sua duplicazione estetica. L'arte e l'industria possono allora scambiare i loro segni: l'arte può diventare macchina riproduttrice (Andy Warhol), senza cessare di essere arte, perché la macchina non è più che segno[79].

L'arte, quindi, non si limita più a porsi come rappresentazione di un qualcosa, ma diventa una riflessione costante su sé stessa e sui segni che utilizza, interrogandosi sulla natura dei significati che veicola e ponendo il contenuto immediato in secondo piano: Baudrillard apre la strada all'appropriazione di immagini e di segni all'interno della cosiddetta Pictures Generation.

1.2.2 La Pictures Generation

> To an ever greater extent our experience is governed by pictures, pictures in newspapers and magazines, on television and in the cinema. […] While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it. It therefore becomes imperative to understand the picture

è stato sostituito da una selezione di immagini che esiste al di sopra di esso, e che nello stesso tempo si è fatta riconoscere come il sensibile per eccellenza".

[78] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), cit., p. 84-89.

[79] Ivi, p. 89.

> itself, not in order to uncover a lost reality, but to determine, how a picture becomes a signifying structure of its own accord[80].

Sono queste le parole con cui Douglas Crimp nel 1977 annuncia la nascita della Pictures Generation. Il 24 settembre di quell'anno, grazie alla collaborazione con Helene Winer, direttrice dell'Artists Space di New York e futura fondatrice della Metro Pictures, il giovane critico e curatore Crimp, di lì a poco anche editore per *October*, inaugura una mostra collettiva dal titolo *Pictures* proprio all'interno dell'Artists Space, un nuovo spazio indipendente nato con lo scopo di dare maggiore visibilità agli artisti emergenti (Figg. 5, 6). Gli artisti presentati sono Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine (Fig. 7), Robert Longo (Fig. 8) e Philip Smith, tutti arrivati a New York in quello stesso decennio, a cui poi negli anni si aggiungono nuovi nomi, tra cui Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince, Martha Rosler, David Salle, Dara Birnbaum e Louise Lawler[81]. Si tratta di un gruppo diversificato di giovani artisti selezionati come rappresentati di una nuova generazione, quella appunto delle "immagini", accomunati da quella che Crimp definisce una "predominant sensibility"[82] nei confronti della cultura visiva. Nati e cresciuti in un mondo in cui il predominio del codice visivo è tale da aver sostituito la realtà, il loro approccio semiologico deriva da una sfiducia crescente nei confronti delle rappresentazioni, delle narrazioni e delle "verità" che queste stesse immagini offrono come reali: è una generazione che conosce ciò che l'immagine può implicare e rivelare. Sfidano sostanzialmente la concezione tradizionale di rappresentazione imperniata sul binomio copia-originale, mettendo in discussione l'idea che le immagini rappresentino la realtà in modo diretto: al contrario, questo rapporto lineare di causa ed effetto viene superato, rivelando sia la reale complessità e ambiguità delle immagini, sia la loro interazione costante. Ciò alimenta l'interesse a individuare non tanto la fonte - inesistente in un mondo di simulacri -, quanto le strutture di significazione, poiché "underneath each

---

[80] *Pictures*, cat. (New York, Artists Space, 24 settembre-29 ottobre 1977), a cura di D. Crimp, New York, Committee for the Visual Arts, 1977, p. 3.

[81] Molti di questi nomi non furono inclusi nella mostra anche per la politica dell'Artists Space di non esporre mai un artista due volte, in modo da lasciar spazio a qualsiasi voce: J. Saltz, *Istantanea. Arte americana 1980-1989*, in *American art of the 80's*, cat. (Trento, Palazzo delle Albere, 18 dicembre 1991-1 marzo 1992), a cura di G. Belli, J. Saltz, Milano, Electa, 1991, pp. 17-37, qui p. 26

[82] D. Crimp, *Pictures*, in *October*, vol. 8, primavera 1979, pp. 75-88, qui p. 75.

picture there is always another picture"[83]. Così, gli artisti offrono alla società degli strumenti per mettere in dubbio la legittimità delle immagini da cui sono quotidianamente circondati, appropriandosene, manipolandole e distanziandosene: è un invito a rivederle.

Questa revisione richiede innanzitutto una maggiore consapevolezza, anche nei confronti delle didascalie e delle narrazioni che guidano normalmente la nostra interpretazione, e che danno l'illusione di significati immediati e trasparenti. L'affermazione di Walter Benjamin che la didascalia sarebbe diventata più rilevante dell'immagine stessa è stata per Crimp profetica[84], e viene esplorata anche da Troy Brauntuch, non a caso proveniente come anche Goldstein dal California Institute of the Arts (CalArts) di Los Angeles, dove aveva avuto l'occasione di studiare con John Baldessari e Douglas Huebler. Brauntuch sfrutta l'ambiguità delle didascalie delle sue opere per aumentare ulteriormente la distanza che ci separa dalle immagini e, ancor di più, dalle loro origini. Se il trittico di serigrafie su sfondo rosso intitolato *1 2 3* (Fig. 9) a prima vista indica una sequenza quasi insignificante di immagini disposte in successione numerica, si scopre solo nel catalogo che si tratta di riproduzioni di disegni di Hitler[85]. Tuttavia, anche conoscendo la loro origine, queste immagini rimangono distaccate, risultando banali e incapaci di profetizzare la violenza di cui ci aspettiamo dovrebbero essere intrise: prive di qualsiasi profondità psicologica ed emotiva, non riescono a comunicare l'intensità del loro significato storico, aumentando la frustrazione nel cercare significati che non sono in grado di offrire. Brauntuch riflette sulla percezione della storia in un mondo saturo di immagini attraverso l'appropriazione di un'iconografia legata al repertorio dell'estetica fascista[86], prelevata da archivi e libri di storia[87] (Fig. 10). In questo modo, sulla scia di Andy Warhol, l'artista dimostra un'attrattiva e al tempo stesso una repulsione verso immagini di violenza, che, nella loro messa in scena, mantengono un distacco visivo raffinato: dagli

[83] Ivi, p. 87.
[84] *Pictures*, cat., cit., p. 5.
[85] Ivi, p. 14.
[86] Un interesse, questo, che accomuna anche Robert Longo.
[87] Z. Hatfield, *Troy Brauntuch. Petzel Gallery*, in "Art Forum", vol. 58, n. 8, aprile 2020; A. Bigman, *Troy Brauntuch and the figuring of "distance"*, in *Pictures and the Past. Media, Memory, and the Specyer of Fascism in Postmodern Art*, a cura di A. Bigman, Chicago, University of Chicago Press, 2024, pp. 82-112.

anni di studio a CalArts, Brauntuch si distingue per il suo "tocco"[88], capace di conferire una sorta di ambigua bellezza[89]. La sua è un'indagine sull'amoralità seducente che alcune immagini portano con sé e una riflessione sulla complessità della relazione tra arte, storia e cultura visiva contemporanea. Diverso è l'approccio alla didascalia e al testo nei fotomontaggi di Barbara Kruger. Proveniente, come anche molti altri artisti, dall'ambito della grafica e della pubblicità, Kruger ne adotta le strategie e il linguaggio, costruendo dei collage composti da fotografie anonime in bianco e nero prelevate da giornali, riviste e pubblicità, la cui chiave di lettura viene offerta dalle lampanti scritte rosse impresse su di esse[90]. L'immagine così costruita facilita la lettura simultanea della componente visiva e di quella testuale: le due componenti si completano a vicenda in veri e propri manifesti in cui il testo diventa un motto che invita all'azione diretta. Kruger si impegna così a coinvolgere attivamente il pubblico, interpellato con dei "we" e dei "you"[91], in una conversazione volutamente provocatoria, il più delle volte nella direzione del femminismo. In *We won't play nature to your culture* (Fig. 11) la donna si riappropria della propria voce e del proprio corpo, superando la visione patriarcale che la relega alla natura, passiva e irrazionale, e superando quindi la sua oggettivazione da parte dello sguardo maschile.

Questi artisti quindi non solo indagano i messaggi ideologici codificati nelle immagini, ma soprattutto le strategie attraverso cui tali immagini garantiscono il loro status autorevole nella nostra cultura: "[…] all of us were passive consumers of images. Images were fed to us and we digested them in exactly the form and context in which they were presented. Images were found in print or in the movies or on television and that was that"[92]. L'influenza esercitata dalle immagini diffuse dai mass media sulla nostra esperienza è talmente pervasiva da permettere a Jack Goldstein di comporre

---

[88] D. Eklund, *Image Art After Conceptualism: CalArts, Hallwalls, and Artists Space*, in *The Pictures Generation, 1974-1984*, cat. (New York, The Museum of Modern Art (MoMA), 12 aprile-2 agosto 2009), a cura di D. Eklund, New York, The Museum of Modern Art (MoMA), 2009, pp. 22-117, qui p. 101.

[89] Z. Hatfield, *Troy Brauntuch. Petzel Gallery*, cit.

[90] A. Alberro, *Picturing Relations: Images, Text and Social Engagement*, in *Barbara Kruger*, a cura di A. Alberro *et al.*, New York, Rizzoli International Publications, 2010, pp. 193-200, qui pp. 195-196.

[91] K. Barrow, R. Panovka, B. Kruger*, Feels Like Life. An Interview with Barbara Kruger*, in "The Drift", n. 8, 20 ottobre, 2022.

[92] D. McClemont, P. Smith, *An Afternoon Conservation,* in *Philip Smith. Sign Language*, cat. (New York, Jason McCoy Gallery, 7 novembre-20 dicembre 2013), pp. 35-45, qui p. 39; https://static1.squarespace.com/static/5ea06f7bb972447374178abf/t/5eb4301735be1011d85caabf/1588867178636/SIGN+LANGUAGE+CATALOG.pdf [ultimo accesso 15 ottobre 2024].

delle immagini basandosi unicamente sulla memoria. Egli si appropria di suoni preregistrati, per lo più provenienti dall'ambito cinematografico, poi incisi su vinili e quindi decontestualizzati, in grado a loro volta di evocare immagini nella mente di chi ascolta: "I don't believe that you actually have to experience something in real time and space to know it. You can experience it in your head without having to experience it in your body"[93]. In questo processo gioca un ruolo altrettanto fondamentale anche il colore, la cui potenza evocativa deriva dalle emozioni e dalle suggestioni che l'immaginario collettivo mediatico suscita[94]: in *The Murder* (Fig. 12) i colori sono il rosso e il nero.

La sensazione di déjà-vu evocata da questi segni rimane come sospesa di fronte all'impossibilità di rintracciarne l'origine, accentuando la nostra distanza rispetto ad esse e quindi amplificando il desiderio di possederle. Non si tratta infatti di mere ripresentazioni: è proprio l'assenza di un'originale che alimenta il desiderio della rappresentazione, che riemerge non più come "indice", ossia come traccia fisica di un frammento di realtà, né tantomeno come qualcosa di trascendente, ma come una funzione autonoma. Crimp parla di "representation as such"[95]: "It is representation freed from the tyranny of the represented"[96], il cui il significato deriva non più dal contenuto, ma dallo *staging*, ossia dalla costruzione e dalla messa in scena del contenuto stesso. Ciò è visibile anche in Philip Smith, presente alla mostra del 1977 con *Bring* (Figg. 13, 14): un montaggio visivo composto da una serie di disegni a matita che ricalcano delle fotografie realizzate dallo stesso artista, poi disposti in griglie orizzontali regolari. La sfumatura dei contorni delle figure disegnate accentua la lontananza delle immagini dal modello fotografico, rendendole più simili a un ricordo, o a un'apparizione. Il risultato è un flusso quasi cinematografico che dà origine a uno storyboard in cui immagini assolutamente eterogenee tra di loro - "everything was material"[97] - vengono isolate e poi giustapposte, con lo scopo di creare una serie di frizioni che invitano lo spettatore a completarne la narrazione. Le

---

[93] *Jack Goldstein*, cat. (Nottingham, Nottingham Contemporary, 22 gennaio-27 marzo 2011), p. 3; https://cms.nottinghamcontemporary.org/site/assets/files/1749/goldsteinexhibitionnotes.pdf [ultimo accesso 15 ottobre 2024].
[94] *The Pictures Generation, 1974-1984*, cit., p. 80.
[95] *Pictures*, cat., cit., p. 5.
[96] Ibidem.
[97] D. McClemont, P. Smith, *An Afternoon Conservation*, in *Philip Smith. Sign Language*, cit., pp. 35-45, qui p. 36.

immagini non significano direttamente ciò che mostrano, ma è attraverso la loro messa in scena e la loro interazione che lo spettatore può risolverne il rebus[98]. Anche nelle opere di Sherrie Levine, arrivata a New York dopo una formazione nell'ambito della grafica e delle tecniche di stampa, la costruzione delle immagini si lega a un contenuto sfuggente e psicologicamente associativo. *Sons and Lovers* (Figg. 15, 16) è una serie di 36 dittici composti da silhouettes di volti più o meno identificabili, alternati tra i profili dei presidenti Washington, Lincoln e Kennedy, il profilo di una donna solitaria e anonima, e una coppia altrettanto anonima unita dietro la testa[99]. Rifacendosi alla ritrattistica dei medaglioni antichi, le immagini, prelevate da ritratti monetari e da riviste di moda, perdono ogni riferimento e quindi ogni possibilità di significato immediato: piuttosto, anche grazie al titolo dell'opera, viene stimolata l'immaginazione dello spettatore a ricostruire la storia, quasi come se si trattasse di un melodramma o di una soap opera[100].

L'applicazione di queste strategie di "quotation, excerptation, framing and staging"[101] sono teorizzate con maggiore precisione da Douglas Crimp nel 1979, in un saggio intitolato *Pictures* e pubblicato su *October*. Qui, accanto ai nomi dei cinque artisti in mostra, compare anche quello di Cindy Sherman con *Untitled Film Stills*, in mostra all'Artists Space quello stesso anno[102]. In questa serie fotografica, così come nei suoi altri "autoritratti", la dimensione dello *staging* è particolarmente evidente: Sherman indossa i panni della fotografa/regista e della modella/attrice, interpretando una serie di ruoli femminili stereotipati ispirati al cinema hollywoodiano e al cinema neorealista italiano, tematizzando il voyeurismo su cui si basa la cultura dell'immagine massificata (Fig. 17). Non di tratta quindi di veri e propri autoritratti: l'artista indaga la dimensione artificiosa della femminilità attraverso il mezzo fotografico, orchestrando scene e atmosfere che evocano una sensazione di déjà-vu. Tuttavia, questa sensazione di familiarità resta indefinita di fronte all'impossibilità di rintracciarne la fonte precisa. Si tratta di copie senza un'originale e senza un titolo, la

---

[98] *Pictures*, cat., cit., pp. 23-24.
[99] D. Deitcher, *Sherrie Levine: Rules of the Game*, in *Sherrie Levine*, cat. (Zurigo, Kunsthalle Zürich, Münster, Westfälisches Landesmuseum Münster, Malmö, Rooseum-Center for Contemporary Art, Parigi, Hôtel des arts, 1991-1992), a cura di D. Deitcher, S. Levine, J. Siegel, Zurigo, Bernard Bürgi and Bettina Marbach, 1991, pp. 7-13, qui p. 10.
[100] Ivi, pp. 17-18.
[101] D. Crimp, *Pictures*, cit., pp. 87-88.
[102] V. Tatransky, *Cindy Sherman, Artists Space*, in "Arts Magazine", vol. 53, n. 5, gennaio 1979.

cui messa in scena gioca sui confini sfumati della memoria[103]. Riprendendo quindi le questioni esplorate nella mostra, Crimp amplia il discorso, e arriva a identificare la pratica appropriazionista di questa generazione di artisti come autenticamente postmoderna[104], segnando una delle prime apparizioni del termine all'interno di *October*. Non solo questi artisti decostruiscono il mito di una verità unica e di un'origine autentica, valorizzando le copie come "ripetizioni differenti"[105], ma, agli occhi di Crimp, la loro pratica sembra anche mirare al superamento di una specifica concezione di Modernismo, quella delineata da Michael Fried in *Art and Objecthood*[106] nel 1967. In continuità con le ricerche del decennio precedente, la Pictures Generation investe le proprie immagini di una dimensione performativa, di una "theatricality"[107] condannata da Fried in riferimento al Minimalismo e alle sue derivazioni. Tuttavia, in questo caso, questa dimensione performativa non coinvolge la dimensione corporea degli artisti come nella Performance art - sebbene alcuni degli artisti citati provengano da quest'ambito -, quanto piuttosto la costruzione stessa delle immagini. Al di là dell'istante catturato, la messa in scena ci racconta di un prima e di un dopo, suggerendo una narrazione più complessa e stratificata di quella che si presenta alla visione diretta. Questa logica, tipica del fotogramma cinematografico, emerge chiaramente anche nella piccola scultura in alluminio *The American Soldier* di Robert Longo (Fig. 18), poi da ispirazione per la nota serie di disegni *Men in the Cities* (Fig. 19). In *The American Soldier* Longo congela l'attimo in cui il protagonista dell'omonimo film di Rainer Werner Fassbinder viene colpito da un proiettile, isolando la sua figura e sospendendola tra la vita e la morte, fissando la sua agonia in una sorta di danza eterna[108].

---

[103] R. Krauss, *Cindy Sherman: Untitled. Film Stills*, in *Cindy Sherman, 1975-1993*, a cura di N. Bryson, R. Krauss, New York, Rizzoli International Publications, 199, pp. 17-88, qui pp. 17-28.
[104] D. Crimp, *Pictures*, cit., pp. 87-88.
[105]Espressione teorizzata da Gilles Deleuze: "E sempre in uno stesso movimento la ripetizione comprende la differenza (non come una variante accidentale ed estrinseca, ma come il proprio centro, come la variante essenziale che la compone, lo spostamento e il travestimento che la costituiscono per una divergenza a sua volta divergente e spostata), e riceve un principio positivo da cui risulti la ripetizione materiale indifferente […]"; G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it. di G. Guglielmi, Bologna, Il Mulino, 1971, pp. 459-460
[106] M. Fried, *Art and Objecthood* (1967), in *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, a cura di M. Fried, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.
[107] D. Crimp, *Pictures*, cit., pp. 76-77.
[108] *Pictures,* cat., cit., pp. 25-26; *The Pictures Generation, 1974-1984*, cit., pp. 114-115.

Questo interesse per la dimensione temporale e per la durata dell'esperienza richiede chiaramente una partecipazione prolungata da parte dello spettatore: come la performance necessita di un coinvolgimento attivo e partecipe per il suo compimento, così le immagini mettono in gioco quella capacità associativa e immaginativa a cui abbiamo già accennato. Tuttavia, se quella della performance è un tipo di *presence* concreta e fisica, da Fried condannata contro lo status assoluto e trascendente della *presentness*, nelle opere della Pictures Generation questa presenza, da tangibile e localizzata in un preciso hic et nunc, si trasforma in una presenza altrettanto attiva ma mentale[109]. L'artista, a differenza dello spettatore, sembra invece oscillare tra una condizione di presenza e una di assenza. È indubbio che l'autore sia il filtro attraverso cui viene attuato il processo di selezione e di appropriazione, e quindi la messa in scena dell'immagine; tuttavia, queste stesse pratiche alimentano le interpretazioni che hanno associato la Pictures Generation alla "morte dell'autore" così come proclamata da Roland Barthes nel 1967[110]. Barthes decostruisce la figura centralizzata e autonoma dell'Autore modernista, mettendo in discussione il fatto che esso possa essere considerato l'unico e definitivo interprete del significato dell'opera: piuttosto, il significato emerge dall'interazione tra il testo e il lettore. Già Stéphane Mallarmé affermava che "è il linguaggio a parlare, non l'autore"[111]: solo l'opera agisce, nella performance sua e non dell'"io". L'origine si allontana, e l'opera si dirige verso il suo destinatario. L'opera dimostra in questo modo di non essere frutto di una visione unica imposta da un soggetto: "un testo è fatto di scritture molteplici […] che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione"[112]; e tali scritture molteplici si riuniscono solo nel lettore. Anche Sherrie Levine ricerca questa molteplicità di testi nell'appropriazione di opere d'arte realizzate da altri artisti:

> The world is filled to suffocating […]. We can only imitate a gesture that is always anterior, never original. Succeeding the painter, the plagiarist no longer bears within him passions, humours, feelings, impressions, but rather this immense encyclopedia from which he draws. The viewer is the tablet on which all the quotations that make up a painting are inscribed without any of them being

[109] D. Crimp, *Pictures*, cit., pp. 76-77.
[110] R. Barthes, *La morte dell'autore* (1967), cit.
[111] Ivi, p. 52.
[112] Ivi, p. 56.

> lost. A painting's meaning lies not in its origin, but in its destination. The birth of the viewer must be at the cost of the painter[113].

Anche Jack Goldstein sembra riflettere sulla sparizione dell'Autore, ma da una prospettiva diversa. Nelle sue opere, il processo di creazione viene progressivamente delegato a figure esterne, allontanandosi sempre di più dall'opera. Nelle performance la sua presenza corporea viene sostituita con testi e immagini, mentre nei video e nei dipinti la produzione viene affidata a tecnici specializzati, segnando uno spostamento "from making to producing"[114], contro il bisogno istintivo e quasi antropologico di Philip Smith al "mark making"[115]. Goldstein si seppellisce vivo sottoterra[116], quindi sparisce da New York nel 1992, e arriva a togliersi la vita.

Queste riflessioni sull'identità dell'autore - così come quelle su ogni altra questione critica e teorica affrontata dall'arte postmoderna - possono essere meglio localizzate all'interno della fotografia, o, più precisamente, all'interno della natura stessa del processo fotografico[117]. La logica riproduttiva insita nella tecnologia fotografica viene infatti sfruttata dagli artisti citati per sovvertire le convenzioni dell'arte e della fotografia artistica, a seguito del suo ingresso all'interno del mondo istituzionale. È quindi vero, come afferma Crimp, che il Postmodernismo consiste in un "return of the repressed"[118], e quindi anche in un ritorno della fotografia, relegata fino ad allora a forma d'arte secondaria. Al tempo stesso, questo ritorno si traduce all'interno della Pictures Generation in un sovvertimento della componente artistica a favore di quella tecnologica. Tanto che, nonostante l'uso della fotografia, la maggior parte di questi artisti non si considerano fotografi. "I wanted to get my hand out of the work"[119] rivela

---

[113] S. Levine, *Statement*, in *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, a cura di C. Harrison, P. Wood, 1992, Oxford, Blackwell Publishers, pp. 1066-1077.
[114] C. Iles, *Jack Goldstein*, in "Art Forum", vol. 41, n. 9, 2003, p. 24.
[115] D. McClemont, P. Smith, *An Afternoon Conservation*, cit.
[116] Il riferimento è a una performance compiuta nei primi anni Settanta durante gli anni di studio a CalArts: C. Iles, *Jack Goldstein*, cit., p. 24.
[117] A. Solomon-Godeau, *Photography After Art Photography*, in *Art after modernism: rethinking representation*, a cura di B. Wallis, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 75-86; A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, in "Social Text", n. 21 (*Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*), 1989, pp. 191-213, qui pp. 193-194; D. Crimp, *Appropriating Appropriation* (1982), in *On the Museum's Ruins*, cit., pp. 126-148, qui pp. 134-136.
[118] D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, in *On the Museum's Ruins*, cit., pp. 108-125, qui p. 108.
[119] S. Levine, J. Siegel, *The Anxiety of Influence - Head on. A Conservation Between Sherrie Levine and Jeanne Siegel*, in *Sherrie Levine*, cat., cit., pp. 14-21, qui p. 14.

Sherrie Levine in riferimento alla rottura con la pittura del 1977, avvenuta con lo scopo di eliminare le proprietà formali considerate superflue e troppo laboriose, e quindi per poter instaurare una collaborazione più profonda con la filosofia post-strutturalista. L'atto di fotografare permette infatti di tracciare una delineazione teorica più netta tra Modernismo e Postmodernismo, mettendo in evidenza in maniera più diretta l'illusione dell'originalità dell'opera e dell'autorità dell'artista. Inoltre, l'uso della fotografia, così come quello del video e dei "nuovi" media, permette di lavorare con gli stessi mezzi del sistema criticato, sfruttandone appieno il linguaggio. Richard Prince si avvicina alla pratica del ri-fotografare negli anni Settanta proprio grazie all'esperienza lavorativa presso la rivista "Time-Life", dove il suo ruolo era quello di ritagliare gli editoriali dalle riviste (Fig. 20). Ciò gli consente di creare una sorta di archivio personale, raccogliendo i frammenti pubblicitari rimasti intatti sulle pagine ritagliate, per poi modificarli e ri-fotografarli: "I was left with the rest of the magazines. The advertisments. The authorless pages" [120]. Prince, a metà strada tra copista e creatore, simula i processi con cui le immagini pubblicitarie vengono costruite, esponendo l'artificio che ha invaso il nostro senso della realtà[121].

Questa percezione della fotografia come una pratica specificatamente postmoderna è ampiamente sostenuta dal circolo di *October*, al punto da far coincidere l'Appropriation art alla fotografia postmoderna. Anche Crimp, sebbene nel 1977 avesse affermato che "the extensive use of those media that have the power of replicating the world around us – photography, film, video – is but one of its manifestations"[122], individuando nell'intermedialità la principale rottura avvenuta con il Modernismo[123], nel 1981 decreta la supremazia della fotografia e la morte della pittura con *The End of Painting*[124]. Una morte iniziata lentamente con l'avvento della

[120] L. Clark, R. Prince, *Richard Prince Interviewed by Larry Clark*, in *Richard Prince*, cat. (New York, Whitney Museum, 1 maggio-12 luglio 1992), a cura di L. Phillips *et al.*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992, pp. 129-141, qui p. 129.
[121] L. Phillips, *People Keep Asking: An Introduction*, in *Richard Prince*, cat., cit., pp. 21-60, qui p. 27.
[122] *Pictures*, cat., cit., p. 26.
[123] L'ingresso in quella che Rosalind Krauss definisce come "post-medium condition" segna l'abbandono dell'indagine sui confini tra i media, e quindi sulla loro specificità, spingendo all'esplorazione degli spazi di intersezione e di dialogo tra i vari media. D. Crimp, *Pictures*, in *October*, cit., pp. 76-77; R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), New York, Thames & Hudson, 2000.
[124] D. Crimp, *The End of Painting*, in *October*, vol. 16, primavera 1981 (*Art World Follies*), pp. 69-86.

fotografia, ma che si concretizza sono negli anni Sessanta, aggiungendo un ulteriore necrologio alla lunga serie di morti moderniste:

> I think there is a long modernist tradition of endgame art - starting with dada and the suprematists (if you like), and a lot of artists have made the last painting ever to be made. It's a no-man's land that a lot of us enjoy moving around in, and the thing is not to lose your sense of humor, because it's only art[125].

Crimp si accoda così a una grande fetta della critica che condanna la pittura come troppo conservatrice, al servizio del mercato dell'arte e dei vecchi valori incentrati sulla manualità, sulla firma e sull'unicità dell'opera[126], contro il recente ritorno in auge della stessa: le sperimentazioni concettuali degli anni Sessanta e Settanta avevano portato la pittura, soprattutto negli Stati uniti, a nascondersi nell'underground, per poi rinascere solo negli anni Ottanta, sotto la bandiera del Neoespressionismo, in parallelo alla riapertura del dialogo con le comunità artistiche europee[127]. Questo discorso non sembra però toccare tutti gli artisti, in grado di slegarsi dalla teoria e dalle sue spesso rigide categorizzazioni. Tant'è che la stessa Sherrie Levine, dopo l'avvio della serie di *After* fotografici, nei primi anni Ottanta ritorna alla pittura, liberandosi in parte dai discorsi elaborati in *October*, che rischiavano di diventare una vera e propria dottrina, tanto opprimente quanto quella prima rappresentata dal Modernismo di Greenberg: "It's not that I changed my style, but I changed medium. I was playing one game and decided to play another game as well"[128]; un gioco sulla dimensione rappresentativa dell'immagine, indipendente da qualsiasi specificità mediale, ma sempre imperniato su una logica fotografica; un gioco aperto alla complessità e al superamento di visioni troppo rigidamente oppositive.

---

[125] S. Levine, *Haim Steinbach (b. 1944), Jeff Koons (b. 1955), Sherrie Levine (b. 1947), Philip Taaffe (b. 1955), Peter Halley (b. 1953), Ashley Bickerton (b. 1959). From Criticism to Complicity* (1986), in *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, cit., pp. 1080-1084, qui p. 1084.
[126] Vedasi anche: B. H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, in "October", vol. 16, primavera 1981 (*Art World Follies*), pp. 39-68.
[127] J. Saltz, *Istantanea. Arte americana 1980-1989*, in *American art of the 80's*, cit., pp. 17-37. Da sottolineare anche che questa preoccupazione per i media è peculiarmente americana: Achille Bonito Oliva sembra non aver mai risposto agli attacchi da parte di *October*, anche perché, come si evince dai suoi scritti, il suo interesse nei confronti del medium era del tutto secondario: D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979),* Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 167-168.
[128] P. Taylor, *Sherrie Levine*, in "Flash Art", n. 135, luglio-settembre 1987.

CAPITOLO 2. Sherrie Levine e la pratica degli "After…" fotografici

2.1 Ri-presentazione differente

Gran parte delle riflessioni sulle arti visive sviluppatesi nei secoli è ruotata attorno alla relazione tra immagine e realtà, ossia, attorno al rapporto del soggetto con il mondo circostante, e quindi alla sua percezione e alla sua interpretazione attraverso la rappresentazione. È una sorta di fil rouge già tracciato in epoca classica in riferimento alla distinzione in poesia tra *diegesis* e *mimesis*[129], e che a sua volta si inserisce nella più ampia questione della relazione metafisica tra soggetto e oggetto. Successivamente, la disciplina della storia dell'arte ha individuato due fondamentali modalità rappresentative, adoperando come criterio il grado di aderenza alla realtà, vale a dire la verità visibile all'interno della rappresentazione[130]. Da un lato, vi è la rappresentazione intesa come sostituzione simbolica del reale, ossia come frutto di un processo di selezione e di manipolazione da parte dell'artista; dall'altro, la rappresentazione intesa come imitazione e quindi come ripetizione del reale, e da Ernst Gombrich associata alla "visione tradizionale"[131]. Quest'ultima modalità rappresentativa, un tempo identificata con il sistema classico di rappresentazione[132], è stata progressivamente svuotata di qualsiasi componente creativa e quindi propriamente artistica, finendo per l'essere identificata con la mera copia illusoria, condannata come ingannevole e inessenziale da parte della storia dell'arte e della pratica artistica, specialmente a seguito della diffusione della fotografia, medium trasparente per definizione. Di conseguenza, per ottenere riconoscimento all'interno del panorama artistico tradizionale, la fotografia ai suoi esordi ha assunto una veste

---

[129] K. Berger, *Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation*, in "The Journal of Musicology", vol. 12, n. 4, autunno 1994, pp. 407-433, qui pp. 407-408; l'autrice, partendo dalla letteratura, propone di applicare questa biforcazione anche ad altre arti, in particolare alla pittura e alla musica.

[130] Craig Owens traccia gli sviluppi di questa distinzione partendo da Heinrich Wölfflin, per poi illustrarne le evoluzioni in Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Svetlana Alpers e Louis Marin in: C. Owens, *Representation, Appropriation, and Power* (1982), in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, a cura di C. Owens et al., Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 88-113.

[131] Ivi, p. 96.

[132] Ivi, p. 90.

pittorica e rappresentativa[133], inaugurando così una tradizione antica quanto il mezzo stesso. Solo successivamente il mezzo fotografico si emancipa da questa dimensione specificatamente para-pittorica per manifestare pienamente la sua peculiarità tecnica. Il merito si deve in primis alle sperimentazioni dadaiste, ossia al ready-made, al collage e all'assemblage, in cui il principio di esibizione della realtà si rifà a quello implicito nella fotografia[134], ma anche ad artisti come Robert Rauschenberg, Andy Warhol e John Baldessari che, a partire dagli anni Sessanta, mettono in moto il passaggio dalla "photography of art" alla "photography made by artists"[135], ossia dalla fotografia come fine in sé alla fotografia come strumento per indagini di natura epistemologica, linguistica e politica, anche in virtù della sua stessa natura meccanica. Viene in questo modo dichiarato quel principio di ri-presentazione implicito nella fotografia, e che in realtà già la semiotica sul finire del XIX secolo aveva riconosciuto: è Charles Peirce che amplia l'interesse della semiotica al dominio del visivo, partendo dal presupposto che tutto - compresa l'immagine[136] - è segno, e che ogni forma di rappresentazione presuppone una relazione di tipo triadico tra Soggetto, Oggetto e Interpretante. Nella tripartizione segnica Peirce distingue l'icona e il simbolo dall'indice, definito come il Segno fattualmente connesso all'Oggetto: l'indice è il fumo che indica la presenza del fuoco, è la stella polare che indica il nord, è "ogni cosa che ci fa trasalire […], in quanto segna giunzione tra due porzioni di esperienza"[137], ed è, appunto, la fotografia. La somiglianza visiva della fotografia all'Oggetto - e quindi la sua dimensione iconica - deriva dal fatto che le fotografie esistono in quanto "fisicamente costrette a corrispondere punto per punto all'oggetto in natura"[138]. Come sostenuto anche da Roland Barthes diversi decenni dopo, il carattere indicale della fotografia deriva dalla sua capacità di testimoniare il "ciò che è stato"[139]. Parallelamente a Barthes, tra gli anni Settanta e Ottanta anche Susan Sontag[140] e il circolo di *October*[141] si inseriscono

---

[133] C. Marra, *La fotografia come metafora dell'arte contemporanea,* in *Fotografia e arti visive*, a cura di C. Marra, Roma, Carrocci, 2014, pp. 17-39.
[134] Ivi, p. 35.
[135] A. Solomon-Godeau, *Conventional Pictures*, in "The Print Collector's Newsletter", vol. 12, n. 5, novembre-dicembre 1981, pp. 138-140, qui p. 138.
[136] A differenza di quanto sostenuto da Ferdinand de Saussure e della semiologia originatasi dalla linguistica strutturale, secondo cui solo ciò che è linguistico e codificato è segno.
[137] C. Peirce, *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980, p. 160.
[138] Ivi, p. 158.
[139] R. Barthes, *La camera chiara*, tr. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, pp. 77-79 e pp. 86-90.
[140] S. Sontag, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società* (1977), Torino, Einaudi, 2004.
[141] M. G. Mancini, *October. Una rivista militante*, Napoli, Luciano, 2014, pp. 95-96.

nel dibattito sulle proprietà indicali della fotografia: in un mondo in cui il predominio del visivo è determinato dall'incessante riproduzione e circolazione di immagini, e in cui appare sempre più impossibile generare qualcosa di autenticamente originale, la fotografia permette agli artisti di sperimentare direttamente con le pratiche postmoderne dell'appropriazione e della ripetizione, e permette alla critica di identificare nel mezzo fotografico il principale oggetto teorico attraverso cui rispondere alle diverse questioni sollevate dalla filosofia strutturalista e post-strutturalista. La definizione offerta da Douglas Crimp sul Postmodernismo come "the return of the repressed"[142], e quindi come il ritorno, tra le altre cose, anche della capacità a lungo repressa della fotografia di mettere in crisi i tradizionali criteri artistici, trova una sua perfetta incarnazione in Sherrie Levine, sin dal suo esordio assunta a simbolo di un'intera generazione di giovani artisti legati all'Appropriation art e alla scena newyorchese. È infatti a New York che Levine, sin dal suo arrivo nel 1975, entra in contatto con il vivace ambiente artistico e intellettuale gravitante intorno alla rivista *October*, e che, profondamente influenzato dalle teorie della Scuola di Francoforte e dal Post-strutturalismo francese, offre a Levine una base teorica e concettuale che lei stessa inizia a esplorare con interesse[143], e che diventa ben presto la principale lente di lettura delle sue opere. Sebbene infatti negli anni Levine confessi di non aver mai amato definirsi appropriazionista[144], la sua intera produzione appare assolutamente e coerentemente inquadrabile all'interno delle pratiche proprie dell'Appropriation art, rivelando un'attrattiva coltivata sin dagli anni di formazione per le possibilità creative offerte dalle immagini riprodotte e riproducibili meccanicamente e non solo. La sua presa di distanza da qualsiasi possibile etichettatura appare così solo un tentativo di slegarsi dalle maglie spesso troppo rigide della teoria critica, pur senza ignorare le questioni sollevate dalla prima ricezione

---

[142] D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, in "October", vol. 15, inverno 1980, pp. 91-101, qui p. 91.

[143] J. Siegel, *The Anxiety of Influence - Head on*, in *Sherrie Levine*, cat. (Zurigo, Kunsthalle Zürich, Münster, Westfälisches Landesmuseum Münster, Malmö, Rooseum-Center for Contemporary Art, Parigi, Hôtel des arts, 1991-1992), a cura di D. Deitcher, S. Levine, J. Siegel, Zurigo, Bernard Bürgi and Bettina Marbach, 1991, pp. 14-21, qui p. 15.

[144] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), in *Art Talk: The Early 80s*, a cura di J. Siegel, New York, Da Capo Press, 1988, pp. 244-255, qui p. 254: "I never aspired to belong to a school of appropriators. 'Appropriation' is a label that makes me cringe because it's come to signify a polemic; as an artist, I don't like to think of myself as a polemicist".

critica del suo lavoro e che continuano a emergere nella maggior parte delle analisi della sua opera.

Dopo aver abbandonato la pittura minimalista nei primi anni del college[145], Levine si avvicina alla fotografia e all'immagine fotografica come molti altri artisti della sua generazione, attratta non solo dall'economicità del mezzo e dalla possibilità di reintrodurre la rappresentazione e la figurazione, ma anche dalla volontà di esplorare le potenzialità offerte dai processi di ripetizione, ottenendo nel 1973 la specializzazione in stampa e in fotoincisione all'Università del Wisconsin-Madison, che all'epoca offriva il programma grafico più tecnologicamente avanzato negli Stati Uniti. Qui apprende tecniche come la legatoria, la stampa litografica offset, la fotografia in bianco e nero, l'uso di macchine fotografiche commerciali per negativi e positivi da utilizzare in fotolitografia e serigrafia[146]:

> I think I am interested in the way… I like the way some artists feel demeaned by printmaking media, because they think in paint or sculpture and then they try to translate, but because I was trained as a printmaker, I can think in print media. So for me it's a different way to think about things, because you can do things differently[147].

Facendo proprie le strategie di "quotation, excerptation, framing, and staging"[148] da Douglas Crimp individuate e identificate con la produzione della Pictures Generation, Levine manipola il materiale visivo disponibile all'interno dell'iconosfera, appropriandosi anche di alcune strategie proprie dell'arte commerciale, rimanendo particolarmente affascinata dal fatto che "If they wanted an image, they'd just take it"[149], e applicando questo principio di utilità non solo a immagini pubblicitarie e non artistiche come in *The President Series* (Figg. 21, 22) e in *Fashion Collages* (Figg. 23, 24), ma progressivamente anche a immagini artistiche, ossia a capolavori concepiti in

---

[145] Ivi, qui p. 244; C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, in "Journal of Contemporary Art", vol. 6, n. 2, 1993, pp. 59-83, qui p. 68.
[146] L. List, *Shared Foundations*, in *Man Ray & Sherrie Levine. A Dialogue Through Objects, Images & Ideas*, cat. (Bruxelles, Jablonka Maruani Mercier gallery, 1-31 agosto 2015), a cura di L. List, M. Meyer, Bruxelles, Jablonka Maruani Mercier gallery, 2015, pp. 3-5, qui p. 5.
[147] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit., qui p. 79.
[148] D. Crimp, *Pictures*, in "October", vol. 8, primavera 1979, pp. 75-88, qui p. 87.
[149] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), cit., qui p. 245.

origine come unici e irripetibili, ma di cui Levine si riappropria liberamente nelle serie intitolate "After…". Risale al 1979 la prima di queste appropriazioni di opere d'arte: otto fotomontaggi ottenuti ritagliando alcune immagini di soggetti naturali direttamente da un libro di fotografia su Andreas Feininger e ricomponendole senza alcuna modifica[150] (Figg. 25, 26). Un'operazione di frammentazione e di montaggio che Benjamin Buchloh identifica come centrale nel lavoro di Levine, in quanto le consente l'applicazione dei principi allegorici a oggetti storici confiscati del loro significato originario, proponendone una revisione in un contesto storico differente[151]. Sulla scia delle analisi di Buchloh, la critica legata a *October* comincia a interessarsi al fotomontaggio come a una delle principali manifestazioni dell'impulso allegorico caratteristico dell'arte postmoderna[152], riconoscendo nelle opere di Levine esempi paradigmatici di tali teorie. La vera e propria costruzione di questa versione post-strutturalista del Postmodernismo si lega però soprattutto alle ri-fotografie realizzate da Levine a partire dal 1980: in risposta a quale fosse il gesto più radicale possibile[153], Levine, in contemporanea a Richard Prince[154], sperimenta le possibilità offerte dall'atto del ri-fotografare fotografie di opere di altri artisti. Ponendo lo spettatore di fronte a quelle che appaiono come mere copie, Levine sfrutta la ripetitività implicita all'interno della fotografia, sovvertendo abilmente i fondamenti su cui si presuppone si basi il concetto di artisticità. Se è infatti vero, come sostiene Walter Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*[155], che "una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini"[156], comprese le opere d'arte, la cui riproduzione sia manuale che tecnica è sempre stata possibile, è altrettanto vero che

---

[150] D. Deitcher, *Sherrie Levine: Rules of the Game, in Sherrie Levine*, cat., cit., pp. 7-13; M. Nesbit, *Bright Light Bright City: The '80s Without Wall*s, in "Artforum", vol. 41, n. 8, aprile 2003, pp. 185-189/245, qui p. 245; C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2*, in "October", vol. 13, estate 1980, pp. 58-80, qui pp. 65-66. Più recentemente, nel 2021, Sherrie Levine ha ri-fotografato alcune fotografie di Feininger realizzate negli anni Quaranta per la rivista *Life*, per documentare il paesaggio industriale postbellico degli Stati Uniti.
[151] B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Art Forum", vol. 21, n. 1, settembre 1982, pp. 43-56, qui p. 48.
[152] A. M. Zervigón, *The Photomontage Activity of Postmodernism*, in "History of Photography", vol. 43, n. 2, 2019, pp. 130-143.
[153] D. Salvioni, *The Transgressions of Sherrie Levine*, in "Parkett", vol. 32, 1992, pp. 82-87, qui p. 83.
[154] La principale differenza con Richard Prince è che le sue immagini sono prevalentemente non artistiche.
[155] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966, pp. 17-56.
[156] Ivi, p. 20.

con la fotografia questo processo conosce un'accelerazione e una semplificazione tale, afferma Benjamin, da rendere veritiera la predizione di Paul Valery, secondo cui "saremo approvvigionati di immagini che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano"[157]. Se Valéry predice un futuro di immagini effimere e subito dimenticate, Levine, in una società sovraccarica di immagini, costruisce un presente in cui le immagini non svaniscono mai ma persistono nel tempo, acquisendo sempre nuovi significati. Le sue ri-fotografie vengono presentate dalla critica come alcuni tra gli esempi più radicali di negazione di originalità e di autorialità, in grado di evidenziare esplicitamente la fragilità dei miti su cui la storia dell'arte ha da sempre fondato le sue narrazioni. Levine mostra che la storia dell'arte non è composta da una serie di originali distinti, ma da una catena di multipli senza originali, prendendo le distanze dal culto dell'originalità assoluta e dalla retorica dell'artista geniale: dietro un'immagine vi è sempre un'altra immagine. Così, nella prima di queste serie, intitolata *After Edward Weston: 1-6* (Figg. 28, 30) ed esposta nel 1980 alla Metro Pictures di New York, dietro agli studi in bianco e nero realizzati da Edward Weston nel 1926 al busto quasi marmoreo del giovane figlio Neil, Rosalind Krauss vi vede i *kouroi* greci[158], Douglas Crimp Prassitele e tutta la scultura classica[159] (Fig. 29). Nello stesso anno, Levine ri-fotografa alcuni paesaggi di Eliot Poter (Fig. 31), poi esposti nel loft di Louise Lawler nell'ambito della collaborazione *A Picture is No Substitute for Anything*[160]; l'anno successivo realizza invece uno dei suoi lavori ancora oggi più noti: la serie *After Walker Evans: 1-22* (Figg. 32, 34, 35, 72, 74), realizzata appropriandosi delle fotografie realizzate da Walker Evans su commissione della Farm Security Administration (FSA) per documentare la Grande Depressione degli anni Trenta. Levine compie una selezione di alcuni dei più noti maestri della fotografia del XX secolo, esplorando il dibattito tra Pittorialismo e Straight Photography[161], ma, più in generale, riflettendo sulla problematicità dei concetti a cui questi maestri hanno fatto

---

[157] Ivi, p. 21.
[158] R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition* (1981), in *The Originality of the Avant-Garde and Other Post-modernist Myths*, a cura di R. Krauss, Cambridge, Londra, MIT Press, 1985, pp. 151-170, qui p. 168.
[159] D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, cit., qui p. 98.
[160] M. Nesbit, *Bright Light, Big City: The '80s Without Wall*s, cit., qui p. 245.
[161] Si rimanda a: S. Hartmann, *A Plea for Straight Photography* (1904), in *A Photographic Vision: Pictorial Photography, 1889-1923*, a cura di P. C. Bunnell, Salt Lake City, Peregrine Smith, 1980, pp. 148-150.

riferimento. La fotografia stessa infatti problematizza le nozioni di originalità e di unicità a causa della natura paradossale del concetto di stampa autentica: essendo il positivo nient'altro che la stampa di un negativo, il cosiddetto originale nasce già come doppio[162]. Al tempo stesso, Levine rivolge un commento anche al suo tempo e alla richiesta di unicità ancora centrale nel mercato dell'arte: di fronte all'affermazione della fotografia d'arte all'interno del mercato e delle istituzioni museali a partire dagli anni Settanta[163], e alla conseguente corsa alla collezione di rarità, Levine sembra svestirsi dei panni dell'artista creativo, assumendo invece tutti i ruoli interni al sistema museale, per svelarne i meccanismi attraverso una critica diretta ai valori tradizionalmente associati alla pittura. Se infatti la New York della metà degli anni Settanta era stata segnata dal declino della pittura[164], l'inizio degli anni Ottanta vede un suo ritorno in auge con un'impronta quasi eroica, celebrata da mostre come *A New Spirit in Painting*[165] e *Zeitgeist*[166]. Questo revival pseudoespressionista viene commentato dalla stessa Levine già nel 1981, organizzando con Louise Lawler una sorta di veglia in memoria di Dimitri Merinoff, un pittore russo espressionista poco conosciuto, all'interno del suo stesso studio a New York[167]. La veglia di Merinoff e, sembrerebbe, della stessa pittura, viene poi seguita da un pannello di discussione in cui la stessa Levine dichiara:

> One must really be engaged to be a painter. Once obsessed by painting one eventually gets to the point when one thinks that humanity can be changed by it. But when the passion deserts you there's nothing left to do, except to stop all

---

[162] C. Owens, *Photography "en abyme"*, in "October", vol. 5, estate 1978 *(Photography)*, pp. 73-88, qui p. 85: "Photographs are but one link in a potentially endless chain of reduplication; themselves duplication (of both their object and in a sense, their negatives), they are also objects to further duplication, either through the procedures of printing or as a object of still other photographs […]."
[163] Sulla presenza della fotografia nel mercato si rimanda a: "October", vol. 30, n.5, 1978.
[164] D. Crimp, *The End of Painting*, in "October", vol. 16 (*Art World Follies*), primavera 1981, pp. 69-86; B. H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Cipher of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in "October", vol. 16 (*Art World Follies*), primavera 1981, pp. 39-68.
[165] *A New Spirit in Painting*, cat. (15 gennaio 1981-18 marzo 1981, Royal Academy of Arts, Londra), a cura di C. M. Joachimides, N. Rosenthal, N. Serota, Londra, Weidenfeld & Nicolson, 1981.
[166] *Zeitgeist*, cat. (16 ottobre 1982-16 gennaio 1983, Martin-Gropius-Bau, Berlino), a cura di C. M. Joachimides, N. Rosenthal, Berlino, Frolich & Kaufmann, 1982.
[167] A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, in "Social Text", n. 21, 1989, pp. 191-213, qui p. 212; C. Owens, *Sherrie Levine at A&M Artworks* (1982), in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, cit., pp. 114-116, qui p. 114.

> together. For basically painting is pure idiocy, especially if you think every image is leaned and mortgaged[168].

A questo gesto significativo seguono, nel 1982, alcune appropriazioni di opere di artisti espressionisti tedeschi del primo Novecento. Levine è infatti presente alla *Documenta* di quell'anno con *After Egon Schiele* (Figg. 36, 37), una serie di ri-fotografie di alcuni autoritratti dell'artista, in modo tale da indossare pienamente i panni de "[…] the ultimate male expressionist, the ultimate bohemian […]"[169]; nello stesso anno, in una sorta di mostra-performance, Levine nei panni di curatrice espone per due ore di una domenica sera di maggio sei riproduzioni di alta qualità di alcune tele di Franz Marc precedentemente acquistate[170] (Fig. 38). Quella che viene letta come una coerente dichiarazione della morte della pittura sembra però contraddirsi con l'evoluzione successiva della produzione di Levine, con l'avvicinamento progressivo alla pittura e, successivamente, anche alla scultura, media associati tradizionalmente a un'idea nostalgica di originalità. Levine sembra quasi tradire le sue prime ambizioni, o almeno quelle che le aveva attribuito una gran parte della critica, legando la sua produzione esclusivamente al potenziale critico del medium fotografico[171]. La negazione netta dei miti modernisti che aveva legato la sua opera a una sorta di "correttezza politica"[172] propugnata in primis da *October*, cede il passo a una maggiore ambiguità, che la porta a esplorare le sfumature che i concetti di originalità, autenticità, identità e proprietà possono assumere: "[…] I think at different times we interpret these words differently. It's the dialectical nature of these terms that now interests me"[173]. Contro la proclamazione della morte della pittura, Levine gioca ora con la lunga tradizione modernista della fine dell'arte: "Quanti artisti hanno fatto l'ultimo quadro? A molti di noi piace muoversi in una terra di nessuno, e l'importante è non perdere il proprio

---

[168] H. Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 23.
[169] P. Taylor, *Sherrie Levine*, in "Flash Art", n. 135, luglio-settembre 1987.
[170] C. Owens, *Sherrie Levine at A&M Artworks*, cit., qui p. 116.
[171] In quest'operazione fondamentale il contributo di Douglas Crimp in: D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, cit.
[172] J. Siegel, *The Anxiety of Influence - Head on*, cit., qui p. 16; A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, cit., qui pp. 199-200.
[173] J. Siegel, *The Anxiety of Influence - Head on*, cit., qui p. 15.

senso dell'umorismo. Perché è solo arte"[174]. In un gioco continuo tra i media, Levine inizia a reintrodurre la sua mano a partire dal 1981, con la realizzazione di una serie di disegni a carboncino ispirati alle opere autocoscienti di Willem De Kooning della metà degli anni Sessanta[175] (Fig, 39), molto probabilmente ripresi dalla pubblicazione dell'artista del 1967 dal titolo *de Kooning Drawings*[176]. Tuttavia, se i disegni di de Kooning, realizzati a occhi chiusi e con il foglio capovolto orizzontalmente, erano frutto di un tentativo di separare i movimenti della mano da forme e tecniche ormai familiari all'occhio[177], l'automatismo di Levine appare di un ordine ben diverso: non vi è nulla di automatico, ma tutto è predeterminato. Questi disegni rimangono in realtà a lungo nascosti[178]: più noti sono gli acquarelli realizzati a partire dal 1983 all'interno della serie "After…", in cui gli artisti appropriati sono tutti grandi nomi legati alle avanguardie degli inizi del Novecento, tra cui Piet Mondrian (Fig, 53), Joan Mirò (Fig. 40), Francis Picabia (Fig. 41), Arthur Dove (Fig. 42), El Lissitszky (Fig. 43) e, ancora, Egon Schiele. Levine traspone sì la pratica appropriazionista nel campo della pittura, ma attraverso una tecnica tradizionalmente legata più alla storia del disegno che a quella della pittura, e quindi associata alle arti minori, nonché storicamente relegata a passatempo rivolto principalmente alle donne[179]. In questo senso, come evidenziato da Nicolas Moufarrege[180] e da Howard Singerman[181], Levine sovverte anche nella tecnica il genere dell'artista originale, proseguendo coerentemente con l'operazione di decostruzione iniziata nelle appropriazioni fotografiche. La frattura più netta si avverte effettivamente a partire dal 1984, con la realizzazione di una serie di dipinti presentati

---

[174] P. Nagy, *Dalla critica alla complicità* (1986), in "Flash Art", tr. it. di G. Maragliano, 2017; P. Nagy, *Dalla critica alla complicità* (1986), in "Flash Art", tr. it. di G. Maragliano, 2017; https://flash---art.it/article/dalla-critica-alla-complicita/ [ultimo accesso 3 giugno 2025].
[175] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit., qui p. 63.
[176] W. de Kooning, *de Kooning drawings*, New York, Walker and Company, 1967.
[177] L. Mahony, *Starting Over in Springs*, in *De Kooning. A Retrospective*, cat. (18 settembre 2011-9 gennaio 2012, MoMA, New York), a cura di J. Elderfield, New York, Museum of Modern Art, 2011, pp. 342-393, qui pp. 369-377.
[178] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit., qui p. 63.
[179] Si rimanda a: *American Watercolor in the Age of Homer and Sargent*, cat. (1 marzo-14 maggio 2017, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia), a cura di A. K. Foster, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 2017; A. M. Kettering, *Watercolor and Women in the Early Modern Netherlands: Between Mirror and Comb*, in "Woman's Art Journal", vol. 42, n. 1, primavera-estate 2021. Sulla rivalutazione delle tecniche e delle produzioni artistiche tradizionalmente femminili negli anni Settanta e Ottanta si rimanda a: T. Gouma-Peterson, P. Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, in "The Art Bulletin", vol. 69, n. 3, settembre 1987, pp. 326-335, qui pp. 332-334.
[180] N. A. Moufarrege, *Sherrie Levine: Nature Morte*, in "Flash Art", n. 120, gennaio 1985, pp. 42-43.
[181] H. Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, cit., pp. 62-63.

come degli originali astratti, come in *Broad Stripes* (Fig. 44), *Gold Knots* (Fig. 45), *Chevrons* (Fig. 46) e *Chessboard* (Fig. 47). In queste serie il punto di riferimento non è più un artista specifico, ma una tendenza, quella dell'astrattismo, ridotta a stile di repertorio e imitata nei suoi elementi più facilmente riconoscibili, per ripercorrere la storia delle linee e delle griglie: il risultato sono dei dipinti talmente "generici"[182] da risultare originali, rimandando al contempo sia al passato del tardo Modernismo e del minimalismo - riavvicinandosi così alla pittura minimalista abbandonata al college -, sia al più recente Neo-Geo. Levine sembra così abbandonare l'appropriazione di immagini a favore di un'appropriazione di stili, già da Crimp legata in *Appropriating Appropriation*[183] a un pastiche nostalgico che permette di inserirsi in una tradizione storica senza mai sfidarla radicalmente. Il lavoro di Levine viene così avvicinato a un'altra tendenza in piena gloria mediatica che, pur prendendo le mosse dalla Pictures Generation, ne prende anche le distanze, sperimentando con media più tradizionali[184]: il simulazionismo, altrimenti noto come Neo-Geo. Il nome di Levine compare infatti prima nel manifesto di Peter Halley pubblicato su *Arts Magazine* nel 1984[185], poi a fianco dello stesso Halley, di Jeff Koons, di Philip Taaffe, di Haim Steinbach e di Ashley Bickerton nella tavola rotonda "De la critique à la complicité" organizzata da *Flash Art* alla galleria Pat Hearn di New York[186], e quindi nella mostra *Endgame, Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*[187]. L'allontanamento di Levine da *October* viene poi compiutamente decretato da Hal Foster nel 1996, in *The Return of the Real*:

> The development of neo-geo out of appropriation art was direct in the case of Sherrie Levine. […] [her paintings] evoked this abstraction only to fall short of

[182] P. Taylor, *Sherrie Levine*, cit.
[183] D. Crimp, *Appropriating Appropriation* (1982), in *On the Museum's Ruins*, a cura di D. Crimp, Cambridge (MA), Londra, The Mit Press, 1993, pp. 126-137.
[184] A. L. Brandt, *Interplay. Neo-Geo Neoconceptual Art of the 1980s*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2014, pp. 188-189.
[185] P. Halley, *The Crisis in Geometry*, in "Arts Magazine", vol. 58, n. 10, giugno 1984.
[186] P. Nagy, *Dalla critica alla complicità*, cit.
[187] *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, cat. (Boston, The institute of contemporary art, 25 settembre-20 novembre 1986), a cura di Y. A. Bois, Boston, The Institute of contemporary art, Cambridge (MA), The MIT Press, 1986.

> it, to fail it – which is to say, only to suggest that *it* had fallen short, that *it* had failed on its promise of pictorial purity, formal reflexivity, and so on[188].

Foster, in contrasto con Crimp, interpreta l'appropriazione stilistica di Levine come un allontanamento radicale dalla tradizione della pittura astratta e dalla sua promessa di purezza pittorica e di riflessività formale: le sue opere evocano l'astrazione, ma non la realizzano pienamente. In altre parole, Levine non si limita a riscrivere la pittura astratta o a replicarla; piuttosto, la mette in discussione e ne mostra i limiti: l'allontanamento di Levine dal circolo di *October* non implica un ritorno alla dimensione eroica e nostalgica della pittura, ma permette piuttosto un'assunzione di estrema libertà nel giocare nello spazio compreso tra i confini dei media tracciati nel XX secolo. Tant'è che come le sue fotografie fanno poco per scaldare i cuori degli specialisti della fotografia, così le sue pitture fanno altrettanto poco per ingraziarsi gli intenditori della pittura tardo moderna. In particolare, i *knot paintings* alludono non solo a una ridefinizione dei confini dell'artistico, elevando, sulla scia di Duchamp, dei pannelli di compensato a opere d'arte, in un'oscillazione tra artistico e industriale, e tra organico e inorganico - lasciando a vista i nodi del legno poi dipinti con finiture metalliche o acriliche -, ma anche a una ridefinizione della nozione stessa di pittura. Il titolo gioca infatti sulla somiglianza tra "knot" e la negazione "not": dipinti che si proclamano come non-dipinti[189]. Il passaggio alla pittura, dalla critica del tempo percepita come una frattura, mostra in realtà dei segni di continuità: se la differenza individuata dalla critica tra appropriazionismo e simulazionismo sembra risiedere nell'integrazione o meno di un riferimento al medium fotografico[190], in realtà, sebbene Levine abbandoni - solo temporaneamente – la fotografia, in tutta la sua produzione il riferimento a essa è costante. Semplicemente, la dimensione tecnologica si espande a una concettuale: in tutta la sua opera Levine incarna pienamente quello spirito fotografico per primo individuato da Rosalind Krauss. Krauss, pur descrivendo l'arte degli anni Settanta come pluralista e frammentata, individua nella neoavanguardia

---

[188] H. Foster, *The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1996, pp. 99-100.
[189] D. Deitcher, *Sherrie Levine: Rules of the Game*, in *Sherrie Levine*, cat., cit., pp. 7-13, qui pp. 12-13; D. Thorp, *The Artist's Object*, in *Sherrie Levine*, cat., cit., pp. 5-11, qui p. 9.
[190] H. Trespeuch, *Sherrie Levine: de l'appropriationnisme au Simulationnisme*, in "Marges. Revue D'art Contemporain", n. 17, 2013, pp. 44-53, qui pp. 51-53.

americana un paradigma comune originatosi dalla specificità tecnica della fotografia, poi ampliato a una dimensione concettuale. La peculiarità segnica della fotografia si estende anche laddove la fotografia è assente, ovvero nell'arte non codificata da uno specifico linguaggio interno, ma che assume significato solo quando viene fisicamente confrontata con un oggetto a lei esterno[191]. Di conseguenza, anche nelle opere che appaiono come originali e in cui il riferimento sembra essere assente, Levine approfondisce ed espande il principio di ripetizione implicito nella fotografia e nel ready-made[192], alimentando uno dei due principali assi lungo cui l'arte contemporanea conosce i suoi più peculiari sviluppi, quello appunto della "ri-presentazione"[193].

La ripetizione in Sherrie Levine si manifesta quindi come una tensione costante, talvolta persino ossessiva, per non dire compulsiva, che sembra affiorare anche da una componente più inconscia e automatica, che va oltre la pura intenzionalità estetica e concettuale: al di là delle questioni critiche sollevate, Levine sembra dar forma anche a una sorta di pulsione condivisa. Non sorprende che negli anni Levine si sia avvicinata progressivamente anche alla psicoanalisi[194], nelle cui teorie la ripetizione è riconosciuta non come un semplice automatismo, ma come la manifestazione di forze psichiche che agiscono oltre la coscienza dell'individuo. Già nel 1914, in *Ricordare, ripetere e rielaborare*[195], Sigmund Freud annota l'esistenza della coazione a ripetere, definita come una spinta regressiva tendente alla ripetizione apparentemente ingiustificata del dispiacere: la ripetizione, se sganciata da un fine di tipo edonistico[196],

---

[191] R. E. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in "October", vol. 3, primavera 1977, pp. 68-81; R. E. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*, in "October", vol. 4, autunno 1977, pp. 58-67; R. Krauss, *Marchel Duchamp o il campo immaginario*, in *Teoria e storia della fotografia* (1990), Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1996, pp. 67-85.

[192] Non a caso Marcel Duchamp, escluso dal progetto greenberghiano e "riscoperto" dal Postmodernismo come l'origine simbolica di una serie di pratiche sovversive che mettono in discussione i miti modernisti, è il principale modello a cui Levine si rifà costantemente. Su Duchamp come padre del Postmodernismo si rimanda a: A. Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge (NY), Cambridge University Press, 1994, pp. 12-16.

[193] C. Marra, *L'asse Rose/Duchamp*, in *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, a cura di C. Marra, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 49-59; C. Marra, *La fotografia come metafora dell'arte contemporanea*, in *Fotografia e arti visive*, cit., pp. 17-39.

[194] J. Malcolm, *A Girl of the Zeitgeist – II. How Does Ingrid Sischy See?*, in "The New Yorker", 20 ottobre 1986.

[195] S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare* (1914), in *Opere di Sigmund Freud, Vol. 7 (1912 - 1914). Totem e tabù e altri scritti*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 353-361.

[196] La pulsione può essere anche una spinta in avanti finalizzata alla realizzazione di un principio teleologico di tipo edonistico, in: S. Freud, *Pulsioni e loro destini* (1915), in *Opere di Sigmund Freud, Vol. 8 (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 13-15.

diventa spinta involutiva che partecipa a un anelito al ritorno. In Levine però non solo la ripetizione non si riduce a essere un processo doloroso, accompagnandosi invece al piacere del processo stesso[197], ma non vi è mai nemmeno il ritorno a uno stato precedente. In questo senso, il debito sembra essere più verso Jacques Lacan, secondo cui la ripetizione - nonché il più rilevante tra i quattro concetti fondamentali della psicoanalisi - non è mai mera riproduzione[198]. Nel 1964, in corrispondenza della rottura con l'Associazione internazionale freudiana e della fondazione della sua Scuola, l'Ècole freudienne de Paris, Lacan prende le distanze dalle formulazioni precedenti e dallo stesso Freud, ponendo una differenziazione fondamentale tra il *Wiederholungszwang* di Freud, intesa come ritorno del medesimo, e la *Wiederkehr* da lui proposta, secondo cui si consuma un qualcosa che non si riduce alla semplice riproposizione dell'atto[199]: ciò che si ripete è quindi la differenza. Queste parole risuonano profondamente anche nella filosofia della differenza di Gilles Deleuze, altro punto di riferimento centrale per il Postmodernismo. In *Differenza e ripetizione*[200] Deleuze isola i concetti di "differenza in sé" e di "ripetizione per sé" in modo da concepire l'identità come prodotta dalla differenza - e non viceversa -, prendendo al tempo stesso le distanze dall'idea della ripetizione come mero ritorno dell'identità[201]. In pratica, la differenza diventa ciò che fonda la realtà, e non qualcosa che descrive una realtà già data. Questo concetto di ripetizione differente viene quindi indagato anche dagli artisti del tempo[202], compresa la stessa Levine: nel 2002, in dialogo diretto con Deleuze, realizza l'opera *Difference and Repetition*, a sua volta connessa ad *Avant-garde and Kitsch*[203]. Si tratta di due coppie scultoree identiche di nani realizzati con

---

[197] In J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), cit., qui p. 247, Levine afferma: "For me, art's basically about pleasure".
[198] J. Lacan, *Il seminario. Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Torino, Einaudi, 2003, p .49.
[199] F. Lolli, *È più forte di me. Il concetto di ripetizione in psicoanalisi*, Alberobello, Poiesis, 2012, pp. 72-73.
[200] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it. di G. Guglielmi, Bologna, Il Mulino, 1971.
[201] D. Smith, J. Protevi, D. Voss, "Gilles Deleuze", in *The Stanford Encyclopedia of Philosohpy*, 2008; https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=deleuze [ultimo accesso 29 marzo 2025].
[202] Si rimanda a: *La ripetizione differente*, cat. (1974, Milano, Studio Marconi), a cura di R. Barilli, 1974.
[203] M. H. Loh, *Afterward/Afterword/Afterwork*, in *Sherrie Levine: Mayhem*, cat. (10 novembre 2011-29 gennaio 2012, Whitney Museum of American Art, New York), a cura di J. Burton et al., New York, Whitney Museum of American Art, 2012, pp. 183-188, qui pp. 183-184; H. Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, cit., p. 132.

materiali diversi: uno simile a un qualsiasi nano da giardino - in bronzo dorato -, e l'altro tratto dal cartone di Biancaneve - in vetro nero nella prima coppia e in cristallo nella seconda (Figg. 48, 49). Le figure sembrano richiamare l'espressione del XII secolo attribuita al monaco Bernardo di Chartres, secondo cui siamo come "Nani sulle spalle dei giganti"[204]: un'immagine che celebra la capacità del presente di ereditare e costruire sui successi del passato, in un'epoca antecedente alla moderna angoscia dell'influenza diagnosticata da Harold Bloom[205]. Deleuze dialoga e si origina da Clement Greenberg, che a sua volta può essere riletto alla luce di Deleuze, in un rapporto ciclico di generazione reciproca. Levine sembra così superare le opposizioni nette, come quella tra avanguardia e kitsch: non si tratta di vedere due oggetti come totalmente separati o identici, ma di comprendere come la differenza crei una relazione dinamica che sfida le categorie fisse e oppositive. Tutte le opere di Levine non sono mai mere copie, ma presentano sempre delle differenze, da cui dipende l'identità e quindi l'originalità dell'opera. Levine esplora quindi l'ambiguità che la nozione di originalità porta con sé, realizzando opere che sono al contempo ripetute e uniche, definibili per l'appunto come ripetizioni differenti:

> I hope that in my photographs of photographs an uneasy peace will be made between my attraction to the ideals these pictures exemplify and my desire to have no ideals or fetters whatsoever. It is my aspiration that my photographs, which contain their own contradiction, would represent the best of both worlds[206].

Si tratta di differenze che sono innanzitutto quelle visibili a occhio nudo, vale a dire le differenze materiali, tecniche e formali immediatamente rintracciabili nei *generic paintings* e nelle sculture, ossia nelle opere che a prima vista possono essere maggiormente avvicinate a una nozione tradizionale di originalità. Nel caso infatti dei *generic paintings*, sebbene sia impossibile risalire a un artista specifico di riferimento, i materiali utilizzati offrono un indizio sulla loro possibile collocazione cronologica. I

---

[204] U. Eco, "'Nani sulle spalle dei giganti', storia di un aforisma", in *Enciclopedia Treccani*; https://www.treccani.it/enciclopedia/nani-sulle-spalle-dei-giganti-storia-di-un-aforisma_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/ [ultimo accesso 29 marzo 2025].
[205] H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia* (1973), Milano, Feltrinelli, 1983.
[206] Sherrie Levine in: B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, cit., qui pp. 51-52.

supporti in piombo o in compensato di mogano e l'utilizzo di colori non convenzionali[207] rendono difficile confondere questi dipinti con i loro predecessori, rendendoli più facilmente collocabili intorno alla fine del XX secolo, o comunque dopo i principali risultati dell'arte modernista. Per quanto riguarda invece le sculture, Levine gioca prevalentemente con la selezione e la frammentazione di opere: seleziona dettagli ed elementi da replicare con materiali e con dimensioni differenti, come ne *La Fortune (After Man Ray)* del 1990 (Fig. 50), derivata dal tavolo da biliardo inquietantemente inclinato ne *La Fortune* di Man Ray del 1938 (Fig. 51). Levine proietta il dettaglio dell'immagine bidimensionale in un oggetto tridimensionale, e in questo cambiamento di medium risiede la prima differenza immediatamente visibile. Da una parte, Levine appare influenzata dall'idea di Donald Judd[208] secondo cui "Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surfaces"[209], ma, soprattutto, è grande il fascino esercitato dalla ripetibilità intrinseca nella scultura e nella produzione di massa, rivelando il sottile confine tra arti visive e design industriale nei sei tavoli da biliardo. Rispetto al dipinto, le proporzioni appaiono volutamente meno esagerate, quasi più compresse, mentre rimane invariata la posizione delle palle colorate: immobili e inamovibili, la cui posizione è frutto appunto solo della fortuna. In *Fountain (After Marcel Duchamp)* (Fig. 52) Levine affronta uno dei ready-made in assoluto più celebri e riconoscibili di Duchamp, utilizzando in realtà un diverso modello di orinatoio, seppur dello stesso anno e dello stesso produttore[210]: una scelta dettata in realtà dalla necessità e che fa sì che la nostra attenzione si concentri sulla reale differenza, quella dei materiali. Levine opta infatti per la fusione in bronzo lucido, restituendo all'oggetto uno status elevato, e finendo per evocare al contempo anche Costantin Brâncuși e Jean Arp.

Meno immediata è l'individuazione di differenze visibili all'interno della serie "After…": se la prima differenza percepibile in alcune opere è chiaramente quella data

[207] J. Heyen, *On The Dark Side*, in *Sherrie Levine. After All. Werke/Works 1981-2016*, (Norimberga, Neues Museum, 28 ottobre 2016-12 febbraio 2017), a cura di R. Jablonka, E. Kraus, Norimberga, Neues Museum, 2016, pp. 153-159, qui p. 158.

[208] In generale, è evidente il rimando di Levine alla ripetizione tipica del Minimalismo.

[209] Donald Judd in: M. Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 150.

[210] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit., qui p. 80.

dal cambiamento del medium rispetto all'originale[211], a questa differenza si aggiunge un ulteriore strato di lettura nel momento in cui si prende consapevolezza del fatto che i motivi che Levine copia così meticolosamente in acquarello o in matita, o che fotografa in un'azione che appare meramente fotorealistica, sono essi stessi delle copie. Le fotografie e i dipinti di cui Levine si appropria non sono infatti gli originali, ma sono riproduzioni degli originali già in circolazione, prelevate da libri e da stampe, e che permettono all'artista di inserirsi in una catena di copie potenzialmente infinita: "The pictures I make are really ghosts of ghosts; their relationship to the original images is tertiary, i.e., three or four times removed"[212]. Consapevole della nozione di fonte secondaria, Levine conserva nelle sue appropriazioni le leggere sfumature o discromie derivanti dal processo di stampa, riproducendo così imperfezioni non presenti nell'opera originale. Sebbene le differenze siano visibili solo a un occhio allenato, uno dei casi più evidenti riguarda gli acquarelli *After Mondrian*, in cui Levine ottiene un risultato quasi paradossale a causa della sfumatura verdastra derivata dalla tavola sul libro stampato, pur essendo il colore verde completamente assente nell'artista olandese[213] (Fig. 53). Levine conserva anche le dimensioni della copia di cui si appropria, donando così alle opere una sorta di effetto democratizzante, e sottolineandone ulteriormente la qualità derivativa, quasi per porsi in dialogo con le miniature di Richard Pettibone (Fig. 54). Gli "After…" di Levine rivelano in questo modo una qualità indessicale che si riferisce non tanto all'originale, quanto a una copia: sono immagini che rimandano ad altre immagini, in un mondo sempre più simulacrale. Ciononostante, l'esistenza di un'originale in realtà non viene mai negata; piuttosto, ne viene negata la presenza: se nei *generic paintings* la distanza dall'originale è tale da impedire di identificare con precisione gli artisti di riferimento, anche negli "After…" l'originale non è mai completamente visibile. Ciò che rimane dell'originale è la sua memoria[214], che si sovrappone così a ciò che vediamo, creando un'esperienza visiva stratificata: a differenza dei fotomontaggi, Levine negli

[211] A differenza, ad esempio, di Elaine Sturtevant che si esercita per replicare l'opera anche nella tecnica, in modo da rendere originale e copia interscambiabili.
[212] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), cit., qui p. 247.
[213] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit., qui p. 64.
[214] V. Tatranksy, *Collage and the Problem of Representation. Sherrie Levine's new work*, in "Real Life", marzo 1979, n. 1, p. 9, afferma: "Levine's work does not explain. Instead it subverts an image originally intended illustratively, and makes it a representation, fills it with the emotional resonance of memory".

"After…" lavora più sulla stratificazione che sulla giustapposizione, scegliendo di sovrappone un'immagine sopra un'altra immagine, così da concentrarsi sulla differenza più che sulla somiglianza. Viene così a crearsi uno spazio intermedio tra la copia e l'originale, uno spazio che Duchamp avrebbe definito come "infrasottile"[215]. Questo spazio, che Levine definisce come un vuoto, come un obliò[216], è essenzialmente lo spazio in cui non è più presente alcuna immagine, ma in cui si origina la distanza e quindi la differenza tra copia e originale. Anche quindi davanti alla fotografia di una fotografia, laddove le differenze sono reali ma non ottiche e retiniche, esiste una differenza sottile e percepibile concettualmente - seppur non immediatamente -, ma non pienamente afferrabile: una differenza data dallo "spazio-tempo che separa o distanzia due cose quando è impossibile definirne la misura"[217], vale a dire dalla distanza, corrispondente anche a un intervallo minimo, che separa due immagini apparentemente identiche. In quest'ottica, il titolo "After…" testimonia sì una condizione di derivazione e di debito, ma, parallelamente, anche una condizione temporale e cronologica. È il rapporto temporale del prima e del dopo che conferisce alla copia il suo senso, al punto che la copia può dirsi originale anche perché realizzata in un nuovo contesto di produzione e poi accolta in uno nuovo di ricezione.

2.1.1 La morte dell'Autore e la nascita dello spettatore?

A partire dalla metà degli anni Sessanta, le istituzioni culturali dell'Occidente vengono travolte dalla crisi della paternità artistica, alimentata delle riflessioni condotte in primis in ambito letterario da Roland Barthes e poi da Michel Foucault, sotto la spinta del New Criticism, della rivista *Tel Quel*, del Nouveau Roman, del Gruppo 63, e integrate dalle teorie linguistiche di Emile Benveniste, dalla psicoanalisi di Jacques Lacan e dall'ermeneutica di Hans Gadamer[218]. La nozione di autore, da ovvia e

---

[215] T. de Duve, *Pictorial Nominalism, On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* (1984), tr. eng. di T. de Duve, D. Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, qui pp. 159-163; E. Grazioli, *Duchamp oltre la fotografia: strategie dell'infrasottile*, Monza, Johan & Levi, 2017, pp. 57-62.
[216] M. Nesbit, *Bright Light Bright City: The '80s Without Wall*s, cit., qui p. 245.
[217] C. Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Roma, Laterza, 2008, p. 120.
[218] C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 12-20; L. Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Milano, Postmedia Books, 2013, pp. 137-142.

pacifica, dagli inizi del XX secolo inizia a essere avvertita come problematica: per comprendere, interpretare e valutare un'opera, l'autore non è più un termine necessario. Di fronte alla morte del soggetto modernista già proclamata da Fredric Jameson, la critica letteraria postmoderna prende atto della lenta scomparsa della figura dell'autore come unico centro di origine del significato dell'opera: anche all'interno delle arti visive[219], alla nozione di opera – termine che implica la creazione da parte di qualcuno, un operare appunto - si sostituisce quella di testo, e all'idea di autarchia testuale si sostituisce quella di intertestualità.

Gli artisti dell'Appropriation art sembrano infatti evitare volontariamente qualsiasi forma di responsabilità, ponendosi contro le parole di Ernst Gombrich, secondo cui "There really is no such thing as Art. There are only artists"[220], e per cui ogni dettaglio di un'opera è "[…] the result of a decision by the artist"[221]. Anche la libera appropriazione di opere d'arte di altri artisti da parte di Sherrie Levine si inserisce perfettamente in questo topos della morte dell'autore. Sfidando le tradizionali gerarchie su cui si è sempre fondata la storia dell'arte, Levine gioca a proprio piacere con un repertorio di opere già esistenti e da tutti accessibili, chiedendosi insieme a Foucault: "What difference does it make who is speaking?"[222]. Levine dimostra in questo modo non solo di mancare di rispetto per l'autorità incarnata dagli eroi del Modernismo di cui si appropria - e quindi per le narrazioni univoche da loro costruite e imposte -, ma anche di mettere in dubbio la nozione stessa di autorialità, realizzando opere in cui è a prima vista impossibile individuare il coefficiente artistico e personale della stessa artista. Coerentemente con questi intenti, nel 1982 Levine proclama la morte dell'autore appropriandosi di alcune dichiarazioni di Roland Barthes e di Franz Marc, poi modificate, riassemblate, e presentate come proprie:

---

[219] C. Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author"?*, in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, cit., pp. 122-139. È importante riconoscere quanto la produzione artistica postmoderna sia debitrice nei confronti della linguistica, della semiotica e della letteratura.

[220] E. H. Gombrich, *The Story of Art* (1950), New York, Phaidon Press, 1951, p. 5.

[221] Ivi, p. 13.

[222] M. Foucault, *What is an Author?* (1969), in *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault, 1954-1984. 2*, a cura di J. D. Faubion, New York, The New Press, 1998, pp. 205-222, qui p. 222.

> The world is filled to suffocating. Man has placed his token on every stone. Every word, every image, is leased and mortgaged. And we note that the picture is but a space in which a variety of images, not of them original, blend and clash. A picture is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture. Similar to those eternal copyists Bouvard and Pechuchet, we indicate the profound ridiculousness that is precisely the truth of painting. We can only imitate a gesture that is always anterior, never original. Succeeding the painter, plagiarist no longer bears within him passions, humors, feelings, impressions, but rather this immense encyclopedia from which he draws. The viewer is the tablet on which all quotations that make a painting are inscribed without any of them being lost. A painting's meaning lies not in its origin, but in its destination. The birth of the viewer must be at the cost of the painter[223].

Pur omettendo i nomi degli autori, è lampante in particolare il rimando al Barthes de *La morte dell'autore*[224], specialmente nella proclamazione finale sulla nascita del lettore, che qua diventa spettatore. La proposta di Barthes, in particolare, è quella di rintracciare il significato di un'opera non più nella sua origine, ma nell'opera stessa e nel suo destinatario, dal momento che "[…] la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine"[225]. È un invito, quello di Barthes, a considerare l'opera come indipendente e come agente da sé nel momento in cui entra in gioco il lettore/spettatore: una volta che l'autore crea e pubblica un'opera, questa smette di appartenere esclusivamente all'autore e diventa un qualcosa di aperto a interpretazioni diverse. Un invito che le pratiche artistiche postmoderne accolgono pienamente, adottando la nozione di "testo" proposta dallo stesso Barthes in *From Work to Text*[226], per mettere in dubbio l'idea di un'unica verità, di un'unica narrazione e di un'unica interpretazione: l'opera diventa testo e, come in linguistica, vive della compresenza di un polo di emissione e di uno di ricezione. L'opera, da oggetto fisico e consumabile, legato a un significato chiuso e a un processo di filiazione, diventa in questo modo

[223] S. Levine, *Sherrie Levine (b. 1947). Statement* (1982), in *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, a cura di C. Harrison, P. Wood, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, pp. 1066-1067.
[224] R. Barthes, *La morte dell'autore* (1967), in *Il brusio della lingua. Saggi critici vol. 4*, a cura di R. Barthes, tr. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.
[225] Ivi, p. 51.
[226] R. Barthes, *From Work to Text* (1971), in *Image, Music, Text,* a cura di S. Heath, tr. eng. di S. Heath, Londra, FontanaPress, 1977, pp. 155-164.

un'entità intertestuale, plurale e in continua espansione, affermandosi "[…] as play, task, production, practice"[227]. Lo stesso Douglas Crimp, in riferimento alla Pictures Generation, parla della necessità della "presence"[228] dello spettatore, facendone risalire la genesi alla cosiddetta *theatricality* criticata da Michael Fried in riferimento all'arte minimalista e alle sue successive evoluzioni, e da lui opposta all'*absoprtion* richiesta dell'arte modernista. Se per Fried "The object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation, but the situation itself belongs to the beholder-it is his situation"[229], in realtà già Marcel Duchamp aveva esplorato l'idea che l'opera contemporanea non esiste come entità autonoma e definitiva, ma come processo collettivo:

> All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds hic contribuition to the creative art. This becomes even more obvious when posterity gives its final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists[230].

Successivamente, a partire dagli anni Sessanta, con l'esplosione delle nuove tecnologie e il superamento della specificità del medium, si aprono nuove opportunità per coinvolgere fisicamente, emotivamente e intellettualmente lo spettatore all'interno dell'opera d'arte, trasformando l'atto contemplativo in partecipativo. Tuttavia, nel caso dell'Appropriation art, lo sguardo rivolto alle immagini è in primis quello degli artisti stessi: tutti gli artisti che lavorano con la copia e con la frammentazione sono innanzitutto spettatori delle immagini di cui poi si appropriano[231]. Anche Sherrie Levine, crescendo nel Midwest, e quindi lontana dai principali centri artistici, si ritrova costretta a vedere le opere in modo indiretto, attraverso libri, riviste e cataloghi, formandosi l'idea di una storia dell'arte visibile e conoscibile anche attraverso le sue

---

[227] Ivi, p. 162.
[228] D. Crimp, *Pictures*, cit., qui pp. 76-77.
[229] M. Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, cit., qui p. 154.
[230] M. Duchamp, *The Creative Act* (1957), in *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, a cura di E. Peterson, M. Sanouillet, Londra, Thames and Hudson, 1975, pp. 138-140, qui p. 140.
[231] D. Deitcher, *The Birth of the Viewer*, in *Oeuvres Originales*, cat. (FRAC Garenne Lemot, Clisson, 10 agosto-13 ottobre 1991), 1991, pp. 55-59.

riproduzioni[232]. È dunque innegabile che l'Autore tenda a dissolversi, ma il suo sguardo sopravvive. Quello di Levine e, più in generale, degli artisti della Pictures Generation non è comunque uno sguardo disinteressato e contemplativo, bensì sempre critico e consapevole. Uno sguardo che, prima ancora di accompagnarsi a un atto creativo, sollecita il resto di noi spettatori a rispondere criticamente alla cultura visuale, e quindi anche alla storia dell'arte e alle sue narrazioni dominanti, in modo da abbandonare i panni di consumatori passivi, per diventare partecipanti attivi e a nostra volta creativi. In quest'ottica, l'esortazione da parte di Levine è quella di guardare di nuovo e al tempo stesso diversamente l'opera di cui si appropria: un ri-guardare reso possibile dal fatto che, anche di fronte a quelle che appaiono come mere copie meccaniche, è innanzitutto lo spettatore a cambiare, e così anche il contesto storico-culturale di fruizione in cui egli è inserito. Se è infatti vero che il ri-guardare di un medesimo spettatore può far emergere sempre nuovi interrogativi, è altrettanto vero che la distanza che intercorre tra l'originale appropriato e l'opera di Levine, fa sì che lo spettatore non sia il medesimo: la storia dell'arte tracciata da Levine sembra riconfigurarsi come una storia delle immagini e una storia dello sguardo, vale a dire come una storia dell'arte che si espande alla cultura visuale. Levine inserisce la propria opera in un diverso *hic et nunc*, al cospetto di uno spettatore la cui visione è inevitabilmente influenzata dal cambiamento delle dinamiche culturali[233], oltre che dall'evoluzione dei dispositivi e delle tecnologie ottiche: non è l'occhio a essere storico[234], ma è l'atto di osservazione a essere ideologicamente carico. In altre parole, Levine sposta l'attenzione dall'opera in sé come delimitata e chiusa, concepita solo come un oggetto da osservare, all'insieme di pratiche sociali, istituzionali e culturali che influenzano la ricezione artistica: il contesto diventa parte integrante dell'opera[235]. Contro una concezione astratta e sovrastorica dello sguardo spettatoriale, l'invito di Levine è quello di comprendere invece come l'atto di osservazione sia storicamente situato: se è vero che lo spettatore può essere attratto solo dalla dimensione estetica e

---

[232] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), cit., qui p. 244.
[233] In quest'ottica Levine propone una rilettura femminista della storia dell'arte, costringendo il pubblico a fare i conti con i pregiudizi legati a una visione tipicamente maschile.
[234] Sul dibattito relativo alla storicità della visione si rimanda a: A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*. *Immagini*, *sguardi*, *media*, *dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 122-136.
[235] C. Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author"?*, cit., qui pp. 125-128.

formale dell'opera[236] - e, in questo caso, ci si potrebbe interrogare se tale dimensione appartenga all'originale o alla copia -, esso dovrebbe anche facilmente comprendere di trovarsi davanti all'immagine di un'immagine. O almeno questo era l'intento iniziale di Levine. Sebbene infatti non consideri il suo lavoro come elitario, molte delle critiche a lei rivolte sono state costruite attorno al fatto che per comprendere il potenziale critico delle sue fotografie sia necessaria una conoscenza pregressa e specifica sulla storia dell'arte[237]. Eppure, al di là delle conoscenze specifiche su Levine, sull'autore di cui si appropria, sui significati del ready-made e dell'appropriazione, qualsiasi spettatore potrebbe comprendere le contraddizioni che la copia di una copia porta con sé. L'intento è quello di farci costruire la nostra relazione con l'immagine, che sia semplicemente apprezzandola su un piano estetico e immediato, nei panni di uno spettatore disinteressato, o inglobando una comprensione intellettuale, arricchita con tutta una serie di conoscenze specifiche: "The more you know, the more meaning and the more history can be brought to bear on it"[238]. Quella proposta da Levine è quindi una ricezione stratificata e complessa, che può svilupparsi su molteplici livelli: l'esperienza è in primis di tipo sensoriale e viscerale, a sua volta elevabile da una profonda conoscenza della storia dell'arte. È un'esperienza visiva che varia per ogni spettatore, non solo a distanza di tempo, ma anche tra i singoli. È un'opera rivolta a tutti, sebbene, come per tutti gli artisti, esista sempre un pubblico ideale e specifico, che Levine definisce come una sorta di "super-ego"[239]: un pubblico attratto da opere che pongono più domande che risposte, e quindi da opere che, in linea con la definizione di testo di Barthes, sono in grado di offrirsi come luoghi di esplorazione aperta piuttosto che come depositi di significati prestabiliti. Parallelamente, la richiesta rivolta allo spettatore di ri-vedere l'originale si accompagna a quella di riconoscere il nuovo originale, ossia l'opera di Levine, che

---

[236] In riferimento a questo tipo di apprezzamento, Levine riporta un aneddoto in C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit., qui p. 59: "When I moved to Los Angeles I moved into a beautiful 1960s International Style house in the Palisades overlooking the water. My landlords, who were sunday painters, were really excited. They gave me the house because I was an artist. The first thing I moved in were my Bill Leavitt paintings and they got so depressed. They said, 'Is that your work?' And I said, No, they are by a friend of mine'. And then I pointed to the photographs after Walker Evans, and I said, 'That's my work." And they said, 'Oh, those are beautiful'."

[237] A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, cit., qui p. 195.

[238] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit., qui p. 83.

[239] P. Taylor, *Sherrie Levine*, cit.

assume una propria autonomia estetica e concettuale pur nella sua natura derivativa. Sebbene Craig Owens, in riferimento alle prime fotografie di Levine, sottolinei che l'artista assume qualsiasi ruolo tranne quello dell'artista creativo, spaziando invece tra la funzioni del mercante, del curatore, del critico[240] e, aggiunge Howard Singerman, dello storico dell'arte, o meglio, dello storiografo[241], la morte dell'autore per Levine non implica la fine del lavoro creativo. Piuttosto, la morte dell'autore implica la liquidazione del discorso sul genio: un processo per Benjamin già iniziato allo scorcio del Novecento con l'avvento delle nuove tecnologie di riproduzione, e poi proseguito lungo tutto il secolo, fino ad arrivare alla decostruzione di una teoria e di una mitologia centrale nel Modernismo, ma ancor prima nel Romanticismo, e alimentata sin dal Rinascimento[242]. Se il lettore trionfa è perché l'autore è ormai senza genio. La nozione di creazione illuminista e romantica diventa problematica e incerta, provocando una scomparsa "tragica per il soggetto, ma liberatoria per l'arte"[243]. Levine amplia così non solo la nozione di originalità, ma anche quella di autorialità, sottolineandone l'ambiguità e la complessità in un'epoca segnata dalla saturazione dell'immaginario visivo e dalla necessità di confrontarsi con ciò che è già stato detto e visto. Le parole di Barthes non devono essere prese alla lettera: l'autore non scompare del tutto, ma assume una nuova funzione e, da centro di origine *ex nihilo,* egli si dispiega ora come sorta di medium, di filtro attraverso cui le influenze vengono rielaborate per apportare un contributo a suo modo originale all'interno del dialogo culturale. Sulla base di queste premesse, anche Jean Baudrillard dichiara che:

> The postmodern man can no longer produce the limits of his own being, can no longer play nor stage himself, can no longer produce himself as mirror. He is now only a pure screen, a switching center for all the networks of influence[244].

La stessa Levine si immerge senza timori nel magma di influenze provenienti dal mondo dell'arte e dal contesto generale a lei circostante, assorbendo le teorie e le

---

[240] C. Owens, *Sherrie Levine at A&M Artworks*, cit., qui p. 115.
[241] H. Singerman, *Sherrie Levine's Art History*, in "October", vol. 101, estate 2002, pp. 96-121, qui p. 98.
[242] L. Russo, *Il genio. Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2008.
[243] C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, cit., p. 25.
[244] J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication, in The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, a cura di H. Foster, Washington, Bay Press, 1983, pp. 126-134, qui p. 133.*

questioni del momento, in una sorta di costante collaborazione. È, sostanzialmente, un lavoro che perde la sua forza se isolato: "It's important to me that my work be situated in the totality of contemporary artmaking"[245], in modo da ampliare progressivamente il dibattito. L'idea è essenzialmente quella di trovare continue opportunità di collaborazione ascoltando alcune delle differenti voci che compongono la cultura che lei stessa riconosce come polifonica[246]: la morte dell'autore segnala un passaggio fondamentale a un Postmodernismo che celebra la molteplicità di voci, la frammentazione e l'intertestualità. Il soggetto delle sue appropriazioni diventa allora quella che la stessa definisce "the anxiety of influence"[247], dal titolo dell'omonimo saggio del critico letterario Harold Bloom, secondo cui "I talenti deboli tendono a idealizzare; le figure di vasta immaginazione invece si appropriano dell'esistente"[248], senza che ciò li renda necessariamente meno originali, anzi "[…] spesso li rende più originali, il che non significa per forza migliori"[249]. La morte dell'autore non implica quindi l'eliminazione di un apporto individuale: Levine si libera dell'angoscia dell'influenza aggiungendo un ulteriore movimento revisionista ai sei principali individuati da Bloom in riferimento alla poesia[250], attraverso un'appropriazione che si sviluppa in un atto collaborativo costante. Una collaborazione in cui le due componenti non si oscurano a vicenda, ma in cui appaiono come strettamente interdipendenti l'una dall'altra. Levine informa l'artista appropriato e a sua volta l'artista di cui si appropria permette a Levine di affermare la propria voce, dando origine a una sorta di ibridazione in cui l'autorialità di Levine e quella dell'artista originale non sono più nettamente distinguibili, ma nemmeno indebolite. Non si tratta di guardare e di definire in termini oppositivi, distinguendo tra un "Levine" e un "non-Levine", tra un originale e una copia - come sembra invece voler evidenziare il "Not" nelle opere di Mike Bidlo -; piuttosto, in un tentativo di superare le tradizionali dicotomie attorno a cui la storia dell'arte è stata costruita, Levine adotta un modello di storia definito da Maria Loh come *disruptive*[251], in cui le linee temporali lineari vengono sostituite da relazioni

[245] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), cit., qui p. 253.
[246] H. Singerman, *Sherrie Levine*, in "Artforum", vol. 41, n. 8, aprile 2003, pp. 190-191, qui p. 191.
[247] P. Taylor, *Sherrie Levine*, cit.
[248] H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia* (1973), cit., p. 13.
[249] Ivi, p. 15.
[250] Bloom parla di clinamen, tessera, kenosis, demonizzazione, askesis e apophrades in: Ivi, pp. 22-23.
[251] M. H. Loh, *Afterward/Afterword/Afterwork*, cit., qui p. 183.

intrecciate e complesse tra passato e presente, spezzando la tradizionale genealogia artistica. In altre parole, l'autorialità di Levine diventa una questione di relazione e non solo di creazione: non si tratta di separare nettamente il suo lavoro da quello di chi ha appropriato, ma di riconoscere che, pur mantenendo la propria identità, le due autorialità danno vita a un significato stratificato. Levine sembra essere debitrice alle parole di Jorge Luis Borges in *Kafka e i suoi precursori*:

> The word "precursor" is indispensable to the vocabulary of criticism, but one must try to purify it from any connotation of polemic or rivalry. The fact is that each writer creates his precursors. His work modifies our conception of the past, as it will modify the future[252].

Nonostante quindi la volontà radicale di smantellare il potere dell'autore, alla fine sia l'autorialità dell'artista appropriato sia soprattutto quella di Levine continuano a mantenere un ruolo centrale. Tant'è che negli anni Levine ha finito per costituire un corpus di opere ampiamente riconosciuto dal mondo dell'arte, che si è concentrato sulla sua posizione come artista, facendo emergere quindi le sue intenzioni e le sue ambizioni come prima chiave interpretativa. Tant'è che anche nell'atto di lettura della sua opera, il nome di Levine si è imposto come il primo e principale indizio per il pubblico più esperto e consapevole, richiamando tutta la serie di questioni postmoderniste già affrontate. Come già sostenuto da Michael Baxandall, gli oggetti della spiegazione storico-artistica sono immagini considerate sotto descrizioni che non sono esaustive, ma che evidenziano comunque alcuni elementi dell'opera che possono essere fatti risalire all'intenzionalità dell'artista[253]. E anche di fronte alle opere di Levine l'atto di lettura inizia proprio con il nome dell'autore, che suggerisce qui innanzitutto un'ulteriore differenziazione tra copia e originale: la differenza nel genere dell'artista. Effettivamente, e anche quasi inevitabilmente, Levine si appropria esclusivamente di opere di artisti uomini, detentori dell'autorità nel mondo dell'arte;

---

[252] J. L. Borges, *Kafka and his Precursors* (1951), in *Borges. A Reader: a Selection from the Writings of Jorge Luis Borges*, a cura di E. Rodriguez Monegal, A. Reid, New York, E. P. Dutton, 1981, pp. 242-243, qui p. 243.

[253] M. Baxandall, *Introduzione. Linguaggio e spiegazione*, in *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), a cura di M. Baxandall, tr. it. di E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 2000, pp. 10-26.

tuttavia, essendo lei un'artista donna, le opere di cui si appropria diventano conseguentemente opere di una donna[254]. Figlia di un passato modernista, Levine ne diventa anche la madre, riuscendo a inserirsi in una storia dell'arte nei confronti della quale si è sempre sentita un'outsider, proprio in quanto donna[255]: quello di Levine è infatti un commento a un concetto di genio costruito a partire da una visione maschile della creatività, tradizionalmente delineata in termini di paternità. In questo modo, Levine finisce col sovrapporre la propria immagina a quella originale, sovrapponendo quindi la propria autorialità a quella dell'artista appropriato, creando immagini che lei stessa avrebbe voluto vedere, ma che il mondo dell'arte ha a lungo escluso dal canone classico: "I'm making the picture I want to look at […]. The desire come first"[256]. È un desiderio alimentato non solo dall'omaggio, quindi dal desiderio di vedere e ri-vedere i capolavori modernisti, ma anche dalla critica nei confronti delle dinamiche rappresentate da queste immagini, imponendo il proprio desiderio in un mondo che è stato a lungo un'arena di celebrazione del desiderio maschile. Il nome di Levine finisce così con il rimandare a una critica femminista a lungo ignorata nel Postmodernismo[257], come lamentato anche dall'artista stessa[258]. La sua ammirazione nei confronti dell'arte modernista non si trasforma mai in reverenza: pur riconoscendo l'autorialità degli artisti appropriati - le cui immagini e i cui nomi non vengono cancellati -, Levine mantiene un rapporto conflittuale nei confronti delle istituzioni e dei sistemi di potere che hanno propugnato nei secoli una determinata concezione di creazione[259]. Gli autori uomini sembrano diventare così i rappresentanti di un più ampio sistema di potere, come suggerito già da Michel Foucault nel 1969 con la definizione di "funzione-autore"[260]. In risposta a Barthes, anche Foucault contribuisce infatti alla decostruzione della figura dell'autore, spostando il focus dall'individuo al contesto socioculturale e istituzionale in cui l'autore come costrutto si inserisce, e che Levine sembra volerci

---

[254] P. Taylor, *Sherrie Levine*, cit.
[255] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit., qui p. 66.
[256] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), cit., qui p. 248.
[257] A. Huyssen, *Mapping the Postmodern*, in "New German Critique", n. 33, autunno 1984 (*Modernity and Postmodernity*), pp. 5-52, qui pp. 27-28; J. Flax, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodern theory*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 251-252; C. Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* (1983), in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, cit., pp. 166-190, qui p. 171.
[258] A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, cit., qui p. 200.
[259] Sulla revisione femminista della storia dell'arte si rimanda al capitolo 3.
[260] M. Foucault, *What is an Author?* (1969), cit., qui p. 215.

invitare a tenere sempre in considerazione. Al tempo stesso, l'autorialità dei singoli artisti presi in considerazione, con le loro intenzioni e con le loro ambizioni non viene oscurata, ma soprattutto non viene oscurata l'autorialità femminile e femminista di Levine, che offre un attacco all'egemonia artistica e all'influenza patriarcale di questi artisti.

La prima spettatrice è sempre e comunque Levine, e la sua opera nasce proprio dal modo in cui essa guarda agli eroi del Modernismo. Ed è questa la visione che, nonostante le dichiarazioni di morte dell'autore, finisce con il prevalere e con l'orientare la lettura dello spettatore. Alla fine, Levine sembra rivaleggiare con gli artisti appropriati, e diventare a sua volta genio, imponendosi come una delle artiste più note dell'Appropriation art.

2.2 La "Sherrie Levine aura"

L'apparente assenza di una componente manuale e creativa nelle fotografie di Sherrie Levine sembra collocarle, a prima vista, in una dimensione estranea a quella tradizionalmente associata all'arte. La loro natura di riproduzioni tecnicamente identiche a immagini preesistenti sembra infatti contraddire l'essenza stessa dell'opera d'arte, vale a dire l'aura, così come definita da Walter Benjamin, i cui saggi tra anni Settanta e Ottanta conoscono negli Stati Uniti una diffusione tale da influenzare in modo decisivo le nuove teorie sui media e sulla cultura[261].

Nella sua definizione più nota[262], l'aura è essenzialmente quella qualità che conferisce unicità a un'opera d'arte, è quella particolarità dell'*hic et nunc*, quell'autenticità e quell'irripetibilità che, fino all'avvento delle tecnologie di riproduzione di immagini, aveva sempre caratterizzato la percezione artistica:

[261] Sull'impatto di Walter Benjamin sul contesto artistico nordamericano di questi decenni si rimanda a: E. Maura, *Walter Benjamin and Douglas Crimp: Theory and Critique of the Photographic Modernity*, in "Dissonância: Revista de Teoria Crítica", vol. 5, 2021, pp. 1-43.

[262] Ossia nella sua definizione in termini di categoria estetica. Per le altre accezioni del termine in Benjamin si rimanda a: M. Bratu Hansen, *Benjamin's Aura*, in "Critical Inquiry", vol. 34, n. 2, inverno 2008, pp. 336-375, qui pp. 339-340.

> Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: *l'hic et nunc* dell'opera d'arte […]. Proprio in questa esistenza irripetibile, e in nient'altro, si è compiuta la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo perdurare[263].

In altri termini, l'aura è per Benjamin ciò che permette di distinguere l'originale dalle sue sempre più diffuse copie, identificando l'opera d'arte come tale. Tuttavia, la presa di consapevolezza da parte di Benjamin della progressiva dissoluzione dell'aura causata dal cinema e dalla fotografia, sembra essere vissuta dallo stesso in maniera notevolmente diversa non solo nelle varie versioni de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ma anche rispetto a *Piccola storia della fotografia* del 1931 e a *Su alcuni motivi in Baudelaire* del 1939: "Paradoxically, Benjamin appears to be a prisoner of the Romantic idea of the artist he set out to critique"[264]. Se, da un lato, egli lamenta con nostalgia la perdita della dimensione romantica e sacrale dell'arte, un tempo legata a una fruizione borghese e ora potenzialmente funzionale alla distrazione delle masse, dall'altro lato accoglie positivamente la diffusione capillare dell'opera e la sua capacità di aprire nuovi spazi di libertà per il fruitore, ora anche produttore. Questa contraddizione si inserisce all'interno di una più ampia costellazione di paradossi e fraintendimenti che, nel corso dei decenni, è stata letta più che come segno di fragilità teorica, come la principale fonte del duraturo fascino esercitato dall'opera benjaminiana[265]. Miriam Bratu Harsen suggerisce che questa paradossalità può in realtà indicare una posizione teorica strategicamente difensiva, volta ad affrontare il dilemma storico e politico del suo tempo[266]: se è vero che l'aura era minacciata dall'avanzamento tecnologico e dalla crescente meccanizzazione dei processi di produzione culturale, al tempo stesso essa sembra contenere elementi strutturali indispensabili per reimmaginare nuove forme di fruizione in forma collettiva e tecnologicamente mediata. In questo senso, si potrebbe considerare Benjamin come precursore di una possibile teorizzazione di un'arte post-auratica, di

---

[263] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità* (1936), cit., p. 22.
[264] A. Hennion, B. Latour, *How to Make Mistakes on So Many Things at Once – And Become Famous for It*, in *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, a cura di H. U. Gumbrecht, M. Marrinan, Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 91-97, qui p. 94.
[265] Ivi, qui p. 91.
[266] M. Bratu Hansen, *Benjamin's Aura*, cit., qui p. 357.

cui sembra effettivamente prendere consapevolezza specie a seguito dell'incontro con il Dadaismo. Già ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin accenna al Dadaismo e allo "spietato annientamento dell'aura"[267] messo in atto dall'utilizzo di tecniche e materiali che degradano deliberatamente il concetto tradizionale di arte, per abbandonare qualsiasi volontà di soddisfare esigenze estetiche o commerciali e creare opere spesso irriverenti e sconvolgenti, in grado di provocare negli spettatori uno shock simile a quello ricercato dal cinema. È però in particolar modo a seguito dell'incontro con Marcel Duchamp avvenuto nella primavera del 1937 che Benjamin comprende pienamente la radicale trasformazione dell'esperienza estetica avviata dal Dadaismo[268]. In quest'occasione, l'artista ha modo di mostrargli il prototipo per la collotipia colorata a pochoir per *Nudo che scende le scale (n.2)*, da inserire poi ne *La Boîte-en-valise*, di cui Benjamin appare entusiasta, annotando nel suo diario che l'opera è "bella da togliere il respiro"[269], e allargando quindi la sua riflessione al concetto di ready-made:

> Pensiamo a Marcel Duchamp. È uno dei fenomeni più interessanti dell'avanguardia francese. La sua produzione è ridotta, ma non la sua influenza. [...] La sua teoria dell'opera d'arte [il valore dell'arte?], di cui ha di recente offerto un esempio, senza spiegazione alcuna, nella cartella "La Mariée mise à nu par ses Célibataires" [la Scatola verde] si può così riassumere: nel momento in cui un oggetto è considerato opera d'arte, smette la sua funzione di oggetto. L'effetto dell'opera d'arte, quindi, può essere esperito dall'uomo moderno più [...] negli oggetti [...] rimossi dal proprio contesto e quindi funzione [...], che nelle autentiche opere d'arte[270].

Queste riflessioni non compaiono in nessuna delle versioni de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* che ci sono pervenute - e non ci è dato sapere se sia stata un'omissione volontaria o meno -, ma le ultime parole sembrano a tutti gli effetti cogliere la rivoluzione avviata dal ready-made, preannunciando quella

---

[267] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità* (1936), cit., p. 43.
[268] *Marcel Duchamp e la seduzione della copia*, cat. (14 ottobre 2023-18 marzo 2024, Peggy Guggenheim Collection, Venezia), a cura di P. B. Franklin, Venezia, Marsilio Arte, 2023, pp. 230-233.
[269] Ivi, p. 233.
[270] Ibidem.

che sarebbe stata la trasformazione dell'aura nei decenni a venire. Sebbene Benjamin, nei suoi scritti, non riconosca esplicitamente la dimensione produttiva e generativa della copia[271], in queste parole, più che una contrapposizione netta tra arte auratica e arte non-auratica, emerge una possibile riconfigurazione del concetto stesso di aura, ora dipendente da una diversa nozione di originalità. L'aura non scompare definitivamente, perché altrimenti scomparirebbe anche l'opera d'arte, ma piuttosto ricompare sotto nuove vesti[272]. Quella predetta da Benjamin è allora la crisi di quella che Theodor Adorno definisce come l'"ovvietà" dell'arte[273]: non è tanto la fotografia o il cinema in sé a determinare il declino dell'aura, quanto piuttosto il venir meno di quelle concezioni di creatività e genialità radicate in una dimensione cultuale dell'opera d'arte, e ormai incompatibili con le nuove trasformazioni in atto. Non sorprende dunque che il discorso contemporaneo sull'aura tenda a rinnegare l'idea secondo cui essa sia completamente abolita nella riproduzione: anzi, l'aura può migrare e reinsediarsi nelle copie stesse, come dimostrato dalle opere della Pictures Generation. In *The Photographic Activity of Postmodernism*[274] Douglas Crimp sottolinea l'operazione di destituzione completa dell'aura operata da questi artisti e, più in generale, dall'attività fotografica del Postmodernismo, fondata sulla sottrazione e sulla ricontestualizzazione in diversi *hic et nunc* di immagini preesistenti. Essendo infatti la fotografia nient'altro che riproduzione, ed essendo l'originale scomparso, l'aura diventa necessariamente una proprietà della copia: una proprietà che non indica più la presenza di un'origine e di un'originale, bensì la loro assenza, cosicché "In our time the aura has become only a presence, which is to say, a ghost"[275]. L'aura non scompare del tutto, ma vive come nulla di più di una presenza spettrale, come un déjà-vu che testimonia l'incolmabilità della distanza dall'originale. Appaiono così evanescenti le due figure che Jack Goldstein orchestra in *Two Fencers* alla mostra del 1977[276] (Fig. 55). Immersi in un'atmosfera diffusa, quasi sospesa tra il reale e

---

[271] A. Hennion, B. Latour, *How to Make Mistakes on So Many Things at Once – And Become Famous for It,* cit., qui pp. 93-94.
[272] A proposito di ciò, Douglas Crimp afferma che l'aura è una categoria storica più che ontologica in: D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, cit., qui p. 94.
[273] G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in *"Rivista di estetica",* n. 52, 2013, pp. 235-256.
[274] D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism,* cit.
[275] Ivi, p. 100.
[276] Ivi, pp. 92-94; *Pictures*, cat. (New York, Artist Space, 24 settembre-29 ottobre 1977), a cura di D. Crimp, New York, Committee for the Visual Arts, 1977, pp. 6-8; D. Crimp, *Pictures*, cit., qui p. 78.

l'immaginario, i due corpi appaiono come degli ologrammi impegnati in una lotta di scherma la cui azione è amplificata dall'accompagnamento composto da colonne sonore hollywoodiane, in un rimando generale all'immaginario cinematografico. Anche quando i riflettori si spengono e la musica continua, lo spettatore ha l'impressione che la lotta, ormai trasfigurata in una lotta tra veri e propri fantasmi, prosegua. Anche Sherrie Levine viene citata da Crimp tra gli artisti che partecipano a quest'operazione di destituzione dell'aura[277]: effettivamente, Levine mette in discussione la definizione tradizionale di aura, senza tuttavia negare né l'esistenza dell'originale né la possibilità di parlare di originalità. La sua non è un'operazione di cancellazione - sebbene sia stato proprio su questo punto che si sono concentrate molte delle critiche e delle incomprensioni a lei rivolte[278] -, ma di reintroduzione e di aggiunta. Un'operazione inversa, almeno nel risultato, rispetto a quella compiuta da Robert Rauschenberg in *Erased de Kooning Drawing*[279] (Fig. 56). L'operazione di Levine si pone consapevolmente a metà strada tra la critica e l'omaggio, dimostrando di riconoscere l'esistenza e la centralità dell'immagine originale, nei confronti della quale si pone in un rapporto di tipo dialettico, che è alla fine, afferma la stessa Levine, "[…] the kind of relationship one has to authority"[280]. Se dunque accettiamo di ridefinire l'originalità di un'opera non più in funzione del suo passato, ma in relazione al suo potenziale futuro di riproduzione e circolazione, allora la riflessione benjaminiana, basata sull'associazione dell'originalità all'idea di irriproducibilità[281], si configura come antitetica rispetto alla sua ridefinizione proposta da Bruno Latour e da Levine pienamente incarnata[282]: l'originalità diventa indice del grado di fecondità nel generare copie e varianti. Di conseguenza, Levine reintroduce l'originale attraverso la sua ripetizione, senza che ciò vada a decostruirne l'aura, che anzi è Levine per prima

---

[277] D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, cit., pp. 98-99.
[278] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), cit., p. 248.
[279] B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, cit., pp. 43-56, qui p. 46; C. Lanchner, *Robert Rauschenberg*, New York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 29.
[280] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), cit., p. 248.
[281] B. Groys, *Topologia dell'arte: la riproducibilità dell'arte*, in *When attitudes become form: Bern 1969/Venice 2013*, cat. (1 giugno-3 novembre 2013, Fondazione Prada, Venezia), a cura di G. Celant, Milano, Progetto Prada Arte, 2013, pp. 679-681, qui p. 681.
[282] B. Latour, A. Lowe, T*he Migration of the Aura, or How to Explore the Original Through its Facsimiles*, in *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, a cura di T. Bartscherer, R. Coover, Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp. 275-297, qui p. 279.

a percepire: quella operata da Levine è infatti una selezione assolutamente personale, in cui, su modello del ready-made[283], è proprio l'atto della scelta a imporsi come il primo atto creativo. Una selezione tuttavia che, al contrario di quella attuata da Duchamp, non è affatto arbitraria, fondata su un'estetica dell'indifferenza, ossia "[…] on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste…In fact a complete anaesthesia"[284], bensì attuata sulla base di un rapporto personale che Levine intrattiene con ciascun artista e con ciascuna opera, sulla base ovvero di una percezione e di una sensibilità specifica, legata alla dimensione del desiderio. È una selezione fondata sull'effetto che l'opera suggerisce a chi guarda. In questo senso l'aura sembra essere, più che una proprietà intrinseca dell'opera o una qualità legata all'Artista[285], una proprietà derivante dalla capacità dell'opera di agire e di dialogare[286]. Tuttavia, il desiderio di Levine per l'originale non viene mai realmente soddisfatto, poiché non è questo l'intento: la sua è una presa di consapevolezza dell'esistenza del desiderio di vedere e possedere l'originale, senza però farsi soggiogare da esso. Tant'è che, alla fine, ciò che fotografa sono a loro volta riproduzioni degli originali: se per Benjamin la riproducibilità tecnica annulla la distanza cultuale, rendendo l'opera "vicina" alle masse[287], in Levine l'originale rimane inavvicinabile e continua a vivere di questa distanza, anche per lo spettatore. Questo desiderio per l'originale viene infatti a sua volta stimolato anche nello spettatore, specialmente nel momento in cui le sue aspettative rimangono deluse: ciò che lo spettatore osserva non è né l'originale né, apparentemente, un'opera diversa. Ciò che osserva appare a prima vista come una mera copia meccanica, priva di quelle aggiunte o di quelle modificazioni che il titolo sembra suggerire. L'immagine creata da Levine diventa così un feticcio, il sostituto di una mancanza nei confronti del quale

---

[283] *The Richard Mutt case*, in *Appropriation*, a cura di D. Evans, Londra, Cambridge, MIT Press, 2009, p. 26; T. de Duve, *Pictorial Nominalism, On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* (1984), cit., p. 117.
[284] M. Duchamp, *Apropos of Readymades* (1961), in *Appropriation*, a cura di D. Evans, cit., p. 40.
[285] M. Carboni, *Peregrinazioni dell'aura: Tre forme di vita postuma*, in "Rivista di estetica", n. 52, 2013, pp. 17-25; E. Cristallini, *Lo slittamento dell'aura nell'arte contemporanea*, in "Rivista di estetica", n. 52, 2013, pp. 27-31.
[286] C. Subrizi, *AURA o NON AURA: l'opera d'arte tra choc ed emozioni*, in "Rivista di estetica", n. 52, 2013, pp. 193-203; G. Boehm, *Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor*, in *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*, a cura di J. C. Alexander, D. Bartmanski, B. Giesen, Londra, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 15-23. Lo stesso Benjamin insiste sul fatto il che cambiamento provocato dalle tecniche di riproduzione avviene in primis sul piano della percezione.
[287] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità* (1936), cit, pp. 27-29.

proiettiamo il nostro desiderio. Un feticcio nei confronti del quale proviamo una sorta di attrazione, stimolando un'esperienza che, oltre a essere intellettuale, ne risulta sensoriale, quasi viscerale. Ciononostante, l'opera di Levine non si riduce a essere mero sostituto: quest'attrazione deriva anche dal fatto che anche queste ri-fotografie possiedono a loro volta una propria e specifica aura di originalità, una "Sherrie Levine aura"[288]. Un'aura derivante non solo dal fatto che esse si propongono a loro volta come originali, ma anche dall'attrattiva che esercitano sia sull'artista - guidata in primis dal piacere del processo creativo[289] - sia sullo spettatore, coinvolto non solo dai molteplici interrogativi che le opere di Levine inevitabilmente suscitano, ma anche da un elemento che sembra sottrarsi a una comprensione razionale e che si sottrae alle riflessioni teoriche. Le fotografie di Sherrie Levine quindi non solo si confrontano criticamente con la nozione più nota e tradizionale di aura, ma sembrano anche avvicinarsi a una concezione alternativa e al tempo stesso connessa di aura, dallo stesso Benjamin proposta in *Piccola storia della fotografia*: l'aura come corrispondente alla capacità dell'opera di restituirci lo sguardo[290]. L'aura diventa una sorta di campo relazionale tra soggetto e oggetto, un medium - inteso filologicamente come termine intermedio - che rende possibile una forma di reciprocità percettiva, nonchè un incontro, una vicinanza la cui condizione fondamentale d'esistenza è – paradossalmente - la distanza cultuale. È una distanza che Benjamin contrappone alla vicinanza totale tipica dell'esperienza moderna, sentita come "un'esigenza vivissima"[291] da parte delle masse, che tenta in questo modo di impossessarsi dell'oggetto artistico attraverso la sua riproduzione, trasformando l'oggetto artistico in un qualcosa di scambiabile e di sostituibile, ossia in una merce. Levine sembra superare questa contrapposizione netta tra distanza e vicinanza, ponendo in tensione tra di loro l'aura dell'opera appropriata e l'aura dell'opera visibile, ossia l'aura dell'opera distante e l'aura dell'opera che ora appare vicina, davanti agli occhi dello spettatore, ma che in realtà mantiene la propria distanza auratica. Il risultato è la

---

[288] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit., qui p. 61.
[289] L. List, *The Pleasures of Repetition & Reproduction*, in *Man Ray & Sherrie Levine. A Dialogue Through Objects, Images & Ideas,* cit., p. 48.
[290] W. Benjamin, *Little History of Photography* (1931), in *Walter Benjamin. Selected Writings. Volume 2, Part 2: 1931-1934*, a cura di M. W. Jennings et al., Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, pp. 507-530, qui pp. 515-517; M. Bratu Hansen, *Benjamin's Aura,* cit., p. 339 e pp. 343-344.
[291] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità* (1936), cit, p. 25.

realizzazione di opere d'arte che sono *anche* merci. Levine ripete i meccanismi della produzione di massa attraverso la ripetizione fotografica, per rovesciarne le dinamiche: fotografando fotografie e non opere originali, Levine rivela il processo di costruzione del valore all'interno dell'arte fotografica, riproducendo le dinamiche dello stesso sistema che sembra contestare. Tanto che la sua opera, ai suoi esordi, è stata legata a una critica materialistica attraverso le teorie della Scuola di Francoforte a cui la stessa Levine si avvicina in un primo momento[292]. Benjamin Buchloh, ad esempio, attraverso il riferimento alla tradizione critica marxista e quindi allo stesso Benjamin, elogia Levine per essere "one of the strongest negation within the gallery framework of the re-emergent dominance of the art commodity"[293], sostenendo che solo come merce il lavoro di Levine può adempiere a tutte le sue funzioni. In realtà, alla fine, Levine stessa afferma che ciò che crea non è altro che merce. Se il circolo di *October* insiste sul paradossale legame tra fotografia e industria[294], allo scopo di sottrarre la fotografia stessa dalle dinamiche della merce, Levine opera inevitabilmente all'interno del contesto del mercato, realizzando merci, senza che ciò escluda la possibilità che esse siano innanzitutto opere d'arte dotate di una propria aura: "I never thought I wasn't making art and I never thought of the art I was making as not a commodity"[295]. In questo modo, Levine supera il paradosso evidenziato da *October*, adottando quella che Solomon-Godeau definisce come una dimensione tattica[296], che le permette di diventare anche mercante e collezionista, per realizzare e vendere opere sull'onda del boom della fotografia di quegli anni. Anziché posizionarsi al di fuori del processo di produzione e di consumo estetico, Levine mostra una maggiore consapevolezza della propria complicità con le dinamiche del desiderio e dell'attrazione verso gli oggetti, anche artistici, mostrando in questo senso una maggiore vicinanza al gruppo Neo-Geo[297]. Levine esplora quindi l'area "where the commodity meets the sublime"[298], e

---

[292] J. Malcolm, *A Girl of the Zeitgeist – II. How Does Ingrid Sischy See?*, cit.
[293] B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, cit., qui p. 52.
[294] Sulla presenza della fotografia nel mercato dell'arte si rimanda a: "October", vol. 5 (*Photography*), estate 1978.
[295] A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, cit., qui p. 200.
[296] Ivi, p. 195.
[297] P. Nagy, *Dalla critica alla complicità*, cit.; A. L. Brandt, *Interplay. Neo-Geo Neoconceptual Art of the 1980s*, cit., p. 180.
[298] M. Buskirk, *Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson*, in "October", vol. 70, autunno 1994 (*The Duchamp Effect*), pp. 98-103, qui p. 98.

ciò che fa sì le sue fotografie non siano solo rappresentazioni di idee e di teorie nel dibattito postmoderno, citate di sfuggita - come è stato per lungo tempo - a sostegno ad esempio della critica materialistica sopracitata: contro l'affermazione di Howard Singerman secondo cui se considerassimo Sherrie Levine come una storica dell'arte, le sue fotografie degli anni Ottanta potrebbero essere pensate come realizzate appositamente per la rivista *October*, quella di Levine è innanzitutto una pratica estetica. Si tratta di opere d'arte che possiedono una propria componente estetica, una "bellezza"[299] interna a lungo rigettata dall'arte concettuale e dallo stesso concetto di fotografico, ma che Levine reintroduce per reimpossessarsi del proprio ruolo di artista. L'arte non può essere ridotta solo a concetti astratti o idee filosofiche, ma deve anche fare appello alla sensibilità, alla percezione e al sentimento:

> I also watch television, eat in restaurants and buy clothes. I do a lot of things, including reading theory. It's not like I'm setting up hierarchy where the theory comes first and everything else comes second. It's an activity that I enjoy, basically. It's another kind of play. [300]

E sebbene questa componente estetica sia particolarmente visibile nell'attenzione alla materialità delle sculture, e quindi nell'operazione di estetizzazione della merce attuata attraverso le superfici lucide di *False God* (Fig. 57) o attraverso le eleganti teche di legno dei *Bachelors (After Marcel Duchamp)* (Figg. 58, 59), anche nelle fotografie, in cui la componente meccanica sembra eliminare del tutto la presenza della mano dell'autore, Levine realizza opere d'arte dotate di una propria aura, sebbene lontane dai tradizionali presupposti pittorici della fotografia d'arte: "That's where the hook is. Otherwise it would be an idea as opposed to … I want it to be an experience"[301]. È un qualcosa che "[…] come una freccia, mi trafigge"[302]. L'aura si manifesta quando il soggetto non esercita un controllo totale sull'oggetto, ma è disposto a lasciarsi colpire e anche trasformare da esso: è una reciprocità asimmetrica. È un aggancio che sembra richiamare il *punctum* che Ronald Barthes individua come presente, insieme allo

[299] Il termine virgolettato qua non vuole indicare la tradizionale categoria estetica di bello, ma una componente attrattiva che bisogna riconoscere.
[300] P. Taylor, *Sherrie Levine*, cit.
[301] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit., qui p. 62.
[302] R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 28.

studium, all'interno delle fotografie da cui appare, quasi incomprensibilmente, attratto. Se però lo *studium* appartiene al campo del "semi-desiderio"[303], coincidente con le intenzioni del fotografo e quindi con la dimensione informazionale e oggettiva dell'immagine, il *punctum* è quel particolare folgorante non calcolato dall'artista, assolutamente secondario, ma che mi punge, mi colpisce e mi attrae, nonostante io non possa definirlo e spiegarlo[304].

Per Levine quindi l'aura è una condizione fondamentale dell'esperienza estetica. In questo senso, nel momento in cui l'aura prende il posto della bellezza nel ruolo di identificatore estetico, diventa possible adottare l'espressione "opera d'aura" proposta da Maurizio Ferraris[305].

2.3 Guardare all'interno della cornice

Sin dai suoi esordi, Sherrie Levine è stata letta come strettamente dipendente da un Postmodernismo ormai istituzionalizzato, che ha fornito una serie di riferimenti canonici che ne hanno orientato la ricezione critica. Alla luce di ciò, il lavoro di Levine si presenta al contempo come ovvio, come se il suo significato fosse già completamente dato, privo di ulteriori interrogativi, e come concluso, poiché da sempre inglobato in una fitta e autorevole rete di interpretazioni, e quindi già ampiamente discusso[306]. In un'intervista del 1987 Paul Taylor, ironizzando su una certa caricatura dell'ambiente artistico degli anni Ottanta - secondo cui per raggiungere la fama fosse sufficiente che qualche critico associasse un artista a una serie di teorie -, si rivolge a Levine sostenendo che: "[…] if artists were paid according to the amount of criticism written about them you would be a millionaire"[307], e quindi evidenziando in modo brillante come la fortuna critica di Levine si sia costruita – e, solo all'apparenza, limitata - proprio sull'intensità teorica con cui è stata analizzata.

---

[303] Ivi, p. 29.
[304] Gli studi di cultura visuale hanno poi affrontato la capacità delle immagini, non solo artistiche, di restituirci lo sguardo. Si rimanda a: A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi, cit., pp. 117-122*
[305] M. Ferraris, *Opera d'aura*, in "Rivista di estetica", n. 52, 2013, pp. 97-115.
[306] H. Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, cit., p. 13.
[307] P. Taylor, *Sherrie Levine*, cit.

Ciononostante, sebbene sia effettivamente innegabile che la produzione di Levine continui ancora oggi a essere letta attraverso una determinata serie di nomi e di testi, questa cornice teorica apparentemente così chiusa e rigida, se unita all'invito di Levine nel guardare e ri-guardare, può essere riattivata e aperta a tutta una serie di nuovi spunti e di differenti scritture[308]. Proprio per questo motivo, questa cornice concettuale continua ancora oggi ad apparire estremamente seducente e produttiva, sebbene negli anni abbia finito con l'oscurare, almeno in parte, le opere di Levine. È infatti fondamentale riconoscere che il suo corpus non è solo teorico, ma anche materiale e fisico, ossia costituito da immagini prima che da teorie e concetti.

Howard Singerman è stato tra i primi ad aver riconosciuto una sorta di imbarazzo nell'essere colti a guardare direttamente le opere di Levine, come se, al di là di tutte le questioni già affrontate, non vi fosse nulla di più da vedere[309]; come se la selezione operata da Levine fosse del tutto arbitraria, rendendo quindi irrilevante ciò che viene rappresentato; come se le questioni sollevate da Levine fungessero da filtro applicabile indistintamente a qualsiasi immagine: "A Walker Evans is the same as an Edward Weston on a certain level, which annoyed a lot of people when I first did them"[310]. Di conseguenza, la critica come il pubblico hanno finito per focalizzarsi quasi esclusivamente sull'analisi di ciò che circonda l'immagine, vale a dire sull'analisi della cornice, intesa sia in senso figurato - come il contesto sia teorico che istituzionale in cui le opere si inseriscono[311] -, sia in senso più letterale e ristretto. Specialmente di fronte alle fotografie, lo sguardo sembra posarsi sugli elementi in cui può essere effettivamente riconosciuta una componente autoriale e creativa, ossia su quei dettagli formali in cui la mano di Levine è visibile. Di fronte a opere come *Untitled (After Walker Evans: Positive)* (Fig. 60) è facile che l'attenzione ricada sulla cornice in legno e sui dettagli del montaggio che enfatizzano ulteriormente la presentazione e che sembrano "firmare" l'opera: il telaio, afferma Singerman, diventa una sorta di feticcio, un surrogato dell'immagine che appare mancante[312]. Come Singerman, la stessa

---

[308] Si rimanda al capitolo 3 e all'ipotesi di un museo cyberfemminista.
[309] H. Singerman, *Sherrie Levine, Richard Kuhlenschmidt Gallery*, in "Artforum", vol. 22, n. 1, settembre 1983, p. 80; H. Singerman, *Seeing Sherrie Levine*, in "October", vol. 67, inverno 1994, pp. 78-107; D. Deitcher, *Rules of the Game*, cit., qui p. 11.
[310] P. Taylor, *Sherrie Levine*, cit.
[311] Benjamin Buchloh, ad esempio, sembra limitarsi all'analisi del contesto istituzionale in: B. H. D Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, cit.
[312] H. Singerman, *Seeing Sherrie Levine*, cit., qui pp. 78-81.

Levine lamenta il fatto che le persone tendono a guardare il lavoro come se partisse dalla cornice verso l'esterno, anziché guardarlo dalla cornice verso l'interno: "[…] we've become so sensitized to context that we sometimes just see the picture as a hole in the wall"[313], rischiando così di non vedere realmente le immagini e i suoi soggetti. Tra i vari tentativi messi in atto da parte della critica per interpretare e, soprattutto, per vedere effettivamente queste immagini, quello che a prima vista appare come il più efficace per un'analisi iconografica è rappresentato da quello che potremmo definire come il modello della trasparenza. Come sostenuto da Singerman in uno dei suoi primi scritti sull'artista[314], l'atto di appropriazione messo in atto da Levine fa sì che l'autorialità dell'artista originale venga oscurata, permettendo al soggetto rappresentato di tornare a essere pienamente trasparente. In questo modo, le fotografie di Levine si offrono non solo come costruzioni teoriche, ma anche come mediatori in grado di farci guardare attraverso l'immagine, per arrivare di fronte alla realtà rappresentata. Secondo questa ipotesi, Levine restituirebbe visibilità al soggetto rappresentato, rendendo possibile una lettura non esclusivamente teorica, ma ad esempio anche sociale e storica, come nel caso della serie *After Walker Evans: 1-22* (Figg. 32, 34, 35, 72, 74). La maggior parte delle analisi iconografiche si sono infatti focalizzate su questa serie, in assoluto la più nota di Levine: 22 fotografie selezionate all'interno dell'ampia produzione realizzata da Walker Evans negli anni Trenta su commissione della Farm Security Administration (FSA), con l'obiettivo di documentare la Grande Depressione e sensibilizzare l'opinione pubblica e il Congresso americano in merito alla necessità di profonde riforme sociali ed economiche, specialmente nel settore agricolo[315]. Più nello specifico, le fotografie selezionate da Levine provengono dalla pubblicazione del 1941 intitolata *Let Us Now Praise Famous Men*[316], frutto della collaborazione tra Evans e il giornalista James Agee, al quale la rivista *Fortune* aveva commissionato un reportage sulla mezzadria del cotone negli Stati Uniti, dai due esaminata attraverso la rappresentazione della

---

[313] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), cit., qui p. 252.
[314] H. Singerman, *Seeing Sherrie Levine*, cit.
[315] M. Stange, *"The Record Itself": Farm Security Administration Photography and The Trasnformation of Rural Life*, in *Official images: New Deal photography*, a cura di P. Daniel et al., Washington, Smithsosian Istitution Press, 1987, pp. 1-35; M. L. Carlebach, *Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration*, in "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", vol. 8, primavera 1988, pp. 6-25.
[316] J. Agee, W. Evans, *Let Us Now Praise Famous Men,* Boston, Houghton Mifflin Company, 1941.

quotidianità di tre famiglie di mezzadri nella contea di Hale, in Alabama[317]. Con una visione più indipendente rispetto a quella propugnata dall'FSA, Evans in realtà rifiuta da subito qualsiasi funzione apertamente propagandistica: attraverso un approccio più sobrio e impersonale, la sua ricerca visiva riflette sulle fragilità della cultura americana tradizionale, propugnando una visione oggettiva e realistica che contrasta con quella più ottimista e progressista del direttore Roy Stryker e degli altri fotografi dell'FSA[318]. Tuttavia, sebbene l'intento di Evans, ispirandosi ai principi della Straight Photography, sia quello di mantenere un assoluto distacco, evitando ogni forma di coinvolgimento o di complicità emotiva[319], le sue fotografie si sono trasformate in vere e proprie icone all'interno della storia della fotografia americana, finendo con l'offuscare, in parte, l'originale intento sociale. In tal senso, l'atto di appropriazione e di ripetizione di Levine sembra configurarsi come un commento critico alla presunta trasparenza della fotografia documentaristica, che con il tempo è stata compromessa dalla celebrazione dell'autore e dalla mitizzazione della sua figura. Seguendo il ragionamento proposto dal modello della trasparenza, Levine andrebbe pertanto a restaurare il primato dell'indessicalità su quello dell'iconicità, restituendo i soggetti rappresentati al nostro sguardo. In quest'ottica, Levine quindi non solo si sovrapporrebbe agli artisti appropriati ma, nel caso specifico di Evans, sembrerebbe al contempo restaurarne le intenzioni originarie: la scelta da parte di Levine di porre queste fotografie in un contesto espositivo privo di spiegazioni e di inquadramenti storici sembra riflettere la decisione da parte di Evans di porre le fotografie in successione e senza commenti nell'apertura di *Let Us Now Praise Famous Men*, in modo da permettere alle immagini di parlare da sole[320].

La lente della trasparenza sembra in conclusione offrire una via d'accesso privilegiata al soggetto rappresentato. Tuttavia, un'analisi più approfondita ne mette in luce i limiti e le contraddizioni, rivelando quanto questa prospettiva sia inadeguata per comprendere appieno la complessità dell'operazione artistica di Sherrie Levine. L'artista, lungi dal voler eliminare ogni mediazione, insiste proprio sulla sua inevitabilità, mettendo in scena il processo di stratificazione e di sovrapposizione che

---

[317] Ivi, *Preface*, pp. VII-X.
[318] *Walker Evans. America*, a cura di M. *Brix, B. Mayer,* New York, Rizzoli, 1991, pp. 10-12.
[319] Ibidem.
[320] Ivi, pp. 24-45.

ogni immagine porta con sé. L'invito di Levine è quello di guardare all'interno della cornice non per ri-vedere la realtà, che rimane distante, ma per vedere un'immagine che rivendica la propria natura di costruzione visiva e concettuale. Lo sguardo dell'artista originario non viene oscurato dall'atto di appropriazione, ma al contrario viene deliberatamente evidenziato, in modo da avvertire lo spettatore del fatto che quello della trasparenza fotografica è solo un mito, derivato dalla prospettiva monoculare[321]: applicare il paradigma della trasparenza implica una visione ingenua dell'immagine come finestra sul reale, poiché se è vero che la fotografia si pone innanzitutto come indice, è altrettanto vero che essa opera anche come icona. Pur apparendo come denotative, anche le immagini fotografiche nascondono infatti sempre dei significati mitici, attraverso composizione, ritaglio, didascalie. Roland Barthes in *Rhetoric of the Image*[322] sottolinea l'assenza di neutralità nella fotografia proprio a causa della compresenza di un messaggio denotativo e di uno connotativo, ossia codificato e simbolico[323], mostrando come la dicotomia icona-indice, sebbene rifletta una delle tensioni centrali dell'arte, non dev'essere tradotta in un'opposizione netta ed esclusiva. Questa compresenza è visibile anche in altre due serie fotografiche in cui Levine prosegue nel suo resoconto della storia della fotografia documentaristica: *After Russell Lee: 1-60* (Figg. 61, 62, 63, 64) e *After August Sander: 1-18* (Figg. 65, 66). Nella prima serie Levine si confronta con il lavoro di Russell Lee, un altro fotografo attivo all'interno del progetto della Farm Security Administration, di cui ri-fotografa 60 fotografie a colori scattate nel 1940 all'interno della cittadina di Pie Town, in New Mexico: sebbene lo scopo di Lee fosse quello di mostrare la quotidianità di questa società, le fotografie si rivelano al contempo documenti e immagini, contraddistinguendosi per l'eccellenza tecnica e l'attenzione meticolosa ai dettagli[324], e trasmettendo un sentimento di nostalgia e di fiducia nel futuro che ci restituisce una

---

[321] A. Solomon-Godeau, *Who is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography*, in *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, a cura di A. Solomon-Godeau, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1991, pp. 169-183; M. Rosler, *In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)* (1981), in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, a cura di R. Bolton, Cambridge (MA), The MIT Press, 1989, pp. 303-340; C. Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* (1983), cit., pp. 166-190, qui pp. 178-179.
[322] R. Barthes, *Rhetoric of the Image*, in *Image, Music, Text,* a cura di S. Heath, tr. eng. di S. Heath, Londra, FontanaPress, 1977, pp. 32-51.
[323] Ivi, qui pp. 153-155.
[324] *Russell Lee Photographer*, a cura di E. J. Hurley, New York, Morgan & Morgan, 1978, p. 44.

visione idealizzata della vita rurale americana. Invece, in *After August Sander: 1-18* Levine si basa su uno dei progetti fotografici più noti del Novecento: la documentazione fotografica del popolo tedesco realizzata da Sander a più riprese tra il 1910 e il 1950, e data successivamente alle stampe con il titolo *Menschen des 20* (*Uomini del XX secolo)*[325]. Un vero e proprio censimento visivo del popolo tedesco classificato in categorie professionali che, pur proponendosi come specchio della società, risulta inevitabilmente influenzato dalla posizione sociale di Sander, dai suoi contatti personali, dai suoi limiti economici e dalle pressioni politiche[326]: una fotografia che appare ideologicamente filtrata, e che racconta tanto della società quanto dello sguardo del fotografo. Al tempo stesso, anche le fotografie di Levine non sono frutto di una mera ri-presentazione della realtà, ma sono a loro volta frutto del suo sguardo: ciò che vediamo sono in realtà due immagini sovrapposte, tra le quali si crea una tensione data dallo sguardo di Levine sovrapposto a quello dell'artista appropriato. In contrasto con il modello della trasparenza, il modello allegorico proposto da Benjamin Buchloh[327] e da Craig Owens[328] - che potremmo anche definire dell'opacità - sembra essere più adatto a riconoscere la stratificazione e la complessità delle immagini create da Levine. Il modello allegorico ci permette infatti di riconoscere la presenza di due immagini: l'immagine originale e quella sovrapposta di Levine. Guardando all'interno della cornice, ri-vediamo sì l'immagine originale, ma mai compiutamente, poiché essa ci appare a sua volta mediata dalla lente autoriale di Levine. Di fronte alle sue opere, pertanto, è fondamentale non limitarsi a osservare le immagini nella loro forma superficiale, ma interrogarsi sul processo che ha portato alla loro selezione: è necessario capire che la scelta di determinati artisti e di specifiche opere non è il risultato di una selezione casuale, ma di una scelta consapevole e mirata. Abigail Solomon-Godeau evidenzia il fatto che le immagini scelte da Levine ripercorrono alcuni dei temi e dei soggetti più ricorrenti nella storia dell'arte[329]. Levine

---

[325] *August Sander. Cizitens of the Twentieh Century: Portrait Photographs: 1892-1952*, a cura di G. Sander, U. Keller, tr. eng. di L. Keller, Cambridge (MA), The MIT Press, 1997.
[326] Ivi, pp. 15-16.
[327] B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, cit.
[328] C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in "October", vol. 12, primavera 1980, pp. 67-86. Per Singerman, Owens fu premature nel riconoscere questo modello allegorico nelle fotografie di Levine, in: H. Singerman, *Sherrie Levine's Art History*, cit., qui pp. 103-105.
[329] A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, cit., qui p. 195.

esplora diverse tradizioni visive, ripercorrendo ad esempio la storia del nudo in *After Edward Weston: 1-6* (Figg. 28, 30), e quella della natura in *After Andreas Feininger: 1-8* (Figg. 25, 26), in *After Eliot Porter: 1-10* (Fig. 31), in *After Franz Marc: 1-6* (Fig. 38) e in *After Karl Blossfeldt 1-20* (Figg. 67, 68). Si tratta di temi che hanno attraversato secoli di produzione artistica anche come veicoli di determinati valori culturali e ideologici: immagini che, di là della loro superficie estetica, hanno promosso specifiche narrazioni, influenzando la percezione e la comprensione dei temi trattati, e quindi da Levine selezionate proprio sulla base di questa "ideological density"[330]. Levine nutre una profonda ammirazione per l'arte moderna; tuttavia, sebbene questa fascinazione costituisca il primo impulso alla base del suo atto di selezione, essa non è priva di tensioni: l'artista mantiene un rapporto conflittuale con le istituzioni che hanno promosso quest'arte e con le narrazioni che essa ha consolidato. Sebbene quindi possano sembrare soggetti innocui o del tutto neutrali, essi trascendono una dimensione meramente estetica e si pongono come pilastri visivi fondanti di cultura modernista dominata dal predominio del visivo. Martin Heidegger, in una conferenza del 1938 intitolata *L'epoca dell'immagine del mondo*[331], intreccia strettamente la questione del dominio con quella della rappresentazione, sostenendo che ciò che distingue l'essenza dell'età moderna è proprio il fatto che il mondo sia diventato un'immagine. In altre parole, per Heidegger il mondo diventa tale soltanto in quanto è posto dall'uomo che rappresenta e produce: l'immagine del mondo quindi non si sviluppa come una sua semplice imitazione, ma come una sua rappresentazione che l'uomo divenuto soggetto pone di fronte a sé per poterlo conoscere e dominare. In questo senso, il Postmodernismo si propone come tentativo di revisione: è un ri-vedere l'immagine costruita dall'uomo, e quindi l'immagine costruita dagli artisti di cui Levine si appropria. È un ri-vedere che permette di riconoscere l'autorialità dell'artista, decostruendone però l'autorità. Il discorso di Solomon-Godeau si pone così in continuazione con quello sviluppato da Craig Owens in *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*[332], uno dei primi testi in cui è stata proposta una lettura di Levine in chiave femminista, attraverso un tentative di sovrapposizione

[330] Ibidem.
[331] M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo* (1938), in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 71-101.
[332] C. Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* (1983), cit.

della critica femminista del patriarcato a quella postmodernista della rappresentazione. Owens evidenzia il fatto che le immagini di cui Levine si appropria sono sempre immagini dell'altro: le sue immagini si rifanno ai soggetti della donna (Figg. 32, 63, 66, 69, 70, 71, 72), del bambino (Figg. 28, 30, 63, 64, 72, 73), della natura (Figg. 25, 26, 31, 38, 67, 68), della povertà (Fig. 74), della follia (Figg. 36, 37, 77, 78)[333]. Vale a dire, a soggetti che storicamente sono stati l'oggetto nell'immagine del mondo: l'altro è colui che non ha voce ma che viene parlato, è l'oggetto della rappresentazione ma mai il soggetto rappresentante. L'altro è ciò che normalmente resta al di fuori della visione, poichè la sua presenza destabilizza l'illusione di un soggetto unico, razionale, universale – nonché tipicamente maschile e occidentale -, la cui visione è stata a lungo l'unica ammessa[334]: quando l'altro diventa visibile, la sua immagine alienante si trasforma nel feticcio sul quale vengono proiettati i nostri impulsi, al fine di controllarli o reprimerli. Nelle opere di Levine l'altro è ad esempio lo straniero, il non occidentale, il "primitivo", nonché una delle fonti principali dell'arte modernista e d'avanguardia. In *African Masks After Walker Evans: 1-24* (Fig. 75) del 2014 Levine esplora la problematicità e la complessità del rapporto tra l'arte africana e la canonizzazione del Modernismo, ri-fotografando una minima parte delle centinaia di scatti realizzati da Evans nella primavera del 1935 durante la mostra *African Negro Art*[335] al Musem of Modern Art di New York. La mostra presentava una serie di artefatti provenienti dall'Africa subsahariana e appartenenti a varie collezioni europee e statunitensi, e fu allora uno dei principali momenti nella campagna di presentazione delle sculture africane come arte "alta": una campagna iniziata già nel 1915 con la pubblicazione del libro *Negerplastik* da parte del critico Carl Einstein, e poi proseguita con la realizzazione da parte di Evans di un portfolio sugli artefatti esposti, allo scopo di far conoscere le opere al grande pubblico e di contribuire nel riconoscimento della dimensione "moderna" di queste sculture[336]. Solo negli ultimi anni è stato evidenziato

---

[333] Ivi, qui pp. 182-183.

[334] Questo discorso si è sviluppato in particolare in ambito cinematografico: C. Metz, *History/Discourse: A Note on Two Voyeurism* (1975), in *Theories of Authorship: A Reader*, a cura di J. Caughie, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 225-231; L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), in *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*, a cura di L. Mulvey, Londra, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 14-45.

[335] *African Negro Art*, cat., (18 marzo-19 maggio1935, MoMA, New York), a cura di J. J. Sweeney, New York, The Museum of Modern Art, 1935.

[336] K. Heymer, *Sherrie Levine. African Masks After Walker Evans*, Colonia, Jablonka Galerie, 2016, pp. 9-10.

l'elemento manipolatorio presente in queste fotografie[337], che concentrano la qualità scultorea di questi oggetti decontestualizzandoli e rendendoli visibili tramite una manipolazione esagerata, e quindi presentandole come opere d'arte piuttosto che come manufatti culturali. Levine non solo evidenzia i tre livelli di originalità presenti - quella degli artigiani africani, quella di Evans e la propria -, ma, sottolineando l'atto di espropriazione culturale attuato da Evans e prima ancora dalla stessa mostra, si interroga sulla canonizzazione dell'arte africana in chiave modernista, ossia sullo sfruttamento di artefatti culturali extra-occidentali a servizio di ideali modernisti. Ricollegandosi anche al discorso sull'illusione dell'oggettività nella fotografia documentaristica, le maschere fotografate diventano metafora del carattere artificioso e ingannevole di queste fotografie, ma anche simbolo per eccellenza dell'altro. Anche in una delle fotografie appartenenti alla serie *After Edward Curtis: 1-5* ricompare la maschera, indossata da un Navajo fotografato nel 1904 (Fig. 76). Levine espande quindi la riflessione sulla cultura visiva americana dando voce anche ai nativi americani attraverso le fotografie di Edward Curtis, noto per la sua vasta documentazione degli indiani americani agli inizi del XX secolo[338] e per il suo contributo, attraverso un'estetica idealizzata e romantica, alla costruzione di un immaginario stereotipato dell'altro.

Quest'associazione tra l'altro e la maschera trova nella donna la sua più completa rappresentazione[339]: come evidenziato dal femminismo, la donna è stata storicamente costruita come l'altro per eccellenza, sin da Jacques Lacan. Lacan, infatti, riconosce nella femminilità una forma di assoluta alterità, irriducibile e mai pienamente accessibile: la femminilità nella sua dimensione simbolica non è un'essenza naturale o biologicamente determinata, ma è una costruzione instabile, una mascherata, costruita in relazione al fallo[340]. È una femminilità dipendente esclusivamente da un maschile dominante, e definita per ciò che non è, per ciò che le manca[341]: la mascherata

---

[337] *Perfect Documents. Walker Evans and African Art*, cat. (1 febbraio-3 settembre 2000, MoMA, New York), a cura di V. L. Webb, New York, The Museum of Modern Art, 2000, pp. 43-45.
[338] Si rimanda a: E. S. Curtis, *The North American Indian*, New York, Johnson Reprint Corporation, 1907.
[339] M. De Carneri, *Il fallo e la maschera: l'inconscio patriarcale della psicanalisi*, Milano, Udine, Mimesis, 2015.
[340] J. Rose, *Introduction – II*, in *Feminine Sexuality: Jacques Lacam and the école freudienne*, a cura di J. Mitchell, J, Rose, New York, Norton & Co, 1985, pp. 27-58.
[341] Lacan si rifà al complesso di castrazione di Sigmund Freud.

è il modo attraverso cui la donna si inscrive nel campo simbolico dominato dal fallo. La donna, quindi, non possiede un accesso diretto alla soggettività piena, essa non esiste, poiché è costretta a performare la propria identità secondo codici e ruoli imposti da un discorso maschile dominante: "Non c'è *La* donna, con l'articolo definito per designare l'universale. Non c'è *La* donna perché […] per essenza essa non è tutta"[342].
Il femminismo psicoanalitico, in particolare attraverso le figure di Jacqueline Rose e di Juliet Mitchell, ha proposto una revisione critica di questa posizione a lungo accusata di fallologocentrismo[343], ponendo la femminilità come un campo di resistenza a queste definizioni imposte[344]. Può essere letta in questi termini anche la pratica appropriazionista di Levine: Levine non rappresenta l'altro come oggetto, non cerca di dominarlo imponendo una sua visione, ma agisce da altro, ossia da soggetto marginalizzato all'interno di un sistema visivo costruito per escluderla. Levine sembra così incarnare l'altro binario dell'artista, indossando ironicamente la maschera del Genio per impersonificare Egon Schiele nei suoi autoritratti erotici in *After Egon Schiele 1-18* (Figg. 36, 37), e Vincent Van Gogh in due suoi autoritratti all'interno della serie *After Van Gogh 1-7* (Figg. 77, 78).
In questo modo Levine ci mostra due immagini: quella appropriata, che ci avvisa essere frutto di un desiderio specificatamente maschile, e quella da lei creata e sovrapposta, frutto invece di un desiderio femminile. Levine crea le immagini che desidera vedere: da oggetto del desiderio, diventa soggetto desiderante.

---

[342] J. Lacan, *Dio e il godimento de La donna*, in *Il seminario. Libro XX. Ancora. 1972-1973* (1975), a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2011, pp. 61-72, qui p. 69.
[343] *Feminine Sexuality: Jacques Lacam and the école freudienne*, cit. Sul concetto di "fallologocentrismo" delineato da Jacques Derrida in termini del privilegio del maschile nella costruzione del significato, si rimanda a: A. Rine, *Phallus/Phallocentrism*, in *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, a cura di M. Ryan et al., Londra, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 763-765.
[344] J. Rose, *Introduction – II*, cit., qui p. 57.

CAPITOLO 3. Un museo femminista senza pareti

3.1 Musei di immagini: la pulsione all'archivio

Abbiamo visto che Sherrie Levine si pone innanzitutto come artista creativa, ma anche come spettatrice, nonché come storica dell'arte e curatrice. Questa fluidità di ruoli consente di comprendere la complessità della sua pratica artistica, fondata su una riflessione stratificata sull'intero ciclo vitale dell'opera d'arte: come afferma Ashley Bickerton, le opere di Levine possiedono una valenza strumentale nel trattare l'oggetto artistico in tutti gli stadi della sua esistenza, dalla sua creazione alla sua musealizzazione, fino alla sua ricezione mediatica[345].

Levine, facendo affidamento sulla riproduzione – in particolare fotografica - di opere d'arte preesistenti, non si limita a una semplice appropriazione, ma attiva un confronto consapevole e critico con la storia dell'arte: come osservato da Howard Singerman, il suo è un lavoro che si sviluppa non solo dopo la storia dell'arte, come prodotto di essa, ma anche sulla storia dell'arte, permettendole di assumere i panni della storica dell'arte[346]. In questo modo, Levine sembra dialogare innanzitutto con le modalità attraverso cui la fotografia si è posta a servizio della disciplina della storia dell'arte come strumento didattico, rivelandosi più affidabile rispetto ad altre tecniche di riproduzione nello studio di opere altrimenti non accessibili, oltre che nella comparazione, nell'esame ravvicinato di dettagli non visibili a occhio nudo[347], ma anche nella lotta contro il tempo. Contro il rischio di perdita di "originali", la copia fotografica diventa anche forma mnemonica e di sopravvivenza: la fotografia, nei confronti della storia, diventa strumento didattico ma anche dispositivo di archiviazione e tecnologia della memoria. Effettivamente, sin dalle sue origini, la fotografia viene presentata come oggetto archivistico per eccellenza, concepita non solo come mezzo di rappresentazione, ma anche come vero e proprio documento: ogni

---

[345] P. Nagy, *Dalla critica alla complicità* (1986), in "Flash Art", tr. it. di G. Maragliano, 2017.
[346] H. Singerman, *Sherrie Levine's Art History*, in "October", vol. 101, estate 2002, pp. 96-121, qui p. 96.
[347] A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi, Torino, Einaudi, 2016,* pp. 69-74.

immagine fotografica si configura come traccia grazie alla sua capacità meccanica di registrazione del reale, ponendosi quindi come potenziale archivio del mondo[348]. Già sul finire dell'Ottocento, lo storico dell'arte Jacob Burckhardt adotta il mezzo fotografico come dispositivo di ricerca[349], arrivando a comporre una collezione di oltre 10.000 riproduzioni di opere d'arte, oggi conservata presso l'Università di Basilea[350]. Sulla scia di Burckhardt, a partire dal 1924 anche Aby Warburg, che in un seminario definisce lo stesso Burckhardt, insieme a Friedrich Nietzsche, come uno degli iniziatori "dell'onda mnemica"[351], intraprende un ambizioso progetto che avrebbe cambiato la storia dell'arte e della ricerca visuale: l'*Atlas Mnemosyne* (Figg. 79, 80). Un atlante figurativo dedicato alla musa della memoria, in cui Warburg convoglia decenni di studi attraverso la collezione e il montaggio di quasi 1.000 riproduzioni fotografiche, attraverso cui esplora la sopravvivenza di immagini archetipiche – le cosiddette "formule del pathos" – che, ciclicamente, ricompaiono come fantasmi dalla storia dell'arte fino alla cultura visiva contemporanea[352]. L'esperienza di Burckardt e di Warburg mostrano come la fotografia abbia alimentato, sin dalle sue origini, quell'impulso al collezionare e all'archiviare in realtà da sempre connaturato all'uomo, e che Jacques Derrida identifica come "male". In *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*[353], Derrida, partendo dal concetto di *Wunderblock* di Sigmund Freud, oltre che dall'analogia tra inconscio e archivio, definisce questo male come una passione,

---

[348] S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), Torino, Einaudi, 1978, p. 3: "Collezionare fotografie è collezionare il mondo"; O. Enwezor, *Archive Fever: Photography Between History and the Monument*, in *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, cat. (18 gennaio - 4 maggio 2008, International Center of Photography, New York), a cura di O. Enwezor, New York, International Center Of Photography, 2008, pp. 11-47, qui pp. 11-12.

[349] A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi, cit., p. 69*; K. Maurer, *Close-Ups of History: Photographic Description in the Works of Jacob Burckhardt and Adalbert Stifter*, in "Monatshefte", vol. 97, n. 1, primavera 2005, pp. 63-77; A. Payne, *Burckhardt's Eyes: The Photography of Renaissance Architecture between Pedagogy and the Museum*, in *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, a cura di S. Hamill, M. R. Luke, Los Angeles, Getty Research Institute, 2017, pp. 99-118, qui pp. 100-108.

[350] La collezione è visibile in forma integrale e digitalizzata in: https://ub.unibas.ch/en/search-find/library-catalogues/special-catalogues/jacob-burckhardt-image-collection/ [ultimo accesso 5 maggio 2025].

[351] H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), tr. it. di A. Dal Lago, P. A. Rovatti, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 220.

[352] G. Didi-Huberman, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, Filadelfia, The Pennsylvania State University press, 2017.

[353] J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), tr. it. di G. Scibilia, Napoli, Filema edizioni, 2005.

una febbre[354], un desiderio ardente di custodire, che può però esistere solo nella minaccia di distruzione. È quindi un "male" perché convivono in esso due desideri: quello di salvare e quello di cancellare, e che a loro volta riflettono la tensione connaturata all'archivio, quella tra la memoria e l'oblio. L'archivio è infatti l'esito della negoziazione tra ciò che si vuole conservare e ciò che si vuole dimenticare e, proprio perché luogo di frizione tra completezza e incompletezza, esso si lega per definizione alla non-conclusione: l'atlante di Warburg, in quest'ottica, è una dimostrazione concreta dell'archivio come luogo in divenire e sempre potenzialmente aperto alla riorganizzazione e alla riscrittura perché, appunto, non-finito.

Contro ogni pretesa di tipo enciclopedico, anche Levine, nel ruolo di archivista, compie un'accurata selezione di riproduzioni d'opere e di artisti, ponendo una precisa linea di demarcazione tra ciò che vuole includere nel suo museo e ciò che invece viene deliberatamente escluso: il rischio della distruzione non si traduce nell'accumulo, come è stato per molti artisti degli ultimi decenni che hanno assunto come modello pratico e teorico la forma-mercato[355] anche in segno di resa di fronte a un mondo sempre meno controllabile, bensì nella catalogazione selettiva. Levine lavora a partire da un archivio preesistente, composto da libri, cataloghi, riviste e saggi: da questa massa eterogenea di documenti, seleziona determinate riproduzioni fotografiche, attivando un processo di appropriazione guidato da un'attrazione emotiva e viscerale, che, a sua volta, trae origine da un'attenta indagine storica e critica, che l'artista, nei panni della storica dell'arte, compie intenzionalmente. Questo lavoro di ricerca costituisce infatti il primo livello della sua pratica archivistica[356], che si articola successivamente nella realizzazione di un nuovo archivio. Attraverso l'atto del ri-fotografare, Levine genera a sua volta immagini che, nonostante la loro natura derivativa, si configurano come documenti inediti e differenti, proprio perché frutto di una revisione storica[357]. La sua insistenza sul guardare all'interno della cornice si

[354] La traduzione inglese di "mal d'archive" è "archive fever"; l'espressione è a sua volta ripresa da Okwui Enwezor in: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, cit.

[355] N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia books, 2007, pp. 23-32; C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016, pp. 41-49.

[356] In questo senso, l'opera di Levine può essere legata a una pratica definita sempre più come "research-based" e "critical-based". Si rimanda a: S. Callahan, *When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning*, in "Art Journal", vol. 83, n. 1, pp. 74-88, qui pp. 78-80.

[357] Si rimanda al capitolo 3.2 "La rilettura femminista della storia dell'arte".

traduce nella necessità di prestare attenzione alla specificità di ogni opera selezionata e riprodotta: l'archivio che Levine compone si configura come una collezione curata e situata, il cui intento non è quello di ripercorrere integralmente la storia dell'arte – impresa tanto ambiziosa quanto, verosimilmente, impossibile –, bensì quello di attuare un esercizio critico attraverso cui sollecitare una riflessione sulle ideologie sottese alle pratiche museali di conservazione e di esposizione. In questo modo, la funzione mnemonica della fotografia non si esaurisce in una semplice ri-presentazione della storia, ma permette di interrogarla e di problematizzarla. Levine incoraggia così una sovrapposizione tra il ruolo dell'artista, dell'archivista e del curatore/della curatrice, arrivando a creare un archivio che assume la forma di un museo e che, a sua volta, si configura anche come opera d'arte autonoma. Se Douglas Crimp mette in guardia rispetto alla musealizzazione della fotografia, sottolineando come tale processo tenda a neutralizzare le molteplici funzioni del medium, riducendolo a un dispositivo meramente estetico e privandolo quindi della sua carica indessicale e del suo valore sociale[358], Levine si sottrae a questa logica, ridefinendo i confini tra documento e oggetto estetico. Non solo, infatti, ogni opera d'arte è di per sé una sorta di archivio, contenente tutto un corpus di informazioni che si sviluppano in una doppia memoria, personale e collettiva, tecnico-formale e contenutistico-concettuale[359]. Ma le opere d'arte di cui Levine si appropria, essendo riproduzioni fotografiche, mostrano in maniera ancora più evidente questa natura documentaristica. Tuttavia, nel momento in cui questi documenti vengono ri-fotografati e collocati in un contesto museale, essi manifestano nuovamente la propria dimensione estetica e artistica, assumendo un valore auratico e ponendosi in questo modo *anche* come originali di Sherrie Levine. Di conseguenza, la principale differenza tra archivio e museo non sembra risiedere nella natura dei materiali, e l'archivio-museo composto da Levine ne è la dimostrazione. Non vi è una differenza di tipo ontologico tra documento e opera d'arte,

---

[358] D. Crimp, *The Museum's Old, the Library's New Subject*, in *On the Museum's Ruins*, a cura di D. Crimp, Cambridge (MA), Londra, The Mit Press, 1993, pp. 66-83. Queste parole, in realtà, erano già state smentite da Beaumont Newhall nella mostra da lui curata nel 1937 dal titolo "Photography 1839-1937", in cui, presentando la fotografia come manifestazione del progresso tecnologico e sociale, ridefinisce la funzione culturale del museo, non più come autorità estetica, ma come custode e promotore di un archivio visivo aperto e democratico, in: C. Y. Hahn, *Exhibition as Archive: Beaumont Newhall, Photography 1839–1937, and the Museum of Modern Art*, in "Visual Resources", vol. 18, n. 2 (*Following the Archival Turn: Photography, the Museum, and the Archive*), 2002, pp. 145-152.
[359] C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea,* cit., p. 34.

e la differenza sembra emergere nel contesto[360], ma soprattutto nelle intenzioni dell'autore/autrice[361]. L'artista fa dell'archivio un luogo di produzione artistica oltre che di conservazione, portando così avanti la riflessione già iniziata dalla Performance art[362], così come da tutte quelle tendenze fondate sulla smaterializzazione dell'oggetto artistico e sulla processualità, come quelle postminimaliste, poveriste e concettuali, di cui ciò che ci rimane è spesso solo la documentazione, quando non è addirittura il documento stesso a trasformarsi in opera d'arte, e a divenire quindi ciò che viene conservato, storicizzato ed esposto[363]. Più in generale, tutte quelle pratiche che dagli anni Settanta si interessano in maniera sempre più evidente all'appropriazione, alla ripetizione e al montaggio, incentrate ovvero sul frammento inteso come "dato reale"[364] da collezionare, archiviare e ri-presentare, si sposano perfettamente con la dimensione dell'archivio, che va incontro sia alle esigenze eclettiche del Postmodernismo sia ai tentativi post-strutturalisti di decostruire le narrazioni ufficiali per problematizzare l'apparente neutralità della memoria istituzionale. Levine diventa rappresentante di un impulso archivistico che sfocia poi, a partire dagli anni Novanta, in un vero e proprio paradigma, da Hal Foster individuato e definito come "archival impulse"[365], ma conosciuto anche come "archive fever"[366] o "archival turn"[367]: un impulso di cui Foster ripercorre la storia lungo tutto il XX secolo, sin dalla sua comparsa nelle prime avanguardie, fino alla sua piena affermazione nelle pratiche

---

[360] F. Zanella, *Tra opera e documento. Percorsi dal museo all'archivio e dall'archivio al museo*, in "Piano B. Arti e Culture Visive", vol. 4, n. 1, pp. 124–149, qui p. 138: "[…] si riconosce al display il ruolo della rappresentazione dell'atto di dislocazione dei singoli elementi dall'ambito storico-documentale dell'archivio a quello estetico del museo".

[361] B. Highmore, *Walls without Museums: Anonymous History, Collective Authorship and the Document*, in "Visual Culture in Britain", vol. 8, n. 2, 2007, pp. 1-20, qui p. 2.

[362] E. Viola, "Performance", in *Enciclopedia Treccani*, 2015; https://www.treccani.it/enciclopedia/performance_(Enciclopedia-Italiana)/ [ultimo accesso 10 maggio 2025].

[363] C. Baldacci, *Archiviare il contemporaneo. Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi come paradigma*, in *Lo spazio di via Lazzaro Palazzi al Museo del Novecento di Milano*, a cura di C. Baldacci, I. Ratti, Milano, Electa, 2022, pp. 19-27.

[364] C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea,* cit. Sull'ingresso del "reale" nell'arte si rimanda anche a: H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), Milano, Postmedia books, 2006; D. Crimp, *The Museum's Old, the Library's New Subject*, cit., qui pp. 79-81.

[365] H. Foster, *An Archival Impulse*, in "October", vol. 110, autunno 2004, pp. 3-22.

[366] O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, cit.

[367] S. Callahan, *When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning?*, cit.

artistiche e curatoriali, sotto forma di metafora, di mezzo espressivo o di strumento di ricerca[368].

Al di là di queste storicizzazioni, è importante sottolineare come l'interesse per l'archivio si ponga sempre non solo come una riflessione sul passato, ma anche sul presente in cui esso emerge, intrecciandosi con le dinamiche peculiari della contemporaneità. Se negli anni Novanta l'impulso archivistico si è legato a contingenze sia di tipo tecnologico, con il cosiddetto *digital turn*, che di tipo socio-economico, con l'avvento del neoliberismo[369], che di tipo più strettamente storico, come con l'apertura degli archivi della Stasi dopo la caduta del Muro di Berlino[370], mentre negli ultimi anni esso si intreccia frequentemente con tematiche ambientali[371], così anche l'archivio-museo composto da Levine conserva sì una funzione mnemonica, ma, lungi dal configurarsi come mero magazzino di memorie, esso diventa uno spazio di tensione critica tra conservazione e ri-significazione, aprendo una riflessione sul contesto istituzionale e ideologico in cui esso viene attivato. Già Michel Foucault ne *L'Archeologia del sapere*[372] contribuisce a rivedere il concetto di archivio, inteso non più come un deposito neutro, ma come un dispositivo in cui vige un sistema di classificazione e di catalogazione che trascende il mero accumulo, ponendosi come un sistema attivo di regolazione del sapere. Foucault definisce l'archivio come il "sistema generale della formazione della trasformazione degli enunciati"[373] e, in modo simile, anche Derrida lega questa nozione alla legge[374]. La stretta correlazione tra sapere e potere permette a Foucault di inserire quest'analisi nella più ampia analisi delle istituzioni di confinamento moderno – comprendendo il manicomio, la prigione, la clinica. Per estensione, come l'archivio, anche l'istituzione del museo e la disciplina della storia dell'arte stabiliscono ciò che può essere detto,

---

[368] H. Foster, *An Archival Impulse*, cit., qui p. 3.
[369] K. Eichoorn, *Introduction,* in *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*, a cura di K. Eichoorn, Filadelfia, Temple University Press, 2013, pp. 1-24, qui pp. 4-9.
[370] C. H. Hahn, *Exhibition as Archive: Beaumont Newhall, Photography 1839-1937, and the Museum of Modern Art*, cit., qui pp. 75-76.
[371] S. Callahan, *When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning*, cit., qui pp. 84-87.
[372] M. Foucault, *L'Archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), tr. it. di G. Bogoglio, Milano, Rizzoli, 1997. L'oggetto dell'archeologia del sapere di Foucault è la descrizione dell'archivio, vale a dire del complesso di regole che, all'interno di una certa cultura, determinano la comparsa o la scomparsa degli enunciati.
[373] Ivi, p. 121.
[374] J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit., p. 17.

pensato o conosciuto in un determinato momento storico, ponendo un limite tra ciò che può essere riconosciuto come arte e ciò che deve rimanere esterno ai suoi confini[375]. In questo modo, l'archivio diventa una potente metafora per comprendere il funzionamento del sistema artistico. Un funzionamento che, dagli anni Sessanta, in corrispondenza con la sempre maggiore dipendenza dell'arte dalle strutture istituzionali[376], inizia a essere messo in discussione dagli stessi artisti che lo costituiscono e da cui dipendono. Il rapporto dialettico tra gli artisti e le istituzioni artistiche si sviluppa in una forma di auto-critica, "[…] since the institution of art was acknowledged not to be external to the work of art ,but rather the irreducible condition of the artwork's very existence as art"[377]. La stessa Levine, pur dichiarando apertamente la propria ammirazione per l'arte modernista e il fascino esercitato dai musei, riconosce la natura conflittuale di questo rapporto, esplicitando un'ambivalenza costante tra il desiderio della critica e la volontà di entrare in questi spazi:

> I may have a more traditional relationship to art. I grew in St. Louis which has a very beautiful museum that I loved going to as a child. Although I have a conflicted relationship to art world institutions and culture industries, I do love art and modernist art in particular[378].

Tra gli anni Sessanta e Settanta si afferma una pratica nota come Critica Istituzionale[379]: numerosi artisti iniziano a confrontare la visione ideale dell'arte come

---

[375] D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, in *On the Museum's Ruins*, cit., pp. 44-65, qui p. 48: "There is another institution of confinement ripe for analysis in Foucault's terms: the museum; and another discipline: art history. They are, together with photography, or perhaps more precisely the repression and selective use of photography, the preconditions of the discourse that we call modern art. Foucault himself has hinted at the way to begin thinking about this analysis". Si rimanda anche a: D. Buren, *Function of the Museum* (1970), in *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, a cura di A. Alberro, B. Stimson, Cambridge (MA), Londra, The MIT Press, 2009, pp. 102-109.
[376] K. McShine, *Introduction*, in *The Museum as Muse: Artists Reflect*, cat. (14 marzo-1 giugno 1999, MoMA, New York), a cura di K. McShine, 1999, The Museum of Modern Art, New York, 1999, pp. 11-24, qui p. 12; H. Belting, *Art History after Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 174: Belting parla dell'arte come "finzione riuscita", dipendente dalle istituzioni più che dalla storia.
[377] A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (2005), in *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, cit., pp. 408-424, qui p. 413.
[378] J. Siegel, *After Sherrie Levine*, in *Art Talk: The Early 80s*, a cura di J. Siegel, New York, Da Capo Press, 1988, pp. 244-255, qui p. 255.
[379] B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in "October", vol. 55, inverno 1990, pp. 105-143; C. Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author"?*, in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, a cura di C. Owens et al., Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 122-139.

spazio neutrale e autonomo con la realtà concreta delle relazioni sociali-economiche e di potere che la strutturano, rivelando le contraddizioni tra teoria e prassi[380]. Come infatti evidenzia Blake Stimson, l'arte moderna e contemporanea, pur votandosi come libera e autonoma, non è riuscita a sottrarsi dal diventare una forma di istituzione, dotata di propri dispositivi di esclusione e legittimazione[381]. La Critica Istituzionale nasce proprio da questa presa di consapevolezza, inscrivendosi a sua volta in un più ampio clima di contestazione anti-istituzionale che caratterizza la cultura del secondo Novecento, in particolare in relazione agli eventi del Sessantotto[382]. Nella direzione di una condanna al militarismo, al complesso industriale e militare, al patriarcato, e a tutta una serie di altre forme di dominazione sociale ed economico, questo dibattito si sviluppa anche nel mondo dell'arte, coniugandosi all'impulso archivistico già messo in luce. Da una parte, si sviluppa una critica incentrata sull'analisi di queste dinamiche di potere, sia attraverso opere che si sviluppano sotto forma di ricerche vere e proprie[383], sia attraverso azioni che includono boicottaggi, assemblee pubbliche e distribuzione di volantini. Dall'altra, si afferma una critica che Alexander Alberro definisce come "prescriptive"[384], interessata non solo a smascherare le contraddizioni, ma soprattutto a immaginare e sperimentare possibili alternative che si sostituiscano o che collaborino con il museo tradizionale. È, in quest'ottica, una critica interna: nonostante la loro severità, queste critiche, spesso anche ironiche, non puntano alla distruzione delle istituzioni, ma a una loro profonda riforma, in modo da riallineare il funzionamento reale del museo con la sua funzione teorica di luogo democratico di memoria, sapere e partecipazione civica[385]. Come infatti ricorda Hal Foster, sebbene il Modernismo sia nato con intenti avanguardistici, da innovatore esso diventa istituzionale. Proprio per questo il Postmodernismo si pone come obiettivo quello di decostruirne i confini e le narrazioni intrise di potere, non per sigillarlo nella sua stessa

[380] A. Alberro, *Institutions, Critique, and Institutional Critique*, in *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, cit., pp. 2-19, qui p. 4.
[381] B. Stimson, *What Was Institutional Critique?*, in *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, cit., pp. 20-43, qui p. 23.
[382] Ivi, pp. 20-21.
[383] Ricordiamo ad esempio Hans Haacke.
[384] A. Alberro, *Institutions, Critique, and Institutional Critique*, cit., qui p. 5.
[385] Ivi, p. 7.

immagine, ma per aprirlo e riscriverne i sistemi chiusi, tra cui compare, appunto, anche quello del museo[386].

Artisti come Joseph Cornell, Herbert Distel, Christian Boltanski e Claes Oldenburg propongono, attraverso la forma dell'archivio, dei musei variamente definiti come immaginari, fittizi, portatili, nomadi[387]. Il più noto tra questi è il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* di Marcel Broodthaers. Autoproclamatosi artista dopo una carriera da poeta, nel 1968 assume il ruolo fittizio di direttore di museo e di curatore, inaugurando la prima di una serie di mostre itineranti definite come "sezioni", affrontando in ognuna di esse delle diverse questioni legate ai paradossi del museo[388]:

> This Museum is a fictitious museum. It plays the role of, on the one hand, a political parody of art shows, and on the other hand an artistic parody of political events. Which is in fact what official museums and institutions like documenta do. With the difference, however, that a work of fiction allows you to capture reality and at the same time what it conceals[389].

Il 1972 è l'anno che vede la conclusione del progetto museale di Broodthaers, con due interventi tra di loro particolarmente connessi: la "Section des Figures (The Eagle from Oligocene to Today)" a Düsseldorf e la "Section Publicité" a Kassel. Nella prima, Broodthaers costruisce un percorso visivo interamente dedicato al tema dell'aquila come simbolo metastorico di potere, autorità e sovranità, attraverso una serie di artefatti provenienti dai musei di tutto il mondo, per rintracciarne l'evoluzione storica e artistica dall'epoca dell'Oligocene fino alla contemporaneità[390] (Figg. 81, 82). Un'operazione che assume una valenza quasi iconologica, per certi aspetti assimilabile all'atlante di Warburg. Alla documenta di Kassel invece, sebbene l'intento originale

---

[386] H. Foster, *Introduzione al postmoderno*, in *L'antiestetica: saggi sulla cultura postmoderna* (1983), Milano, Postmedia books, 2014, pp. 7-15, qui p. 7.

[387] Per un resoconto dei principali di questi musei si rimanda a: *The Museum as Muse: Artists Reflect, cit.*; E. Grazioli*, La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi, 2012; C. Baldacci, *Archivi Impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, cit., pp. 135-144.

[388] B. Buchloh, *The Museum Fiction of Marcel Broodthaers*, in *Museums by Artists*, a cura di P. Gale, Toronto, Art Metropole, 1983, pp. 45–56; C. Baldacci, *Archivi Impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, cit., pp. 145-155.

[389] D. Snauwaert, *Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972*, in "MOUSSE", vol. 46, 2015.

[390] Ibidem; *The Museum as Muse: Artists Reflect*, cit., p. 64; R. Borgemeister, C. Cullens, *"Section des Figures:" The Eagle from the Oligocene to the Present*, in "October", vol. 42 (*Marcel Broodthaers: Writing, Interviews, Photographs*), autunno 1987, pp. 135-154.

fosse quello di ripresentare le opere di Düsseldorf, a causa della ristrettezza dei tempi, e quindi dell'impossibilità nell'utilizzare i medesimi oggetti, Broodthaers decide di comporre un museo di sole copie, disponendo le fotografie delle opere originali accanto a una serie di immagini provenienti da cataloghi pubblicitari e materiali promozionali, sempre incentrate sull'aquila[391] (Figg. 83, 84). Il risultato è un museo composto esclusivamente da immagini, attraverso cui Broodthaers dialoga direttamente con Marcel Duchamp, precursore in questa riflessione ironica e critica sulla forma e sull'istituzione del museo[392], oltre che, nello specifico, precursore di un'idea di museo composto da sole riproduzioni, come attuato ne *La boîte-en-valise*, anch'essa alla documenta (Fig. 85). Si tratta di un archivio portatile, una vera e propria valigia contenente riproduzioni fotografiche e tridimensionali di 69 delle sue opere, oltre a un originale realizzato appositamente per ciascuna valigia[393]. Un'opera-museo che sfida ironicamente i presupposti fondamentali dell'originalità**,** dell'unicità e dell'autenticità su cui si fonda la legittimazione istituzionale dell'opera e quindi il suo ingresso nel museo. Se Duchamp mette in discussione il museo come luogo fisico di validazione artistica e propone un'alternativa nomade, portatile e anti-auratica, Broodthaers ne raccoglie e sviluppa la provocazione: la sua "Section Publicité" amplifica la riflessione sulla crescente mercificazione e istituzionalizzazione dell'arte**,** mostrando come la circolazione di immagini - anche artistiche - sia ormai soggetta alle medesime logiche di consumo che regolano il mondo della pubblicità e dei media. Questa genealogia critica si estende poi ulteriormente fino all'opera di Sherrie Levine che, a differenza di Duchamp, non riproduce le proprie opere, in un tentativo che potremmo definire come autobiografico, ma quelle di altri artisti, in modo da ripercorrere alcune delle tappe fondamentali della storia dell'arte, attraverso un gesto curatoriale e interpretativo che interroga in profondità la nozione stessa di autorialità, arrivando a dare vita a un proprio museo personale. Un museo definibile come personale anche nella misura in cui, il risultato finale, comprende solo sue opere originali: un museo composto dalla sua intera produzione, in continua espansione, e

---

[391] *The Museum as Muse: Artists Reflect*, cit., p. 64; G. Baker, *This Is Not An Advertisement: Marcel Broodthaers' Section Publicité,* in "Art Forum", vol. 34, n. 9, maggio 1996, pp. 87-89.
[392] *The Museum as Muse: Artists Reflect*, cit., p. 11.
[393] P. B. Franklin, *Il passato è un prologo*, in *Marcel Duchamp e la seduzione della copia*, cat. (14 ottobre 2023-18 marzo 2024, Peggy Guggenheim Collection, Venezia), a cura di P. B. Franklin, Venezia, Marsilio Arte, 2023, pp. 48-65.

che, soprattutto nelle opere fotografiche, si pone in dialogo anche con la proposta di un "musée imaginaire" delineata dallo scrittore e politico francese André Malraux nell'immediato secondo dopoguerra. Tant'è che nel 1977 la stessa Levine cita esplicitamente l'opera di Malraux:

> I am grateful to photography, which has created a museum without walls. I aspire to the condition of music and poetry, where there is no such thing as a forgery; every performance, every reading, every photograph, every sculpture, every drawing, every painting is an original, genuine, authentic, the same. I like a situation where notation becomes content and style. All the different manifestations equally represent the work[394].

Pubblicato per la prima volta nel 1947, *Le Musée Imaginaire* di André Malraux testimonia l'avvenuta nascita di una nuova concezione museale proprio grazie alla fotografia[395]. Secondo Malraux, le opere d'arte hanno attraversato due fondamentali metamorfosi nel corso della loro storia, entrambe legate a dei processi di decontestualizzazione e quindi di metamorfosi, come sottolineato anche da Douglas Crimp[396]. La prima decontestualizzazione coincide con l'invenzione del museo moderno e con la conseguente trasformazione concettuale degli artefatti collocati al suo interno, la cui attribuzione di uno statuto estetico conferisce loro la nozione di "arte"; la seconda, che Levine opera in prima persona, è connessa all'introduzione della riproduzione fotografica, che ha dato origine a un museo che Malraux definisce come "immaginario"[397]. Accanto al museo tradizionale, fondato sull'esperienza diretta dell'opera, compare un museo che Malraux definisce come non fisico, poiché esistente solo nella mente del fruitore: una sorta di collezione ideale, in cui la fotografia permette una ricombinazione libera e soggettiva del patrimonio artistico universale. Un museo quindi potenzialmente illimitato, in grado di superare i limiti dell'istituzione, e di accogliere tutte le opere prodotte nella storia dell'umanità. Un museo che, tuttavia, esiste solo potenzialmente, come spazio mentale e astratto, come un'idea che Levine riprende e che sembra realizzare, seppur con due differenze fondamentali: non solo,

---

[394] Ivi, p. 140.
[395] A. Malraux, *Museum Without Walls* (1947), tr. eng. di S. Gilbert, New York, Pantheon Books, 1949.
[396] D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, cit., pp. 49-56.
[397] A. Malraux, *Museum Without Walls* (1947), cit., pp. 13-17.

come abbiamo visto, Levine opera una selezione fondamentale, negando la possibilità di un museo universale, ma, oltre a ciò, esso trascende la dimensione della potenzialità. Se prendiamo in prestito le coppie oppositive virtuale-attuale e reale-possibile che costituiscono per Gilles Deleuze i quattro stati dell'essere[398], è chiaro come il "museum without walls" concepito da Levine non si limiti a essere una realizzazione del possibile, ma si ponga come un'attualizzazione del virtuale intesto come potenziale: vale a dire, come l'attualizzazione di quest'idea in chiave postmoderna e, come vedremo, femminista. Partendo infatti dal presupposto che "L'attualizzazione è creazione, invenzione di una forma a partire da una configurazione dinamica di forse e di finalità"[399], e che ogni attualizzazione può avvenire solo nel soggetto, essa è sempre differente, poiché ogni soggetto attualizza in modo diverso la stessa virtualità. Levine non ci restituisce una copia fedele dell'ipotetico museo di Malraux, ma, attraverso la propria autorialità, opera una selezione e pone una differenza che le permette di creare degli originali. È inoltre un museo fatto sì di immagini, ma di cui Levine riconosce la materialità, la dimensione fisica, il supporto[400]. In quest'ottica, sembra essere più appropriata l'espressione tradotta "museum without walls", piuttosto che quella originale di "musée imaginaire". Come evidenziato da Rosalind Krauss, la traduzione in inglese del titolo originale nasconde una differenza culturale importante, che ha finito per alterare, almeno in parte, il significato concettuale originale[401]. Se il titolo francese si riferisce agli spazi astratti delle facoltà umane, quello inglese si concentra invece su uno spazio fisico e percorribile, nonostante il paradosso dell'assenza di muri. Un'assenza di muri che non corrisponde a un'assenza di architettura. L'espressione "museum without walls", utilizzata come visto anche dalla stessa Levine, sembra richiamare un diverso modello architettonico di museo che Krauss individua come centrale nel XX secolo. Al museo tradizionale, modellato sul palazzo rinascimentale, composto da una serie di stanze distinte e disposte in file, in

---

[398] G. Galati, *Duchamp Meets Turing. Arte, modernismo, postumano*, Milano, Postmedia books, 2017, pp. 119-122. Si rimanda anche a: *Concetti chiave di Museologia*, a cura di A. Desvallées, F. Mairesse, Parigi, Armand Colin, 2016, pp. 50, 55, 65-66.
[399] P. Lévy, *Il virtuale: la rivoluzione digitale e l'uomo (1995)*, tr. it. di M. Colo, M. Di Sopra, Milano, Cortina Editore, 1997, 2023, p. 7.
[400] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, in "Journal of Contemporary Art", vol. 6, n. 2, 1993; M. Buskirk, *Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson*, in "October", vol. 70, autunno 1994 (*The Duchamp Effect*), pp. 98-103, qui pp. 100-101.
[401] R. Krauss, *Postmodernism's Museum Without Walls* (1986), in T*hinking About Exhibitions*, a cura di B. W. Ferguson, R. Greenberg, S. Nairne, Londra, Routledge, 1996, pp. 241-245, qui p. 241.

una successione sequenziale che permette una traiettoria narrativa in cui ogni stanza è un capitolo separato ma legato al acconto principale, si affianca, grazie a Mies van der Rohe, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright un nuovo modello museale che simboleggia lo spazio fisico del "musée imaginaire"[402]. Un museo in cui l'assenza di muri indica non solo l'idea di un museo in continua espansione più che potenzialmente illimitato, ma anche l'idea di un museo che prende le distanze dai tradizionali modelli imposti dalla disciplina della storia dell'arte. È quindi un museo in cui lo spettatore è in grado di muoversi liberamente, così da seguire un percorso fluido e continuo che si sviluppa come un atto creativo. E non solo Sherrie Levine gli spettatori delle sue opere a prediligere questa lettura, ma lei stessa, prima spettatrice delle opere di cui si appropria, incarna questa diverso approccio: come afferma Malraux "The artist (and perhaps modern man in general) knows only his starting point, his methods and his bearings […] and follows in the steps of the great sea-ventures"[403].

L'immaginazione rimane centrale, ma non in una forma astratta, bensì tradotta nella capacità creativa di cogliere connessioni e giustapposizioni altrimenti invisibili, in una dimensione spaziale oltre che temporale. Un esempio concreto di quest'applicazione si ritrova nella mostra intitolata "1917", organizzata alla Nature Morte Gallery di New York nell'ottobre del 1984 (Fig. 86). Qui Levine affianca alcune opere di Malevich e di Schiele, dando loro un significato che va oltre il mostrare i lavori singolarmente[404]: Levine alimenta la tensione tra le opere suprematiste di Malevich e gli autoritratti di Schiele, ossia tra astrazione e rappresentazione, tra geometria ed erotismo, suggerendo una riflessione sul tempo e sulla storia (Figg. 87, 88). Il titolo della mostra è infatti una data che assume qui un ruolo estremamente simbolico, a rappresentare una specifica e ristretta realtà temporale di grandi trasformazioni, estremamente fertile dal punto di vista dell'arte e delle teorie moderniste – oltre che dal punto di vista degli avvenimenti storici, mostrando l'apparente esclusività di due artisti così radicali e al tempo stesso così distanti nei risultati raggiunti. Senza mostrare un qualsiasi tipo di preferenza, Levine mostra con curiosità come la storia possa produrre contemporaneamente

---

[402] Ivi, pp. 242-243.
[403] A. Malraux, *Museum Without Walls*, cit., p. 154.
[404] C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, cit.; J. Silverthorne, *Sherrie Levine. Nature Morte Gallery*, in "ArtForum", vol. 23, n. 5, gennaio 1985, pp. 85-86; *Man Ray & Sherrie Levine. A Dialogue through Objects, Images & Ideas*, cat. (Bruxelles, Jablonka Maruani Mercier Gallery, 1-31 agosto 2015), a cura di L. List, M. Meyer, Bruxelles, Jablonka Maruani Mercier Gallery, 2015.

risultati tanto diversi: il suo è uno sguardo privo di nostalgia, e privo quindi di qualsiasi intento di restaurare un passato che in ogni caso non viene negato. Piuttosto, Levine prende consapevolezza delle contraddizioni dell'arte modernista e delle sue utopie mai realizzate[405]. Il tempo e le sue manipolazioni sembrano essere la vera materia del suo lavoro, che invita lo spettatore ad assumere a sua volta il ruolo dello storico, in modo da intraprendere una ricerca per riflettere sulle costruzioni che la storia presenta come naturali e a-storiche. Il risultato – sia nelle singole mostre, che si dispongono come musei fittizi all'interno di spazi museali reali, sia nella sua intera produzione, visibile a sua volta come un grande museo in continua espansione – è un montaggio che favorisce l'emergere di affinità elettive e di lacerazioni, per creare una rete di relazioni non lineari tra le immagini.

La fotografia, quindi, non si limita a fornire a Levine uno strumento didattico e archivistico, ma rende possibile anche una riconfigurazione della nozione di storicità come fondata sulla cronologia lineare, oltre che sulle condizioni di narratività connesse al tradizionale medium del libro di storia dell'arte[406]. In questo modo, l'archivio composto da Levine mostra dei rimandi innegabili all'Atlante di Aby Warburg, all'interno del quale Gabriela Galati individua un paradigma non tanto temporaneo, vale a dire lineare e cronologico – caratteristico della storia dell'arte, quanto appunto spaziale e quindi simultaneo e non lineare[407]. Un paradigma suggerito dalla logica rizomatica dell'archivio e che oggi osserviamo nella logica digitale, ma che compare anche nella celebre fotografia di Malraux del 1953, scattata da Maurice Jarnoux per il settimanale "Paris-Match", che lo vede al centro dello studio di casa sua, circondato da una serie di fotografie di opere scultoree disposte sul pavimento, che sarebbero poi andate a comporre l'opera in tre volumi intitolata *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*[408] (Fig. 89).

---

[405] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), in *Art Talk: The Early 80s*, a cura di J. Siegel, New York, Da Capo Press, 1988, pp. 244-255, qui p. 251: "When I began this work I was thinking about my relationship to the Utopian ideas expressed by the Modernists. We no longer have the naive optimism in art's capacity to change political systems - an aspiration that many Modernist projects shared. As Post-Modernists we find that simple faith very moving, but our relationship to that simplicity is necessarily complex".

[406] A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini*, *sguardi*, *media*, *dispositivi, cit.,* p. 74.

[407] G. Galati, *Duchamp Meets Turing. Arte, modernismo, postumano*, cit., pp. 91-108.

[408] A. Malraux, *Le musèe imaginaire de la sculpture mondiale, 3 voll. (La statuarie; Des bas-reliefs aux grottes sacrees;Le monde chrétien)*, Parigi, Gallimard, 1952-1954.

Il museo di Sherrie Levine prende le distanze dalla definizione di museo come mausoleo: in contrasto con la posizione critica di teorici come Craig Owens[409] e Abigail Solomon-Godeau[410], secondo i quali la dimensione decostruttiva dell'Appropriation art tende a essere neutralizzata e assorbita in una dimensione puramente estetica una volta inserita nel contesto museale, Levine dimostra la possibilità di coesistenza produttiva tra la dimensione estetica e critica proprio in virtù della sua presenza all'interno dell'istituzione museale. Addirittura, il suo museo non solo si inserisce pienamente nel dibattito del suo tempo, ma sembra suggerire possibili scenari adattabili anche al nostro presente, in una proiezione costante al futuro[411].

3.2 La rilettura femminista della storia dell'arte

L'antitesi tra realtà e rappresentazione portata alla luce dal pensiero post-strutturalista viene pertanto riscontrata anche nel mondo dell'arte. La narrazione storica proposta dagli apparati istituzionali non può essere considerata una restituzione oggettiva e neutrale del passato; al contrario, essa si configura come il prodotto di un processo discorsivo che implica specifiche operazioni di inclusione, esclusione e gerarchizzazione dei saperi. La storia dell'arte, lungi dall'essere un resoconto imparziale dei fatti storico-artistici, risulta profondamente influenzata da logiche di potere che operano attraverso la rappresentazione, e il cui obiettivo è quello di consolidare un determinato canone culturale ed estetico. Un canone che ha a lungo stabilito ciò che è legittimo in termini di genere, razza e classe, contribuendo al rafforzamento di gerarchie di potere che, di conseguenza, ha finito con il marginalizzare sistematicamente voci discostanti dalla norma stabilita dal cosiddetto *male (western) gaze*[412]. Come evidenziato anche da Craig Owens:

---

[409] C. Owens, *The Museum's Old, the Library's New Subject*, cit.
[410] A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, in "Social Text", n. 21, 1989, pp. 191-213, qui pp. 200-203.
[411] È ciò che Derrida teorizza in *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit., p. 29. Si rimanda quindi al capitolo 3.3 "Verso un museo cyberfemminista?".
[412] Espressione coniata da Laura Mulvey, a sua volta rifacendosi a John Berger in *Ways of Seeing* (1972), in: L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), in *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*, a cura di L. Mulvey, Londra, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 14-45.

> […] the representational systems of the West admit only one vision that of the constitutive male subjector, rather, they posit the subject of representation as absolutely centered, unitary, masculine[413].

Tra le voci marginalizzate c'è stata, quindi, anche quella delle donne, che, a partire dagli anni Sessanta, in un clima culturale e politico caratterizzato da profondi mutamenti e da un'intensa mobilitazione sociale, prende forma in quella che la storiografia ha definito come la *seconda ondata* del femminismo. Un movimento che, lungi dal configurarsi come un fenomeno isolato, si inserisce in un più ampio panorama di lotte contro il potere istituzionale. Michel Foucault e Gilles Deleuze, in una conversazione del 1972 sul rapporto tra potere, pratica e teoria, collegano il movimento rivoluzionario del proletariato a una serie di attacchi contro il potere istituzionale messi in atto da gruppi oppressi e rientranti in un'ampia categoria di "alterità". Riconoscendo "the indignity of speaking for others"[414], i due filosofi sottolineano la necessità che siano i soggetti direttamente coinvolti a esprimere la propria voce, attraverso risposte localizzate e specifiche che li sleghino da una rappresentazione imposta dall'esterno e dall'alto:

> […] if the fight is directed against power, then all those on whom power is exercised to their detriment, all who find it intolerable, can begin the struggle on their own terrain and on the basis of their proper activity (or passivity). In engaging in a struggle that concerns their own interests, whose objectives they clearly understand and whose methods only they can determine, they enter into a revolutionary process. […] Women, prisoners, conscripted soldiers, hospital patients, and homosexuals have now begun a specific struggle against the particularised power, the constraints and controls, that are exerted over them[415].

---

[413] C. Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* (1983), in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, cit., pp. 166-190, qui p. 167.
[414] G. Deleuze in: *Intellectuals and Power* (1972), in *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and interviews*, a cura di M. Foucault, D. F. Bouchard, tr. eng. di D. F. Bouchard, S. Simon, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 205-217, qui p. 209. Sul problema etico e politico del "parlare per gli altri" si rimanda anche a: L. Alcoff, *The Problem of Speaking for Others*, in "Cultural Critique", n. 20, inverno 1991-1992, pp. 5-32.
[415] M. Foucault in: Ivi, p. 216.

Chiaramente, pur nella possibilità feconda di alleanze strategiche con altri movimenti di liberazione, il femminismo conserva una propria specificità teorica e politica, nonché una pluralità di posizioni interne che sarebbe riduttivo ricondurre a un'unità monolitica. È proprio all'interno di questa complessità che, intorno alla fine degli anni Sessanta, dopo le conquiste di gran parte dei diritti rivendicati dalla prima ondata femminista, e sulla scia delle riflessioni di Virginia Woolf e di Simone de Beauvoir[416], le "nuove" femministe iniziano a interrogarsi sulle radici del sistema patriarcale ancora operante, anche nel mondo dell'arte. Nonostante, infatti, i progressi in termini di uguaglianza ottenuti sul piano politico, economico e sociale, rimangono delle evidenti incongruenze tra l'uguaglianza *de iure* e quella *de facto*[417], su cui diverse artiste iniziano a riflettere. Tra gli anni Settanta e Ottanta, accanto alla critica sociale portata avanti ad esempio da Martha Rosler, e a quella visiva e mediatica condotta da Cindy Sherman, Barbara Kruger e Dara Birnbaum[418], si sviluppa anche un filone pratico e teorico che agisce specificatamente all'interno dei confini del mondo dell'arte, ponendosi come obiettivo una profonda revisione critica delle sue istituzioni, tradizionalmente considerate luoghi deputati alla conservazione e alla legittimazione di un sapere storico-artistico maschilista e, per riprendere un termine derridiano, fallologocentrico[419]. Oltre a queste incongruenze, è infatti ancora più evidente la paradossalità della nozione stessa di uguaglianza promossa dalla prima ondata femminista. L'emancipazione femminile non può coincidere con la semplice

---

[416] F. Restaino, *Il pensiero femminista. Una storia possibile*, in *Le filosofie femministe*, a cura di A. Cavarero, F. Restaino, Milano, Mondadori, 2002, pp. 19-27.

[417] A. Cavarero, *Il pensiero femminista. Un approccio teoretico*, in *Le filosofie femministe*, cit., pp. 78-118, qui pp. 88-89.

[418] In questa riflessione sui media è centrale: B. Friedan, *La mistica della femminilità* (1963), tr. it. di L. Valtz Mannucci, Milano, Edizioni di Comunità, 1964. Si rimanda anche a: T. Gouma-Peterson, P. Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, in "The Art Bulletin", vol. 69 n. 3, settembre 1987, pp. 326-357, qui pp. 338-341. Con il tempo, è cresciuto un filone di media studies che ha messo meglio a fuoco la relazione tra genere, media e cultura: M. Azzalini, *Media e genere*, in *Rappresentazioni di genere nel linguaggio dei TG italiani*, a cura di M. Azzalini, Venezia, Edizioni 'Ca Foscari, 2023; https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-728-9/978-88-6969-728-9-ch-03_Newo8LY.pdf [ultimo accesso 17 maggio 2025].

[419] A. Rine, *Phallus/Phallocentrism*, in *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, a cura di M. Ryan et al., Londra, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 763-765. Fin dalla prima ondata del femminismo, il museo è stato riconosciuto come uno spazio strategico di confronto e di rivendicazione: ad esempio, le suffragette attaccarono simbolicamente musei come la National Gallery di Londra. In generale, è sin dalle origini di queste istituzioni che si sono succedute critiche e proteste; si rimanda a: L. I. Cuesta Davignon, *De l'iconoclasme à la censure. Le musée, champ de bataille du genre*, in *"Les Cahiers de l'École du Louvre*", vol. 15 *(Violent(e)s - Genre et violence dans l'histoire de l'art)*, 2020; https://journals.openedition.org/cel/9652 [ultimo accesso 17 maggio 2025].

assimilazione all'interno dei sistemi dominanti, ma deve fondarsi sul riconoscimento della differenza sia come origine delle disuguaglianze sia, soprattutto, come valore e come paradigma di liberazione dal sistema patriarcale, anche nel mondo artistico. Non solo infatti i principali musei nazionali, come evidenziato da Carol Duncan in *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, hanno avuto effettivamente un ruolo chiave nello stabilire la fondativa triade ottocentesca di nazionalità, colonialismo e mascolinità[420], ma, più in generale, la storia dell'arte si è configurata, sin dalle sue origini, in stretta relazione con la costruzione dell'uomo moderno europeo.

Con lo scopo di riconquistare necessari spazi di visibilità all'interno dei confini istituzionali, nell'ampia varietà di esiti generati dall'incontro tra arte e femminismo, si affermano, dalla fine degli anni Sessanta, due principali approcci, che la storiografia tradizionale ricollega a due generazioni differenti, operanti rispettivamente tra gli Sessanta e Settanta e negli anni Ottanta. La prima generazione, in linea con un approccio descritto-integrativo[421], ha dato avvio a un processo di riabilitazione delle artiste donne, con lo scopo, essenzialmente, di celebrare l'alterità femminile. Ciò è avvenuto sia attraverso la valorizzazione delle pratiche artistiche contemporanee sia attraverso il recupero di figure dimenticate del passato, come con le ricerche di Eleanor Tufts[422], Hugo Munsterberg[423], Karen Petersen e J.J. Wilson[424], nonché attraverso una serie di mostre pioneristiche, tra cui "Women Artists: 1550-1950"[425] e "L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940"[426]. L'unione tra il recupero della memoria e l'introduzione di nuove tematiche e nuovi linguaggi specificatamente femministi e femminili trova una sintesi esemplare nell'opera-manifesto di Judy Chicago, *The*

---

[420] G. Pollock, *Feminist Interventions in Art History: An introduction*, in *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Londra, New York, Routledge, 1988, pp. 2-24.

[421] F. M. G. Timeto, *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, in "Studi Culturali", n. 1, giugno 2005, pp. 129-154, qui p. 130. Si rimanda anche a: T. Gouma-Peterson, P. Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, cit., qui pp. 329-332.

[422] E. Tufts, *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*, New York, Paddington Press, 1974.

[423] H. Munsterberg, *A History of Women Artists*, New York, C. N. Potter, 1975.

[424] K. Petersen, J. J. Wilson, *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, New York, Harper, 1976.

[425] *Women Artists: 1550-1950*, cat. (21 dicembre 1976-27 novembre 1977, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, University Art Museum, Austin, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Brooklyn Museum, Brooklyn), a cura di A. Sutherland Harris, L. Nochlin, Los Angeles, County Museum of Art, 1976.

[426] *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, cat. (16 febbraio 1980-10 maggio 1981, Palazzo Reale, Milano, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Kulturhuset, Stoccolma), a cura di L. Vergine, Milano, Mazzotta, 1980.

Dinner Party (1973-1979) (Fig. 90). In questa sorta di reinterpretazione dell'Ultima Cena, le donne da ospiti diventano commensali. Attraverso un'approfondita ricerca storica relativa a nove secoli di storia, l'artista rievoca dell'obliò le storie di 39 donne cadute, rappresentate simbolicamente da dei piatti in ceramica disposti su un tavolo triangolare e accompagnati da dei ricami riportanti il nome di ciascuna, in un intreccio tra genealogia, iconografia e artigianato femminile[427] (Fig. 91).

Successivamente, ma anche parallelamente a questo lavoro di valorizzazione e di riabilitazione, la riflessione femminista nell'ambito dell'arte inizia a mettere in discussione l'idea che sia sufficiente trattare la condizione femminile nei contenuti delle opere. L'arte, infatti, non è solo espressione individuale, e l'attenzione al contesto porta allo sviluppo di una revisione critica della disciplina stessa della storia dell'arte e a una decostruzione dei paradigmi attraverso cui si sono generate le lacune che la prima generazione cerca di colmare. Si fa strada un femminismo più teorico e più interdisciplinare che, grazie soprattutto all'intreccio con il Poststrutturalismo, si pone come obiettivo la decostruzione del sistema linguistico operante[428], e che è stato identificato dalla storiografia con una seconda generazione sviluppatasi soprattutto sulla East Coast[429], e variamente definita come "teorica"[430], "costruzionista"[431], "generativa"[432] o "radicale-oppositiva"[433]. Una generazione che trova una sua esemplificazione significativa nella mostra "Difference. On Representation and Sexuality"[434], in cui la stessa Levine espone a fianco di Barbara Kruger, Silvia

---

[427] J. Chicago, *The Dinner Party. A Symbol of our Heritage*, New York, Anchor Press, 1979, pp. 11-13. Sulla ricezione dell'opera si veda: T. Gouma-Peterson, P. Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, cit., qui p. 342

[428] È utile ricordare che la nozione di decostruzione di Derrida indica proprio la messa in discussione delle categorie tradizionali considerate "indiscutibili", smascherandole come semplici costruzioni linguistiche senza fondamento metafisico.

[429] T. Gouma-Peterson, P. Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, cit., qui p. 329: secondo le autrici, nella West Coast il movimento assume un carattere più sperimentale e introspettivo; tuttavia, dobbiamo ricordare anche iniziative di carattere istituzionale e accademico, come la fondazione del primo programma d'arte femminista a Fresno da parte di Judy Chicago nel 1970.

[430] K. Mondloch, *The Difference Problem: Art History and the Critical Legacy of 1980s Theoretical Feminism*, in "Art Journal", vol. 71, n. 2, estate 2012, pp. 18-31, qui p. 19.

[431] Ibidem.

[432] T. Gouma-Peterson, P. Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, cit., qui p. 353.

[433] F. M. G. Timeto, *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, cit., qui p. 130

[434] *Difference. On Representation and Sexuality*, cat. (8 dicembre 1984-10 febbraio 1985, The New Museum of Contemporary Art, New York), a cura di K. Linker, New York, New Museum of Contemporary Art, 1985; H. Reckitt, *Preface*, in *Art and Feminism*, cat., a cura di P. Phelan, H. Reckitt, Londra, Phaidon Press, 2001, pp. 10-13.

Kolbowski, Martha Rosler, Mary Kelley e Dara Birnbaum, gran parte di queste battezzate da Jeff Wall con la significativa definizione di "theoretical girl"[435]. Levine, tradizionalmente associata non solo alla seconda generazione ma, più in generale, al panorama concettuale degli anni Ottanta, si pone tuttavia non solo come rappresentante di questa corrente decostruzionista, ma mostra anche un interessante punto di intersezione tra i due approcci, tradizionalmente tratteggiati come antitetici. È infatti vero, come osserva Abigail Solomon-Godeau, che la componente femminista in Levine costituisce un'evoluzione rispetto all'essenzialismo tradizionalmente attribuito alla prima generazione[436]. Tuttavia, all'interno del suo "museum without walls" si fa strada anche una componente soggettiva che sembra superare la rigidità di molte dichiarazioni postmoderne, tra cui quella della morte dell'autore.

Sin dalle sue prime opere, Levine dimostra di partecipare attivamente alla critica femminista della rappresentazione, indagando sui suoi legami con il potere, sia all'esterno, nella società, che all'interno, nel mondo dell'arte. Nei suoi primi lavori, Levine, in linea ad esempio con Kruger e Birnbaum, riflette sulla rappresentazione mediatica della donna, appropriandosi di immagini che la vincolano a una serie di stereotipi consolidati: ricordiamo, ad esempio, il ruolo materno nell'invito alla galleria The Kitchen nel 1978 (Figg. 92, 93), o la spettacolarizzazione e l'oggettificazione del corpo femminile nel mondo della moda e della pubblicità, come in *The President Series* (Figg. 21, 22) e in *Fashion Collages* (Figg. 23, 24). Questo interesse marcato per la "real life" si focalizza progressivamente verso il mondo dell'arte e i suoi codici interni. Nel 1979, sulla copertina della rivista *Real Life Magazine*, Levine inserisce, all'interno della silhouette di un bambino, la fotografia di una scultrice intenta a modellare il busto di un bambino, forse del suo stesso figlio (Fig. 94): un indizio, questo, della discrepanza tra realtà e rappresentazione, vale a dire tra la realtà del confinamento della donna al focolare domestico e il tentativo di farsi spazio nell'arte. Una discrepanza ulteriormente accentuata dall'aspetto patinato dell'immagine, che appare così ancora più distante dalla realtà evocata dal titolo dalla rivista. È poi con la

---

[435] D. Eklund, *Image Art After Conceptualism: CalArts, Hallwalls, and Artists Space*, in *The Pictures Generation, 1974-1984*, cat. (New York, The Museum of Modern Art (MoMA), 12 aprile-2 agosto 2009), a cura di D. Eklund, New York, The Museum of Modern Art (MoMA), 2009, pp. 22-117, qui p. 144.

[436] A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, cit., qui p.194.

serie "After…" e con la realizzazione del suo "museum without walls", che Levine si colloca compiutamente all'interno dei confini istituzionali dell'arte, contribuendo in modo significativo al dibattito inaugurato dalla collaborazione tra femminismo e Critica Istituzionale, attraverso la decostruzione del canone artistico dominante.
Non è infatti un caso che gli artisti di cui Levine si appropria siano esclusivamente uomini. Sebbene la sua selezione, come già evidenziato, risponda a criteri estetici e a gusti personali[437], di fronte a un canone quasi esclusivamente maschile, questa scelta risulta anche inevitabile. Levine sembra riprendere l'interrogativo formulato da Linda Nochlin nel suo celebre saggio del 1971, "Why Have There Been No Great Women Artists?"[438], e subito rispondersi, analizzando, ancora nei panni della storica dell'arte, la storia sociale in cui l'arte si è sviluppata. Le donne non sono state omesse semplicemente per dimenticanza o per pregiudizio, bensì a causa di un sessismo strutturale, originatosi da una discriminazione di tipo sociale e istituzionale, e che ha impedito alle donne – tranne per rarissime eccezioni – di accedere al canone da cui Levine attinge. Come evidenziato da Nochlin, è il mito del genio innato a essere problematico, poiché esso è in realtà il frutto di un percorso di formazione e di educazione dal quale le donne sono state tradizionalmente escluse:

> […] the total situation of art making […] occur in a social situation […] mediated and determined by specific and definable social institutions, be they art academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator, artist as he-man or social outcast[439].

In questa prospettiva, l'arte non si configura esclusivamente come espressione estetica, ma anche come meccanismo di riproduzione delle disuguaglianze sociali, motivo per cui la disciplina stessa deve essere contestata radicalmente, non solo "corretta" con l'inclusione di donne. Se Nochlin individua nelle barriere educative e istituzionali le principali cause dell'esclusione delle donne dall'arte, è la storica dell'arte Griselda Pollock che, a partire dalla collaborazione con Rozsika Parker in *Old Mistresses:*

---

[437] Tanto che, in un'intervista, Levine non nega del tutto la possibilità futura di appropriarsi anche di artiste donne, in: P. Taylor, *Sherrie Levine*, in "Flash Art International", n. 135, luglio-settembre 1987.
[438] Dal titolo del saggio di Linda Nochlin: L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), in *Women, Art, and Power*, New York, Harper & Row, 1988, pp. 145-178.
[439] Ivi, qui p. 158.

Women, Art and Ideology[440], riconosce che, anche superati tali ostacoli, le strutture ideologiche della disciplina continuano a operare selezioni e classificazioni discriminanti. Sebbene la sua posizione appaia dipendente da quella di Nochlin, l'obiettivo che Pollock si pone appare più radicale. Ciò che serve non è solo l'accesso alle istituzioni, ma una riscrittura profonda e consapevole dell'intero sistema, ossia una riscrittura del paradigma, dal momento che "A paradigm shifts occurs when the dominant mode of investigation and explanation is found to be unable satisfactorily to explain the phenomenon which it is that science's or discipline's job to analyse"[441]. Anche Lynda Nead in *Feminism, Art History and Cultural Politics*[442] e Lisa Tickner in *Feminism, Art History and Sexual Difference*[443] seguono questa riflessione, mostrando la necessità di integrare alla riscoperta di artiste dimenticate anche una riflessione più profonda su come la femminilità sia stata costruita ideologicamente come opposta e subordinata rispetto alla soggettività maschile dominante, sia nell'arte che nella sua narrazione storica:

> Feminism reformulates the old question (why are there no great women artists?) as the new: how are the processes of sexual differentiation played out across the representations of art and art history? (How, and *to what effect*?)[444]

Allo stesso modo, Levine non si limita a rivendicare un posto all'interno dell'istituzione museale attraverso un processo di adattamento, ma vi accede grazie alla sovversione delle sue logiche interne, in modo da attuare l'obiettivo di "differencing the canon" formulato da Pollock[445]:

> Against the closed library, from which, in her famous feminist parable on the exclusivity of the canon, *A Room of One's Own* (1928), Virginia Woolf so

---

[440] R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology (1981), Londra, Bloomsbury Publishing, 2020.*
[441] G. Pollock, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, cit., p. 2.
[442] L. Nead, *Feminism, Art History and Cultural Politics, in The New Art History, a cura di A. L. Rees, F. Borzello, Londra, Camden Press, 1986, pp. 120-124.*
[443] L. Tickner, *Feminism, Art History and Sexual Difference, in "Genders", n. 3, autunno 1988, pp. 92-128.*
[444] Ivi, qui p. 99.
[445] G. Pollock, *Preface*, in *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, a cura di G. Pollock, Londra, New York, Routledge, 1999, pp. XIII-XVII, qui p. XIV.

> eloquently showed women to be shut out, we might propose more than another bookroom. Instead we need a *polylogue* […][446].

La sovrapposizione da parte di Levine della propria autorialità a quella dell'artista appropriato non corrisponde infatti, come potrebbe sembrare, a un tentativo di travestimento. Levine non si inserisce all'interno del canone attraverso l'assunzione strategica dei paradigmi visivi, stilistici e concettuali legittimati dal Modernismo, vale a dire attraverso una strategia che sembra replicare l'approccio all'uguaglianza promosso dalla prima ondata del femminismo[447], basato sull'inserimento delle donne all'interno delle strutture esistenti. Come abbiamo visto, le sue fotografie sono sì delle ripetizioni, ma che, superando la mera definizione di copia, insistono proprio sulla differenza. Ed è proprio la differenza che la sua autorialità comporta a decostruire il canone modernista incentrato sulle nozioni di originalità e di autenticità, vale a dire sulla figura del genio inteso come figura chiusa e individuale, oltre che maschile e, al contempo, "neutra". L'insistenza da parte dell'artista sulla dimensione viscerale delle opere, nonché sul proprio desiderio e sulla propria esperienza vissuta – anche in quanto donna – affonda le sue radici proprio in quell'attenzione alla soggettività che costituisce uno dei fulcri della prima generazione di artiste femministe e, in generale, della seconda ondata femminista. Significativa, in questo senso, è la gratitudine espressa da Levine nei confronti di Jacqueline Rose e di Juliet Mitchell, "[…] because they show us a way to have ideas about feminine desire"[448]. È infatti a partire dalla rilettura della psicoanalisi lacaniana proposta dal femminismo francese che, negli Ottanta, si afferma la possibilità di una differenza specificatamente femminile, anche in relazione al desiderio[449]. Se Sigmund Freud fonda la differenza sessuale sulla nozione di castrazione e quindi sulla mancanza biologica del fallo, Jacques Lacan, secondo le due studiose, ha il merito di trasporre questa differenza sul piano del simbolico[450], vale a dire sul piano del genere. Tuttavia, pur superando l'essenzialismo

---

[446] G. Pollock, *About Canons and Culture Wars*, in *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's* Histories, cit., pp. 3-22, qui p. 6.
[447] F. Restaino, *Il pensiero femminista. Una storia possibile*, cit., qui p. 8-18.
[448] J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), in *Art Talk: The Early 80s*, a cura di J. Siegel, New York, Da Capo Press, 1988, pp. 244-255, qui p. 255.
[449] Ricordiamo anche Karen Horney e Clara Thompson.
[450] J. Mitchell, *Introduction – I*, in *Feminine Sexuality: Jacques Lacam and the école freudienne*, a cura di J. Mitchell, J. Rose, New York, Norton & Co, 1985, pp. 1-26; J. Rose, *Introduction – II, in Feminine Sexuality: Jacques Lacam and the école freudienne*, cit., pp. 27-58.

che vede donna e uomo contrapposti sul piano "naturale", Lacan finisce con il cadere nuovamente in una definizione della donna intesa in termini oppositivi. In altre parole, anche Lacan alimenta ulteriormente la definizione che segue, come sottolineato da Luce Irigaray, la cosiddetta logica del medesimo[451]: l'uomo si auto-definisce e auto-rappresenta come universale e, ponendosi come metro di paragone, definisce e rappresenta anche la donna in termini di mancanza. La stessa Irigaray, a fianco ad esempio di Julia Kristeva e di Hélène Cixous e, in Italia, di Adriana Cavarero e di Carla Lonzi, ha avuto il grande merito di proporre la donna da oggetto rappresentato a soggetto rappresentante, restituendo alle donne la possibilità di affermare la propria specificità. La donna non è più l'altro rispetto al Sé e non è più il polo negativo di tutte le coppie oppositive che sono derivate da questo primo binarismo. Anche nelle opere di Levine, la centralità della propria autorialità femminile non deve essere letta nei termini di un essenzialismo secondo cui, in una logica separatista, esisterebbe una specificità femminile fissa e universale, ovvero biologicamente determinata, a cui opporre un'idea altrettanto monolitica di uomo. Studiose come Mira Schor hanno infatti osservato che il concetto di essenzialismo è stata una costruzione polemica creata dai suoi oppositori, più che una posizione realmente sostenuta dalla maggior parte delle femministe dell'epoca: la distinzione tra esperienza femminile e determinismo biologico, pur problematica, era orientata a valorizzare i vissuti specifici delle donne, non a definirli in modo rigido[452]. Effettivamente, la differenza celebrata dalla seconda ondata femminista è per lo più intesa come una condizione reale vissuta dalle donne, ossia come culturalmente determinata e quindi storicamente mutevole: le critiche essenzialiste derivano dall'assunzione del corpo – e quindi della differenza sessuale – come base materiale dell'identità di genere[453]. In altre parole, la differenza non è qualcosa di cui liberarsi[454], ma una condizione da riattraversare criticamente:

---

[451] L. Irigaray, *Speculum: l'altra donna* (1974), Milano, Feltrinelli, 1989.
[452] J. Fields, *Frontiers in Feminist Art History*, in "Frontiers: A Journal of Women Studies", vol. 33, n. 2 (*Feminist Art and Social Movements: Beyond NY/LA*), 2012, pp. 1-21, qui pp. 5-7. Si rimanda anche a: N. Broude, M. D. Garrard, *Introduction. Reclaiming Female Agency*, in *Reclaiming Female Agency*: *Feminist Art History after Postmodernism*, a cura di N. Broude, M. D. Garrard, Berkeley, Los Angeles, Londra, University of California press, 2005, pp. 1-26, qui p. 5 e p. 9.
[453] S. Zanardo, *Differenza di genere, differenza sessuale: prospettive femministe su sesso e genere,* in "Forum", vol. 4, 2018, pp. 215-238, qui pp. 220-222.
[454] E, in realtà, per le femministe della differenza è impossibile liberarsene. Carla Lonzi, ad esempio, afferma che "Quella tra donna e uomo è la differenza di base dell'umanità", in: C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale* (1970), Milano, Gammalibri, 1992, p. 26.

sebbene storicamente sfruttata dal fallologocentrismo come strumento di dominio, può diventare anche una risorsa di emancipazione.
Anche Sherrie Levine, pur mantenendo intatto il dualismo maschile-femminile che nel suo lavoro si manifesta come tensione tra la propria autorialità e quella dell'artista appropriato, lo declina in senso anti-essenzialista e relazionale. Partendo dalla presa di consapevolezza dei processi di esclusione e di marginalizzazione a cui le artiste, proprio in quanto donne, sono andate incontro, sancisce il suo ingresso nel museo riconoscendo la propria differenza come una forma di alterità paritetica. Dalla decostruzione del soggetto chiuso e unitario, deriva anche la decostruzione di quell'economia binaria che Adriana Cavarero definisce come omosessuale, in un gioco di parole in cui il prefisso "omo-" si rifà sia al latino *homo* che al greco *homoios*[455], indicando un'economia fondata sul primato del Sé. In tal modo, la differenza rappresentata da Levine non si pone come oppositiva e subordinata rispetto all'artista appropriato: non solo non vi è una distinzione netta tra copia e originale, tra Levine e un non-Levine, ma, pur prendendo come punto di partenza opere preesistenti, Levine non si fa definire da esse, ma a sua volta, in un rapporto di interdipendenza, attua una re-visione femminista di queste stesse opere.

3.3 Verso un museo cyberfemminista?

L'operazione di decostruzione operata da Sherrie Levine sembra quindi opporsi a critiche come quelle rivolte da parte di Martha Rosler all'Appropriation art e alla sua incapacità di articolare una reale alternativa[456]. Al contrario, le ripetizioni degli originali realizzate da Levine non si riducono a replicarne anche le narrazioni, ma le mettono in discussione, offrendo una delle risposte possibili – e più precoci - al cosiddetto *virtual feminist museum (VFM)* teorizzato da Griselda Pollock. Nel 2007, in *Encounters in the Virtual Feminist Museum*[457], Pollock, in continuità con il suo

[455] A. Cavarero, *Il pensiero femminista. Un approccio teoretico*, in *Le filosofie femministe*, cit., pp. 78-118, qui p. 84
[456] A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, cit., qui pp. 195-197.
[457] G. Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, Londra, New York, Routledge, 2007.

progetto di revisione femminista iniziato negli anni Ottanta, mette in dialogo opere di diverse artiste donne del XX secolo con immagini provenienti da epoche e luoghi differenti, dando vita a delle esposizioni illustrate attraverso dei collages fotografici, alla maniera di Aby Warburg (Fig. 96). L'intento è quello di elaborare un museo femminista teorico, la cui virtualità non ha nulla a che vedere con le attuali smaterializzazioni digitali. È piuttosto, un laboratorio critico di pensiero che rifiuta tassonomie e canoni universali, capace di dar voce a soggetti eterogenei, disallineati e spesso rimossi dalla storia ufficiale:

> It is about argued responses, grounded speculations, exploratory relations, that tell us new things about femininity, modernity and representation. […] It counters the narratives of heroic, nationalist and formalist art history to discover other meanings by daring to plot networks and transformative interactions between the images differently assembled in conversation framed by feminist analysis and theory[458].

Un museo che si configura dunque come un dispositivo aperto e trasformativo, che invita non solo a rivedere il passato, ma anche a riattivare il presente e a generare, attraverso sguardi inediti, molteplici futuri possibili. Un museo che, pur essendo per Pollock irrealizzabile[459], rappresenta comunque una sfida teorica e politica che Levine accoglie e realizza – o meglio, attualizza -, attraverso un paradigma dinamico e sempre aperto a possibili sviluppi e ampliamenti:

> Feminist […] is the critical interrogation of the system some call patriarchy and others phallocentrism. As such, *feminist* itself marks the virtal as perpetual becoming of what is not yet actual. It is *poïesis* of the future, not a simple programme of corrective demands[460].

Il femminismo, infatti, non è un sistema chiuso o dogmatico, ma un progetto critico in evoluzione, in dialogo con un mondo in costante cambiamento. La stessa Levine

[458] Ivi, p. 11
[459] Ivi, p. 9.
[460] Ivi, p. 10.

dimostra infatti non solo di aver compreso le tensioni e le trasformazioni del suo tempo, incarnandole pienamente, in un confronto positivo non solo con il femminismo della differenza, ma anche con tutte quelle posizioni filosofiche che, da Derrida, a Foucault fino a Deleuze, puntano al riconoscimento delle differenze, ma anche di aver predetto la direzione in cui il pensiero teorico si sarebbe evoluto.

Pur insistendo sulla differenza il risultato nelle sue opere, soprattutto fotografiche, sembra essere più simile a un'ibridazione, in cui le differenze, pur essendo all'origine del gesto artistico, finiscono per non essere più visibili: l'affermazione della propria differenza in quanto donna e in quanto artista sembra costituire solo il punto di partenza dell'operazione d'ingresso all'interno degli spazi istituzionali, attuando così non solo la decostruzione del genio e del soggetto umanista, ma anche la ricostruzione di una nuova identità ibrida, nomade e fluida. Sul finire del XX secolo, accanto alla decostruzione sembrano infatti emergere le premesse per una ricostruzione, nata come conseguenza a tutte le fini proclamate dalla filosofia decostruttiva – dalla fine della metafisica alla morte del soggetto[461], nella direzione non tanto del recupero nostalgico di una tensione verso la verità e l'universalità, quanto piuttosto di una possibilità di continua ri-ricostruzione, capace di risignificare i frammenti lasciati dalla decostruzione stessa. In tale prospettiva, la differenza rivendicata da Levine non si limita a denunciare l'esclusione delle donne dalla storia dell'arte, ma diventa anche uno strumento per creare una nuova forma di soggettività, non più solo femminile ma relazionale, ovvero definita nella tensione e nell'interazione con l'artista appropriato. La decostruzione del genio, quindi, si realizza anche nella fusione con la differenza, in un processo di contaminazione e co-creazione. Il risultato è un'ibridazione che sembra avvicinarsi ai femminismi post-genere[462], in cui il superamento dei dualismi di genere dà origine a identità fluide e processuali.

---

[461] G. Lingua, A. Martinengo, *Decostruzione e ricostruzione. Un'ipotesi di ricerca*, in "Lessico di Etica pubblica", n. 1, 2010, pp. 220-226.

[462] L'espressione "post-genere" viene coniata da Donna Haraway in: D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), Milano, Feltrinelli, 1995, p. 41. Si rimanda anche a: G. Dvorsky, J. Hughes, *Postgenderism: Beyond the Gender Binary*, Boston, Institute for Ethics and Emerging Technologies, 2008, pp. 1-18.

Tra gli anni Ottanta e Novanta, nell'ambito di quella che è stata definita come la terza ondata femminista[463], il focus teorico riprende e al contempo radicalizza l'analisi decostruzionista della dicotomia maschile-femminile elaborata dal pensiero della differenza. Il femminismo è ora attraverso dalla nozione di ibridismo[464], che si manifesta su due principali piani, distinti ma interrelati. Da una parte, in una moltiplicazione delle differenze intra-genere più che inter-genere[465], l'attenzione si sposta dall'analisi delle differenze tra uomo e donna, a un'analisi delle differenze tra le donne. Nella direzione di femminismo sempre più "intersezionale"[466], il genere viene ora intersecato con le categorie di etnia, di classe sociale e di orientamento sessuale[467]. Dall'altra parte, non solo la categoria "donna" non è più l'unico referente, ma viene decostruita la stessa nozione di genere[468], a partire dalle teorie di Judith Butler. Considerata una delle fondatrici della teoria queer insieme a Teresa de Lauretis, a partire da *Gender Trouble*[469], Butler scioglie il genere dal vincolo del sesso, rendendolo libero e flessibile. Il genere è infatti una maschera, "un artificio fluttuante"[470], vale a dire una costruzione che non si origina più, come sosteneva il femminismo della differenza, dal sesso. Il genere diventa così un terreno mutevole, in grado di accogliere categorie identitarie più numerose e complesse, perché continuamente ridefinito da un processo di rappresentazione e di auto-rappresentazione. Anche a livello personale, il genere non è altro che il risultato del fare e disfare il proprio percorso identitario: "In questo senso genere non è un sostantivo ma non è nemmeno una serie di attributi fluttuanti, perché abbiamo visto

---

[463] Di quest'ondata viene sottolineata la porosità, così come viene problematizzata la stessa nozione di ondata. Si rimanda a: R. C. Snyder, *What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay*, in "Signs", vol. 34, n. 1, autunno 2008, pp. 175-196, qui pp. 192-193.
[464] K. Bergès, *I femminismi della "terza ondata" e le loro declinazioni nello spazio militante francese*, pp. 19-30, in "Narrative", n. 37, 2015, pp. 19-30, qui p. 19.
[465] Rosi Braidotti, accogliendo l'eredità del femminismo della differenza italiano, afferma che "La differenza come positività funziona come un concetto multipiano che si attiva non solo lungo rapporti binari opposti, ma anche all'interno di ogni categoria legata all'identità", in: R. Braidotti, *Quattro tesi sul femminismo postumano*, in "La Camera Blu. Rivista Di Studi Di Genere", n. 11, vol. 12, pp. I-XXXI, 2015, qui p. V.
[466] Il termine viene coniato nel 1989 dalla giurista Kimberle Crenshaw per discutere le discriminazioni e violenze vissute dalle donne nordamericane negli anni Settanta: K. Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, in "The University of Chicago Legal Press", n. 1, 1989, pp. 139-167.
[467] Ricordiamo, ad esempio, i nomi di bell hooks, Patricia Hill Collins, Monique Wittig e Sam Bourcier.
[468] S. Zanardo, *Differenza di genere, differenza sessuale: prospettive femministe su sesso e genere,* cit., qui pp. 222-225.
[469] J. Butler, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio* (1990), Milano, Laterza, 2013.
[470] Ivi, p. 30.

che l'effetto sostantivo del genere è prodotto performativamente […]. In questo senso il genere è sempre un fare"[471].

Butler pone le basi per un soggetto difficilmente riconducibile a categorie normative e oppositive, che si ripresenta poi nella forma del "soggetto eccentrico" di Teresa de Lauretis[472] e del "soggetto nomade" di Rosi Braidotti[473]. De Lauretis identifica il soggetto dell'enunciazione del discorso teorico femminista con un soggetto "capace di disaffiliarsi dalle sue stesse appartenenze e conoscenze acquisite […]"[474] e, per questo motivo, eccentrico "rispetto al campo sociale, ai dispositivi istituzionali, al simbolico, allo stesso linguaggio […]"[475]. Questo nuovo tipo di soggettività viene delineata come essenziale per lo stesso femminismo anche da parte della filosofa Braidotti. Rifacendosi al concetto di pensiero nomade di Deleuze[476], nonché ad alcuni aspetti autobiografici[477], Braidotti pone il nomadismo come un invito, rivolto al soggetto femminista, "a disidentificarsi dal sedentario monologismo fallologocentrico del pensiero filosofico […]"[478], ovvero a porsi come identità complessa e multipla, senza però pretendere di superare il dualismo di genere, che Braidotti recupera, valorizzandolo, in termini di differenze non solo fra donna e uomo ma anche fra donna e donna.

L'ipotesi che anche Levine si muova in questi territori sembra essere avvallata da una dichiarazione della stessa artista, risalente al 1994:

> I like transgressional boundaries, leaky distinctions, dualisms, fractured identities, monstrosity and perversity. I like contamination. I like miscegenation. I like a fly in the soup, a pie in the face. I like the territory of slapstick, where amidst general laughter neither death nor crime exists[479].

---

[471] Ivi, p. 45.
[472] T. De Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.
[473] R. Braidotti, *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, Milano, La Tartaruga, 1994; R. Braidotti, *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità* (1994), Roma, Donzelli, 2005.
[474] T. De Lauretis, *Soggetti eccentrici*, cit., p. 8.
[475] Ibidem.
[476] R. Braidotti, *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità* (1994), cit., p. 8.
[477] Nata in Italia nel 1954, si trasferisce in Australia per poi studiare filosofia in Francia e, infine, lavorare in Olanda.
[478] R. Braidotti, *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità* (1994), cit, p. 36.
[479] S. Levine, *Some Statements by Sherrie Levine*, in *Sherrie Levine*, a cura di H. Singerman, vol. 23 (*October Files*), Cambridge (MA), MIT Press, 2018, pp. 163-172, qui p. 169.

Levine si muove nomadicamente tra i confini sfumati di copia e originale, di ripetizione e differenza, oltre che di maschile e femminile. Nelle sue fotografie emerge l'idea di un soggetto aperto, sradicato, che si appropria di identità che non l'appartengono, per inglobarle e ricostruire un diverso tipo di autorialità. Il meccanismo di riproducibilità meccanica della fotografia sembra così generare non solo una ripetizione differente dell'opera appropriata, ma anche dell'artista appropriato e, per estensione, della stessa Levine. Questa possibilità di ripensare la soggettività femminista in termini di complessità grazie al rapporto costante e produttivo con le tecnologie[480] sembra avvicinare Levine a quella che è la figura ibrida per eccellenza, vale a dire il *cyborg* tratteggiato da Donna Haraway nel suo *Manifesto cyborg* del 1985[481]. Il termine è un neologismo composto da "cyber" e da "organism" [482]: un organismo cibernetico, al contempo né uomo né macchina, ma anche sia uomo sia macchina, sorto nell'epoca delle biotecnologie e delle nuove tecnologie di comunicazione, in risposta alla politica del cyberpunk dominata per lo più da fantasie maschili. Una sorta di chimera tecnologica dai labili confini che Haraway pone in costante ibridazione con il mondo circostante, e in grado per questo motivo di superare tutti i dualismi fondanti della società maschilista. È infatti proprio a partire dall'interazione positiva con la tecnologia, che sarebbe possibile un libero riposizionamento rispetto ai confini attraverso i quali è stato da sempre esercitato il dominio sulle donne e su tutte le forme di alterità[483]. In questo modo, il cyborg supera non solo il dualismo di genere, e quindi l'essenzialismo del femminismo marxista-socialista e di quello radicale che, seppur ingenuamente, sono comunque scivolati nella partecipazione ai linguaggi e alle pratiche dell'umanesimo[484], ma supera anche il dualismo umano-non umano, aprendosi all'animale e al tecnologico. In questo senso, viene sfidata anche l'ampia dicotomia natura-cultura, aprendosi, da una parte a un Postumanesimo che riprende e radicalizza l'anti-umanesimo già presente nel

[480] R. Braidotti, *Introduzione. La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, in D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), cit., pp. 9-38, qui p. 22.
[481] D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), cit.
[482] R. Braidotti, *Introduzione. La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, cit., qui p. 11.
[483] D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), cit, p. 78.
[484] Ivi, p. 51.

Postmodernismo[485] e, dall'altra, al Postumano[486]. Sebbene quindi il cyborg si origini in un contesto ben specifico, e oggi, nel contesto delle biotecnologie, nanotecnologie e cibernetica intrecciate al capitalismo post-industriale, assuma una dimensione concreta[487], possiamo assumerlo anche come metafora, e per questo applicarlo anche alla figura di Levine. Il cyborg come "mito sull'identità e sui confini che potrebbe ispirare l'immaginario politico del tardo Ventesimo secolo"[488] sembra essere stato anticipato e incarnato dalla stessa Levine, permettendole di superare la storica polarità tra coloro che esaltano le potenzialità di liberazione delle tecnologie, poi sviluppatesi nel Transumanesimo[489], e coloro che invece ne paventano i rischi di sfruttamento[490]. La fotografia di Levine e, per estensione, il fotografico, diventano strumenti in grado di tracciare una via di mezzo, anche all'interno del femminismo, tra l'adesione acritica e ingenua alla tecnologia e il pessimismo radicale con cui ad esempio le ecofemministe si oppongono con forza alla tecnologia tradizionalmente associata al maschile, in un'opposizione costante tra natura e cultura[491]. Levine si inserisce pertanto in questa tensione, ponendo la fotografia come uno strumento capace di potenziare e amplificare le proprie capacità percettive e critiche, secondo una lunga tradizione che, dalle sue origini, ha visto la fotografia e il cinema come protesi dell'occhio umano, arrivando a confondere i confini tra soggetto e oggetto. Haraway afferma che nel cyborg "[…] non è ben chiaro chi sia l'artefice e chi il prodotto. Non è chiaro che cosa sia mente e che cosa corpo […]"[492]. La scena finale de *L'uomo con la macchina da presa* del 1929 del cineasta sovietico Dziga Vertov sembra proprio anticipare questa fusione tra uomo e macchina (Fig. 96), così come anche le parole del regista Jean Epstein ne

---

[485] R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, vol. 1, Roma, DeriveApprodi, 2014, pp. 17-58.
[486] Sulle differenze terminologiche si rimanda a: F. Ferrando, *Postumanesimo, transumanesimo, antiumanesimo, metaumanesimo e nuovo materialismo. Relazioni e differenze*, in "Lo Sguardo", vol. 2, n. 24, 2017, pp. 51-61.
[487] F. Vandenberghe, *Afterthoughts on decorative philosophy. Postmodernism, poststructuralism, posthumanism(s)*, in "Revue du MAUSS", vol. 1, n. 51, 2018, pp. 27-45.
[488] D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), cit,, p. 73.
[489] F. Ferrando, *Postumanesimo, transumanesimo, antiumanesimo, metaumanesimo e nuovo materialismo. Relazioni e differenze*, cit., qui pp. 52-54.
[490] A. D'Ottavio, *Ai margini del postumano: discorsi, corpi e generi*, in "Annali d'italianistica", vol. 26 (*Humanisms, Posthumanisms, & Neohumanisms*), 2008, pp. 353-365, qui p. 359.
[491] W. Faulkner, *The Tecnhology Question in Feminism, A View from Feminist Technology Studies*, in "Women's Studies International Forum", vol. 24, n. 1, pp. 79-95, qui pp. 89-92.
[492] D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), cit,, qui p. 78.

L'intelligence d'une machine[493], e di Marshall McLuhan, relativamente ai media come "extension of man"[494]. Sebbene quindi la figura del cyborg di Haraway sia stata all'origine del cyberfemminismo[495] e sebbene Levine non possa essere compiutamente definita come tale, poiché slegata dalle attuali frontiere del digitale e del cyberspazio, il "museum without walls" da lei costituito sembra riprenderne le basi nell'ottica di una nuova soggettività femminista e tecnologica.

Potremmo quindi ipotizzare il museo costituito da Levine come cyberfemminista, in stretta continuità con quello femminista già tracciato. L'ibridazione non comporta un'eliminazione delle differenze, come alcuni hanno evidenziato[496]: si tratta di una serie di fraintendimenti originatisi dalle stesse parole di Haraway, secondo la quale "Il cyborg è una creatura di un mondo post-genere. Non ha niente da spartire con la bisessualità, la simbiosi pre-edipica, il lavoro non alienato o altre seduzioni di interezza organica ottenute investendo una unità suprema di tutti i poteri delle parti […]"[497]. Parole che hanno portato la stessa Braidotti, tra le principali rappresentanti del Postumanesimo femminista, a leggere il cyberfemminismo di Haraway come antitetico ai valori e alla politica della differenza[498]. Successivamente, la stessa Haraway corregge l'interpretazione del cyborg come essere asessuato e senza genere, e quindi, come il neutro soggetto umanista, affermando: "For me the notion of the cyborg was female, and a woman, in complex ways"[499]. Il "post-" di post-genere non indica quindi un superamento del genere in termini di negazione, ma ne indica la

---

[493] J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Parigi, J. Melot, 1946.

[494] M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), Cambridge (MA), The MIT Press, 1994.

[495] Accanto a Donna Haraway, nella delineazione del cyberfemminismo è da ricordare anche: S. Plant, *Zeros + Ones: Digital Women and the New Technoculture*, Londra, Fourth Estate, 1997. Per una panoramica sugli sviluppi del cyberfemminismo successivi a Donna Haraway si rimanda a: F. M. G. Timeto, *Per una teoria del cyberfemminismo oggi. Dall'utopia tecnoscientifica alla critica situata del cyberspazio*, in "Studi culturali", vol. 6, n. 3, 2009, pp. 453-478; G. Baldorini, *Rete: femminile singolare, oppure gli anni Novanta del Cyberfemminismo. La nascita, la ricezione in Italia e il percorso di Agnese Trocchi*, in "Piano b. Arti e culture visive", vol. 7, n. 2, 2022, pp. 189-211. Per un aggiornamento costante sugli sviluppi del movimento è centrale l'archivio di Mindy Seu, disponibile anche in formato digitale nella forma di un archivio vivente: M. Seu, *Cyberfeminism Index*, Los Angeles, Inventory Press, 2002; https://cyberfeminismindex.com/ [ultimo accesso 16 maggio 2015].

[496] A. Fasoli, *La differenza di Haraway: la spaccatura nel dibattito femminista*, in "Etica & Politica", vol. XXIII, n. 1, 2021, pp. 565-588.

[497] D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), cit., p. 41.

[498] R. Braidotti, *Introduzione. La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, cit., qui p. 23. È da sottolineare il fatto che il postumanesimo femminista di Rosi Braidotti si origina proprio dalle differenze: R. Braidotti, *Il postumano. Femminismo*, vol. 3, Roma, DeriveApprodi, 2014.

[499] N. Lykke, R. Markussen, F. Olesen, *Cyborgs, Coyotes and Dogs. A Kinship of Feminist Figurations*, in "Kvinder, Køn og Forskning", n. 4, 2000, pp. 6-15, qui p. 7.

decostruzione, ovvero la problematizzazione della sua stabilità, in modo da porre il genere nella forma di verbo:

> Gender is a verb, not a noun. Gender is always about the production of subjects in relation to other subjects, and in relation to artifacts. […] Gender is specifically a production of men and women. It is an obligatory distribution of subjects in unequal relationships, where some have property in other. […] a system of that kind, but not continuous across history. […] this is not "post-gender" in a utopian, beyond-masculine and-feminine sense, which it often is taken to mean. It is the blasting of necessity, the non-necessity of this way of doing the world[500].

L'affermazione "uno è troppo poco, ma due sono troppi"[501] indica, di conseguenza, il superamento sia dell'unità assoluta e indistinta, sia della separazione dualistica. Le differenze rimangono e, come Haraway, anche Levine non abolisce i confini, ma invita a un riposizionamento rispetto a essi.

[500] D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), cit,, p. 12.
[501] Ivi, p. 78.

Conclusioni

Nonostante Sherrie Levine sia tuttora una delle artiste più note dell'Appropriation art, e sebbene nel corso della sua produzione essa abbia mantenuto una certa coerenza che ha rischiato di essere letta nei termini di una ripetitività eccessivamente monotona e monolitica, con questo studio si è cercato di far emergere la contemporaneità di un'artista spesso relegata a una generazione che appare ormai lontana, ma che ha anticipato molte delle logiche attuali e visibili nel nostro presente. Nel tentativo di non distorcere o cancellare la voce dell'artista, ma anzi di metterla nuovamente in luce, la rilettura della sua produzione si è mossa non in opposizione alla sua tradizionale ricezione critica, bensì in una direzione di sviluppo coerente e, nel contesto attuale, necessaria.

Contro le dichiarazioni nette sulla morte dell'autore, la voce di Levine emerge effettivamente come la principale chiave di lettura della sua intera produzione: la sua operazione di appropriazione e di ripetizione non implica l'eliminazione dell'originalità, né la negazione dell'autorialità, come sembrerebbe accadere attraverso l'operazione della copia. Il rischio sarebbe infatti quello di non poter più parlare di opera d'arte: piuttosto, Levine rivitalizza la potenzialità creativa della ripetizione, a lungo oscurata da gran parte del Modernismo, insistendo costantemente sulla differenza come costitutiva del gesto artistico anche, e forse soprattutto, laddove essa non è immediatamente percepibile. La differenza è infatti determinata dallo scarto di tempo tra l'originale e la sua "copia", vale a dire nel differimento in senso derridiano che disloca il significato nel tempo per riarticolarlo nel presente[502]: una differenza quindi rappresentata dalla stessa voce di Levine, il cui ingresso all'interno del museo non si riduce a una mera aggiunta all'interno del canone consolidato, ma che comporta la messa in crisi dei suoi stessi presupposti. I maestri di cui si appropria non vengono

[502] Il riferimento è alla nozione di *différance* di Jacques Derrida: un gioco di parole che si rifà al termine francese *différence*, cambiando semplicemente la "a" in "e", e quindi ponendo una differenza solo visibile e non udibile, quindi non sempre percepibile eppure esistente. È un neologismo che indica il duplice movimento del differire nel tempo (differimento) e del differenziarsi nello spazio (distanza): ogni significato, nel linguaggio, non è mai pienamente presente o compiuto, ma si costituisce solo attraverso uno scarto, un rinvio incessante ad altri segni. In questo senso, la *différance* disloca l'idea di un'origine stabile, negando la possibilità di un senso pienamente presente e fondato. Si rimanda a: J. Derrida, *La différance*, in *Margini della filosofia* (1971), a cura di J. Derrida, M. Iofrida, tr. it. M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997, pp. 29-39.

rimossi, né semplicemente omaggiati: vengono smontati nella loro aura di assolutezza, per lasciare emergere la crisi del soggetto autoriale come individuale e unificato, vale a dire del soggetto concepito come centro stabile di intenzione, senso e significato. In altre parole, Levine decostruisce quel modello di soggettività frutto della metafisica cartesiana, imperniata sulla divisione netta tra *res cogitans* e *res extensa*, e da cui sono derivate tutte quelle opposizioni dualistiche e gerarchiche in riferimento alle quali anche il genio è stato modellato.

Proprio la rilettura di Levine attraverso le teorie del cosiddetto femminismo della differenza ha permesso di evidenziare come la componente di originalità all'interno delle sue opere risieda nell'affermazione della sua differenza, soprattutto di genere: una differenza che non si delinea in termini di un'opposizione ma di un'alterità paritetica, né dicotomica né tantomeno complementare, bensì estremamente dinamica. Dal superamento della dicotomia maschile-femminile deriva anche il superamento dell'opposizione tra copia e originale, tra presente e passato. Già Jean-François Lyotard sosteneva che "pensare tramite opposizioni non corrisponde alle modalità più vivaci della conoscenza postmoderna"[503], e Levine, nell'unione tra questa sensibilità postmoderna e quella femminista, suggerisce non solo l'apertura di confini prima insormontabili, ma anche la possibilità di muoversi liberamente tra di essi, appropriandosi di identità altrui e ricombinandole con la propria differenza. Ciò emerge specialmente nelle sue fotografie: se la centralità della componente tecnologica era già stata evidenziata dalla Pictures Generation, in particolare nell'utilizzo della fotografia non tanto per la sua componente artistica ed estetica, quanto per la sua componente meccanica, Levine supera questa distinzione attraverso l'ibridazione tra la propria soggettività e la logica indessicale della fotografia, dimostrando in questo modo la possibilità di trascendere la dimensione della mera copia. La continuità evidenziata tra Postmodernismo e Postumanesimo, sia nel versante anti-umanista che in quello postumano, ha quindi offerto le basi per la proposta di un possibile museo cyberfemminista: sebbene Levine non sia esplicitamente riconducibile a questa corrente, la sua pratica si inscrive pienamente in una strategia che, sebbene anticipata dal Postmodernismo e dal femminismo della differenza, viene radicalizzata nei

[503] J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* (1979), tr. it. di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 29.

decenni successivi. Il cyberfemminismo, nato negli anni Novanta come movimento fluido e antigerarchico, slegato dall'idea di un insieme programmatico di regole, proprio ponendosi come una strategia che può aprire opportunità e possibilità per nuove forme di molteplicità[504], sembra trovare in Levine una possibile anticipatrice di alcuni dei suoi principi, soprattutto nell'apertura e nell'ibridazione della propria soggettività attraverso i dispositivi tecnologici e i codici visivi del passato. In questo senso è stata suggerita una possibile intersezione tra i femminismi della differenza e i femminismi post-genere, in cui il "post", come anche nel Postmodernismo e nel Postumanesimo, non indica un superamento in termini di negazione, ma un'apertura, una riscrittura e una ridefinizione. Levine abbandona l'idea del genio isolato della tradizione umanista, ponendosi come figura eccentrica e nomade che, proprio in virtù della sua differenza, di ridefinisce continuamente nella relazione con l'altro, vale a dire nella relazione con l'artista appropriato, e quindi con l'arte e con il suo passato.

Più in generale, nella produzione di Levine appare costante l'oscillazione non solo tra maschile e femminile, ma anche tra passato e presente. L'ibridazione proposta da Levine non si limita a una sfida alle dicotomie identitarie, ma investe la struttura stessa della narrazione storica, sostituendo alla logica evolutiva e teleologica del canone una rete di relazioni trasversali e rizomatiche. Il nomadismo di Levine sembra rispecchiare proprio la metafora del rizoma delineata da Gilles Deleuze e da Félix Guattari nel 1980 in *Mille piani*[505]: il rizoma, da forma botanica, viene innalzato dai due filosofi a metafora della molteplicità, contrapposta a quella dell'albero. Se l'albero è il pensiero dell'uno, che procede verticalmente e quindi gerarchicamente per opposizioni binarie, il rizoma privilegia l'orizzontalità e l'eterogeneità: è un'anti-genealogia che mette in discussione l'ordine normativo della storia e del sapere. "Nel rizoma non esistono punti o posizioni, come in una struttura, albero o radice. Non ci sono che linee"[506]: questa struttura rizomatica evocata anche da Levine all'interno del suo "museum without walls" sembra anticipare la logica del digitale, che la teorica Gabriela Galati

---

[504] Tant'è che la Prima Internazionale Cyberfemminista del 1997 concordò di non definire il termine, ma di lasciarlo il più aperto possibile delineando "100 Anti-Theses", tra cui leggiamo "cyberfeminism is not neutral" e "cyberfeminism is not lacanian", in: https://web.archive.org/web/20180119184049/http://obn.org/inhalt_index.html [ultimo accesso 2 giugno 2025].

[505] G. Deleuze, F. Guattari, *Introduzione. Rizoma*, in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), a cura di G. Deleuze, F. Guattari, M. Carboni, Cooper & Castelvecchi, Roma, 2014, pp. 35-65.

[506] Ivi, p. 41.

ha descritto proprio come spaziale e simultanea[507], in opposizione alla linearità temporale della tradizione umanistica. Anche in Levine il tempo non si sviluppa secondo una progressione, ma viene ristrutturato come uno spazio di intersezione, capace di mettere in relazione elementi distanti ed eterogenei. In quest'ottica la fotografia – e, più in generale, il fotografico - diventa il medium privilegiato non solo per la sua capacità di moltiplicare e destabilizzare le identità visive, ma anche per la sua natura insieme temporale e spaziale. La fotografia permette infatti a Levine di ripensare la temporalità come spazio di montaggio e di interazione, piuttosto che come sequenza lineare.

All'interno del "museum without walls", Levine, nei panni del cyborg, configura una pratica artistica che, mentre problematizza i dispositivi di potere modernisti, prefigura anche nuove possibilità di un'agency femminista fondata sulla contaminazione, sull'apertura e su una temporalità critica non normativa.

[507] G. Galati, *Duchamp Meets Turing. Arte, modernismo, postumano*, Milano, Postmedia books, 2017, pp. 91-108.

Apparato iconografico

Figura 1. Veduta della mostra "Serial / Portable Classic. The greek canon and its mutations". Courtesy Fondazione Prada

Figura 2. Veduta della mostra "The Small Utopia. Ars Multiplicata". Courtesy Fondazione Prada

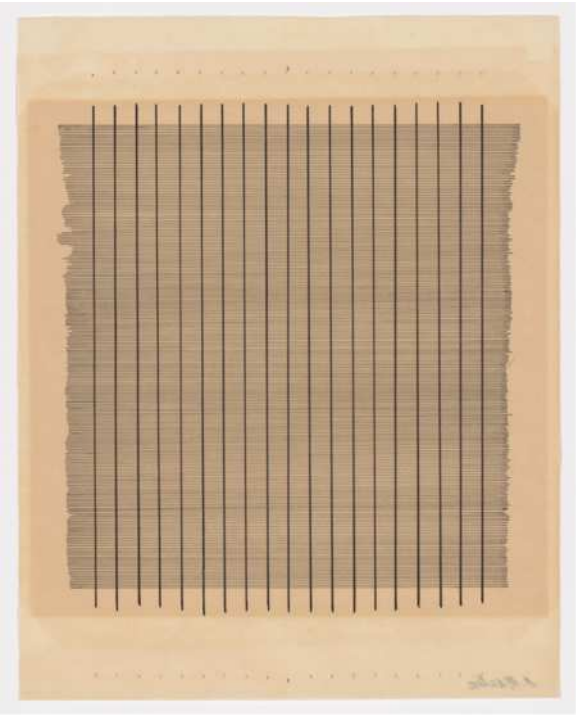

Figura 3.Agnes Martin, Organ Note, 1962, Inchiostro su carta, 29,8 x 23,8 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Credit The William S. Paley Collection. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

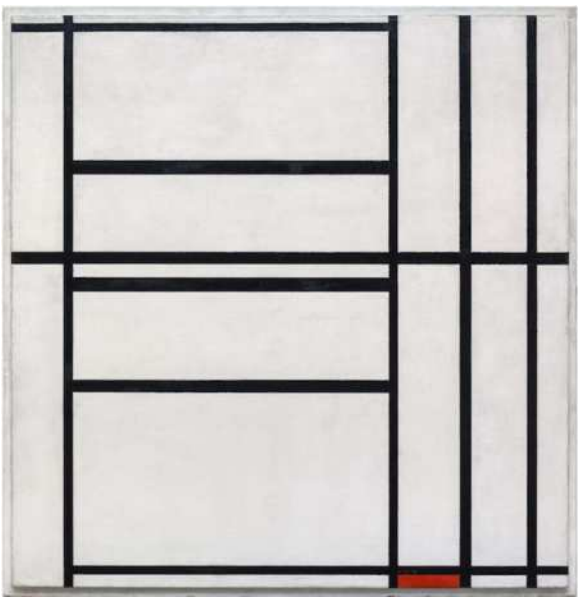

Figura 4. Piet Mondrian, Composition No. 1 with Grey and Red 1938 / Composition with Red 1939, 1938-1939, Olio su tela, 105,2 x 102,3 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia. Courtesy Collezione Peggy Guggenheim, Venezia (Fondazione Solomon R. Guggenheim)

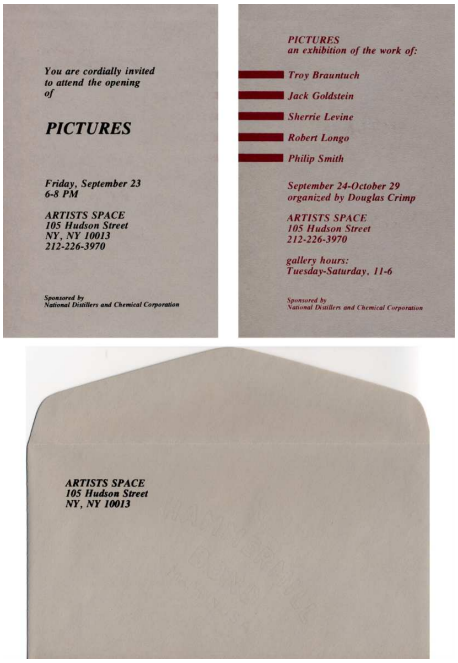

Figura 5. Invito alla mostra Pictures, 1977. Courtesy Artist Space, New York

Figura 6. Veduta della mostra Pictures, Artists Space, New York, 1977. Courtesy Artist Space, New York

Figura 7. Inaugurazione della mostra Pictures, Artists Space, New York, 23 settembre 1977. A sinistra Sherrie Levine, a destra Irving Sandler. Credit D. James Dee. Courtesy Artists Space, New York

Figura 8. Inaugurazione della mostra Pictures, Artists Space, New York, 23 settembre 1977. A destra Robert Longo. Credit D. James Dee. Courtesy Artists Space, New York

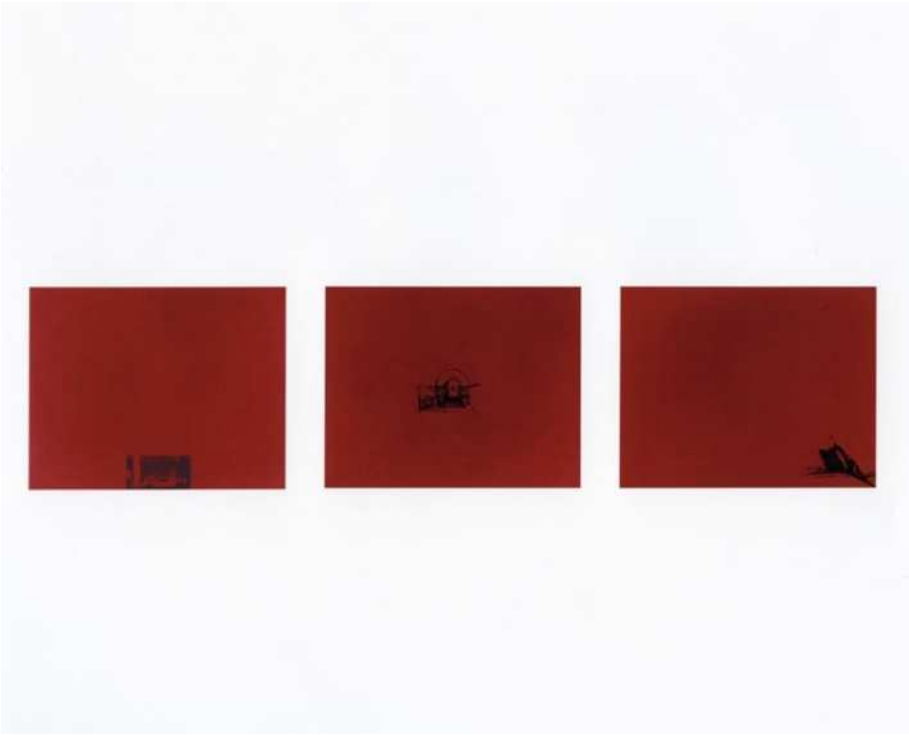

Figura 9. Troy Brauntuch, 1 2 3,1977, Tre serigrafie in nero su carta rossa, 91,44 x 115,57 cm . Courtesy Petzel Gallery

Figura 10. Troy Brauntuch, Untitled (Sleeping), 1978, Stampa cromogenica, 30,48 x 27,94 cm. Courtesy The Courtlaud Gallery

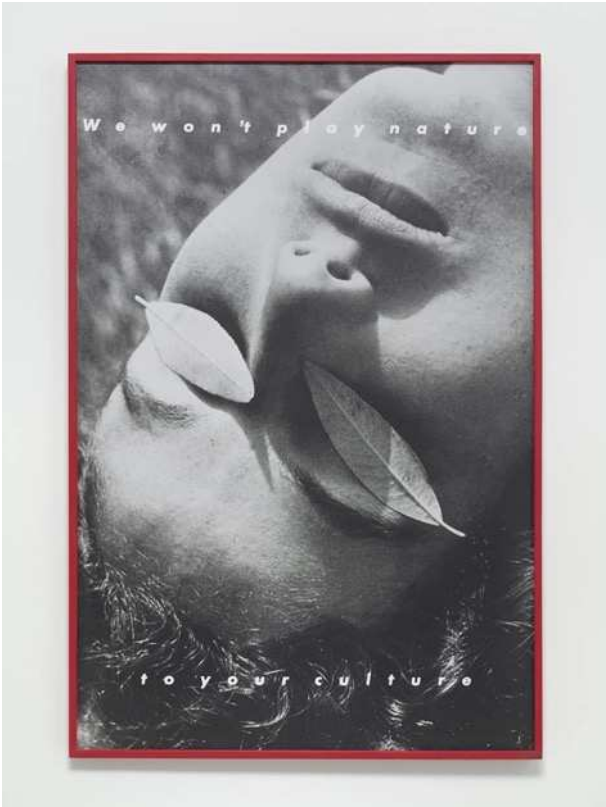

Figura 11. Barbara Kruger, Untitled (We won't play nature to your culture), 1983, Fotografia e cornice in legno, 185,42 x 124,46 cm . Credit Ron Amstutz. Courtesy Glenstone

Figura 32. Jack Goldstein, The Murder, 1977, vinile nero, 5 x 5 cm. Courtesy Smithsonian Institution

Figura 4. (Al centro del trittico) Philiph Smith, Bring, 1977, Pastello a olio, pittura a olio e matita su carta, 254 x 157,48 cm. Courtesy Artists Space, New York

Figura 5. Dettaglio: Philiph Smith, Bring, 1977, Pastello a olio, pittura a olio e matita su carta, 254 x 157,48 cm. Courtesy Smithsonian Institution

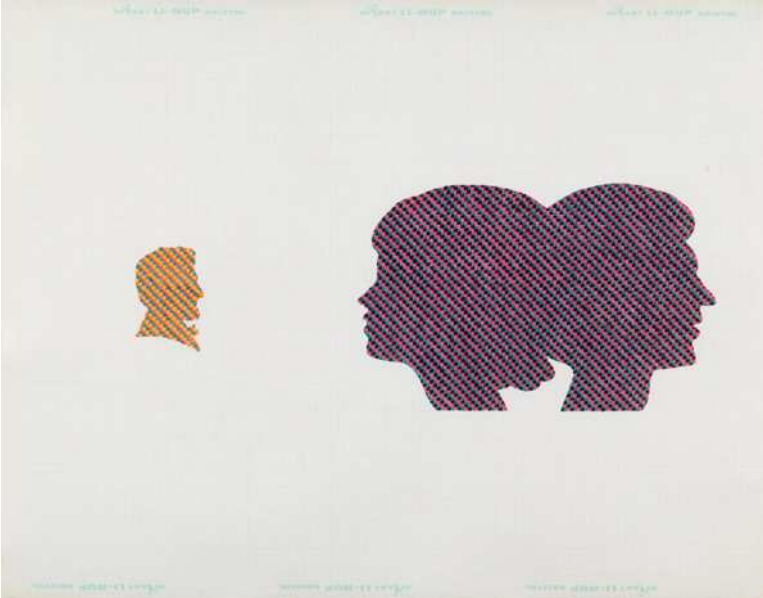

Figura 6. Sherrie Levine, Untitled (Sons and Lovers), 1976-1977, Tempera fluorescente su carta millimetrata, 55,9 x 71,1 cm. Courtesy Artsy

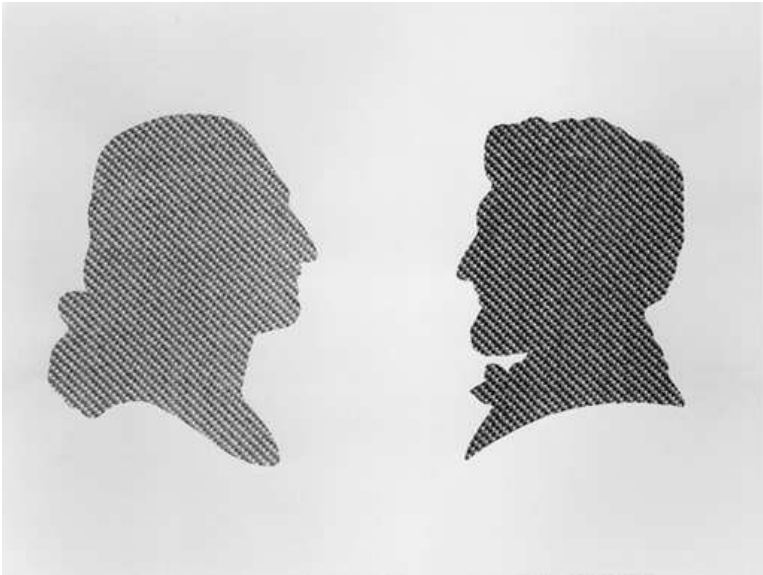

Figura 7. Sherrie Levine, Untitled (Sons and Lovers), 1976-1977, Tempera fluorescente su carta millimetrata, 55,9 x 71,1 cm. Courtesy Pictures (cat.)

Figura 17. Cindy Sherman, Untitled Film Still #7, 1978, Stampa alla gelatina d'argento, 24,1 x 19,2 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

Figura 18. Robert Longo, The American Soldier, 1977, Smalto su alluminio fuso, 66 x 34 x 44,4 cm. Courtesy Artsy

Figura 19. Robert Longo, Untitled (Frank), Men in the Cities, 1981, Carboncino e grafite su carta, 243,8 x 152,4 cm. Courtesy Robert Longo

Figura 20. Richard Prince, Untitled (Cowboy), 1989, Stampa cromogenica, 127 x 177,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 21. Sherrie Levine, Untitled (President: 2), 1979, Collage su carta, 61 x 45,7 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Courtesy The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Figura 22. Sherrie Levine, Untitled (President: 5), 1979, Collage su carta, 61 x 45,7 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Courtesy The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Figura 23. Sherrie Levine, Untitled (Fashion Collage: 9), 1979, 61 x 45,7 cm, Collage e matita, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

Figura 24. Sherrie Levine, Untitled (Fashion Collage: 9), 1979, 61 x 45,7 cm, Collage e matita, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

Figura 25. Sherrie Levine, Untitled (After Andreas Feininger: 6), 1979, Collage su carta, 60,96 x 45,72 cm. Courtesy Sherrie Levine (cat.)

Figura 26. Sherrie Levine, Untitled (After Andreas Feininger: 1-18), 1979, Collage su carta, 60,96 x 45,72 cm. Courtesy Howard Singerman, Art History, After Sherrie Levine

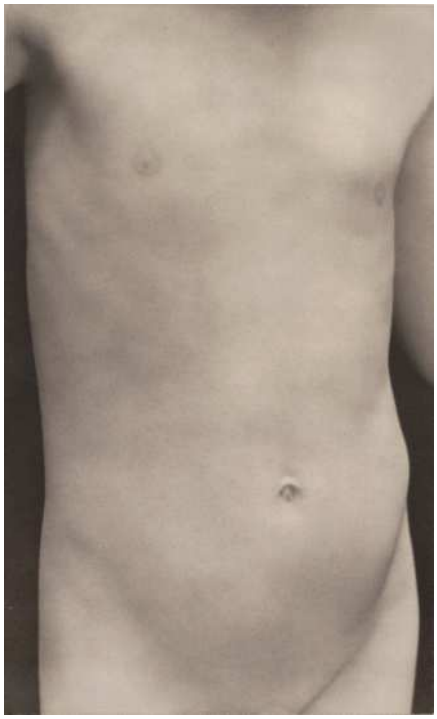

Figura 27. Edward Weston, Torso of Neil, 1925, Stampa al palladio, 23,3 x 14,2 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Credit Grace M. Mayer Fund. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

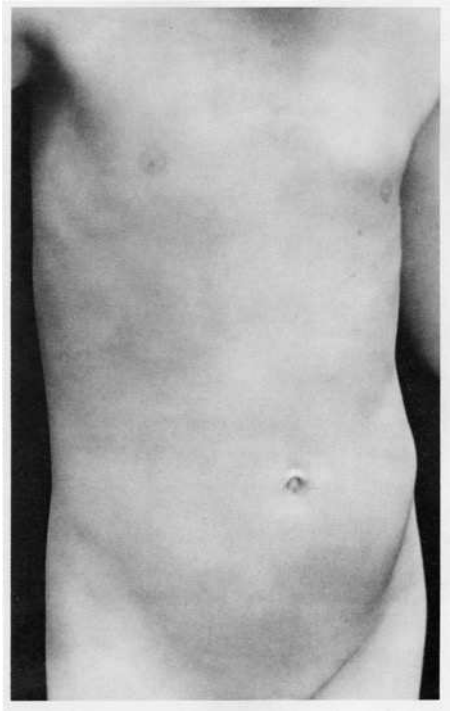

Figura 28. Sherrie Levine, Untitled (After Edward Weston), 1980, Stampa alla gelatina d'argento, 25,4 x 20,32 cm.

Figura 29. Prassitele, Hermes con Dioniso, 350-330 a.C., Marmo pario, Museo archeologico, Olimpia

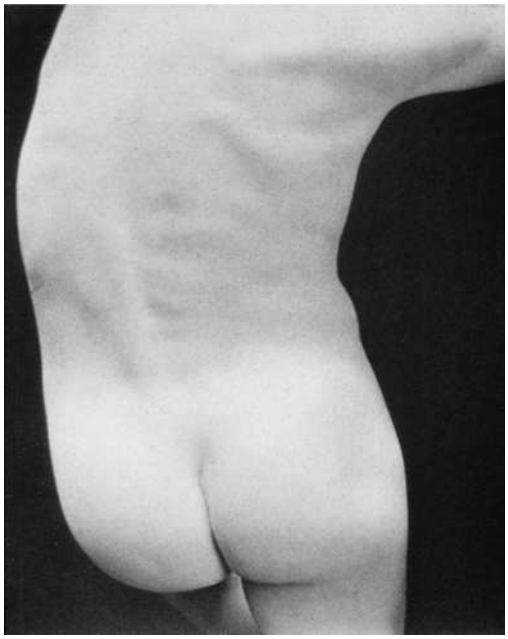

Figura 30. Sherrie Levine, Untitled (After Edward Weston: 5), 1980, Stampa alla gelatina d'argento, 25,4 x 20,32 cm. Courtesy Howard Singerman, Art History, After Sherrie Levine

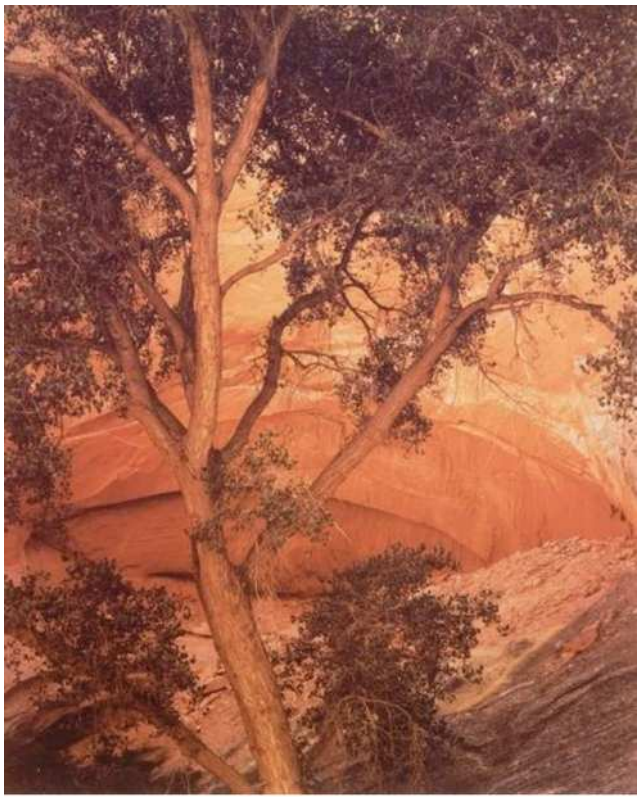

Figura 31. Sherrie Levine, Untitled (After Eliot Porter: 2), 1980, Stampa cromogenica, 23 x 17,5 cm. Courtesy Hall Art

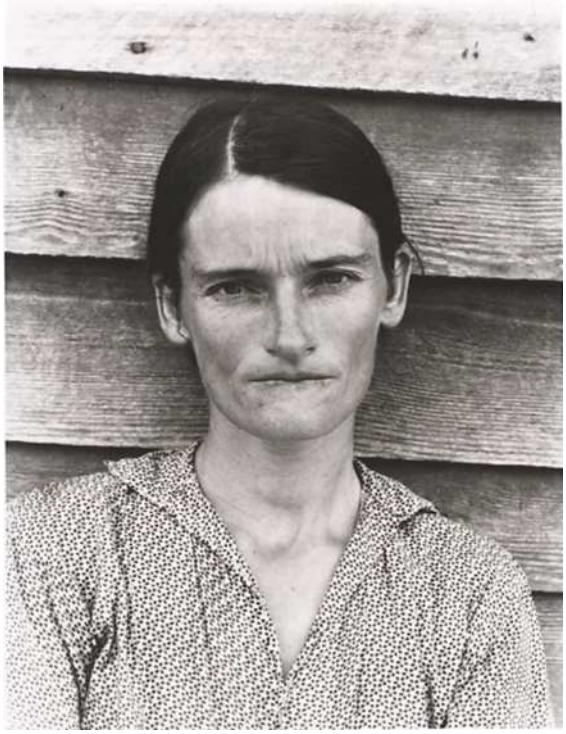

Figura 32. Sherrie Levine, Untitled (After Walker Evans: 4), 1981, Stampa alla gelatina d'argento, 12,8 x 9,8 cm, The Metropolitan Museum, New York. Courtesy The Metropolitan Museum, New York

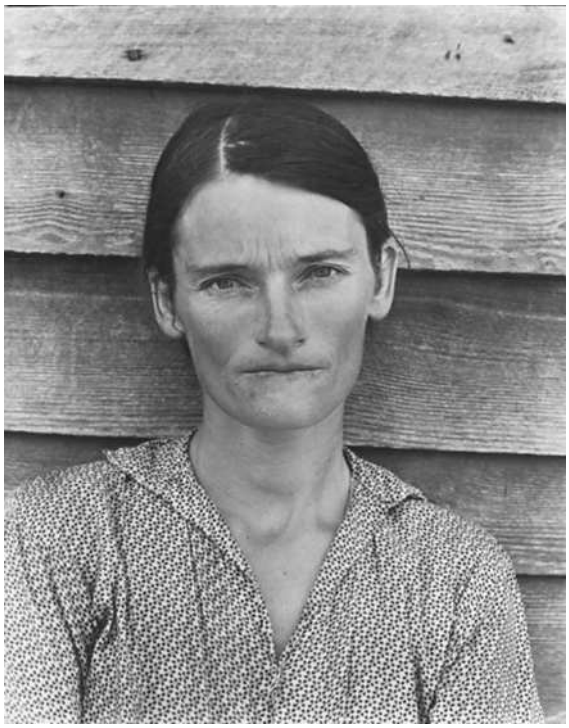

Figura 33. Walker Evans, Alabama Tenant Farmer Wife, 1936, Stampa alla gelatina d'argento, 20,9 x 14,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 34. Sherrie Levine, Untitled (After Walker Evans: 22), 1981, Stampa alla gelatina d'argento, 9,6 x 12,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 35. Sherrie Levine, Untitled (After Walker Evans: 16), 1981, Stampa alla gelatina d'argento, 20,3 x 25,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Courtesy Whitney Museum of American Art, New York

Figura 36. Sherrie Levine, After Egon Schiele 1-18, 1982, 7 stampe alla gelatina d'argento e 11 stampe cromogeniche, 35,56 x 27,94 cm, Art Institute, Chicago. Courtesy Art Institute, Chicago

Figura 37. Sherrie Levine, Untitled (After Egon Schiele: 1), 1982, Stampe cromogenica, 35,56 x 27,94 cm, Art Institute, Chicago. Credit T. B. Walker Acquisition Fund, 2022. Courtesy Walker Art Center

Figura 38. Sherrie Levine, After Franz Marc: 1-6, 1982, Litografie, 1: 48,3 x 74,9 cm; 2: 40,6 x 50,2 cm; 3: 45,1 x 54,6 cm; 4: 59,7 x 79,4 cm; 5: 54 × 70,5 cm; 6: 63,5 × 63,5 cm, Art Institute, Chicago. Credit Mr. E Mrs. Stanley M. Freehling, Courtesy Art Institute, Chicago

Figura 39. Sherrie Levine, After Willem de Kooning, 1981, Carboncino su carta, 34,9 x 27,9 cm. Courtsey Artnet

Figura 40. Sherrie Levine, Untitled (After Joan Miró), 1985, Acquarello e matita su carta, 35,5 x 27,9 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Credit Bill Olander e Chris Cox. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

Figura 41. Sherrie Levine, Untitled (After Francis Picabia), 1984, Acquarello su carta, 34,8 x 27,3 cm, Whitney Museum of America Art, New York. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

Figura 42. Sherrie Levine, Untitled (After Arthur Dove), 1984, Guazzo, acquarello e matita su carta, 35,6 x 27,9 cm, The Museum of Modern Art, New York. Credit The Judith Rothschild Foundation. Courtesy The Museum of Modern Art, New York

Figura 43. Sherrie Levine, Untitled (After El Lissitzky), 1984, Guazzo, inchiostro e matita su carta, 35,6 x 27,9 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Credit The Judith Rothschild Foundation. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

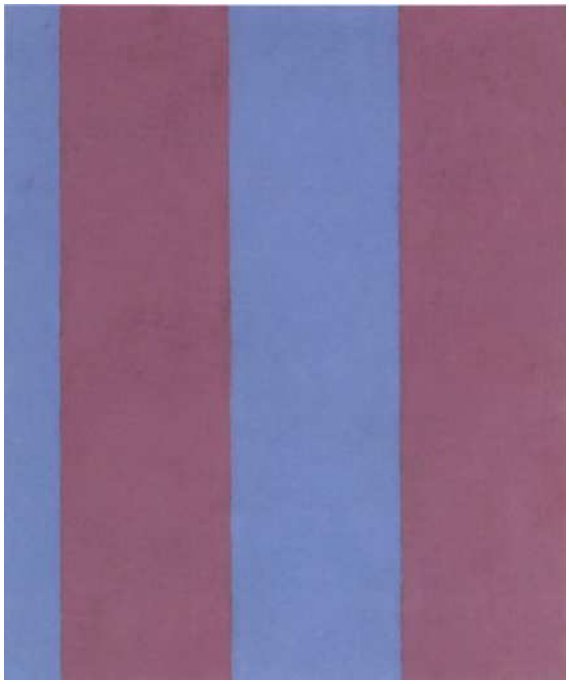

Figura 44. Sherrie Levine, Untitled (Broad Stripe: 12), 1985, Caseina su legno, 61 x 50,8 cm. Courtesy Mary Boone Gallery

Figura 45. Sherrie Levine, Untitled (Large Gold Knot: 1), 1987, Olio su compensato, 158,9 x 128,4 x 9 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Courtesy Whitney Museum of American Art, New York

Figura 46. Sherrie Levine, Untiteld (Lead Checks / Lead Chevron: 8), 1988, Caseina su piombo, 101,7 x 51 cm, Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCO), Ginerva

Figura 47. Sherrie Levine, Untitled (Large Check: 10), 1987, Caseina e cera su mogano, 61 x 50,8 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

Figura 48. Sherrie Levine, Repetition and Difference, 2002, Vetro nero e bronzo.

Figura 49. Sherrie Levine, Avant-Garde and Kitsch, 2002, Cristallo e bronzo.

Figura 50. Sherrie Levine, La Fortune (After Man Ray): 4, 1990, Mogano, feltro e palle da biliardo, 83,8 x 279,4 x 152,4 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Courtesy Whitney Museum of American Art, New York

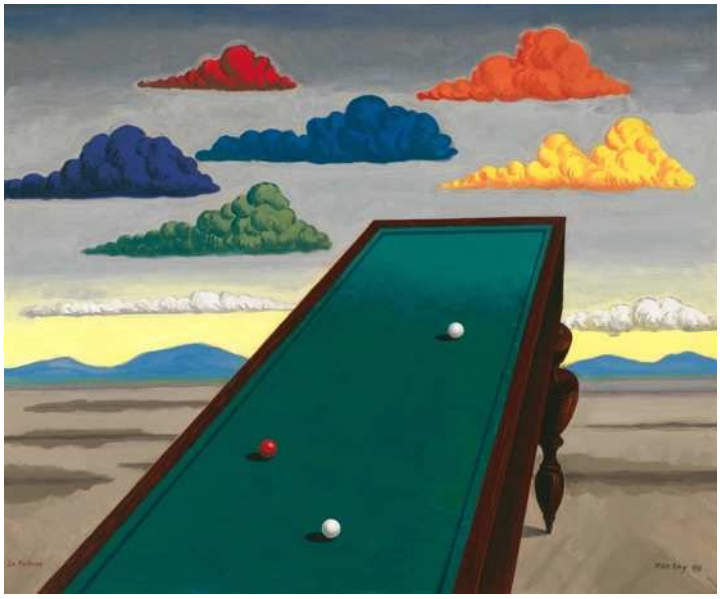

Figura 51. Man Ray, La Fortune, 1938, Olio su lino, 60,2 x 73,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Courtesy Whitney Museum of American Art, New York

Figura 52. Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp) 1991, Bronzo, Vancouver Art Gallery, Vancouver. Credit Tim Nighswander. Courtesy Artsy

Figura 53. Sherrie Levine, Untiteld (After Piet Mondrian), 1984, Acquarello e matita su carta

Figura 54. Richard Pettibone alla Leo Castelly Gallery, New York, 1969. Courtesy Leo Castelli Gallery

Figura 55. Jack Goldstein, Two Fencers, 1977, Performance

Figura 56. Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing, 1953, Matita su carta, 64,14 x 55,25 x 1,27 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. Credit e courtesy San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

Figura 57. Sherrie Levine, False God, 2008, Bronzo, 63,5 x 20,3 x 61 cm, Collezione di John L. Thomson. Courtesy Jablonka Galerie e Kunstmuseen Krefeld

Figura 58. Sherrie Levine, Bachelors (After Marcel Duchamp), 1991. Courtesy Moretti Gallery

Figura 59. Sherrie Levine, Bachelors (After Marcel Duchamp): Cuirassier, 1991, 28,6 x 14 x 7,6 cm. Courtesy David Zwirner

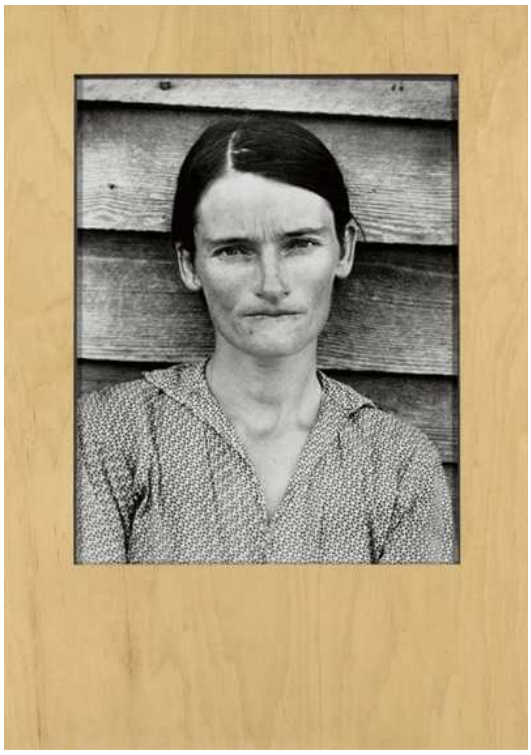

Figura 60. Sherrie Levine, Untitled (After Walker Evans: positive), 1990, Stampa alla gelatina d'argento e cornice in legno, 73,6 x 52 cm. Courtesy MutualArt

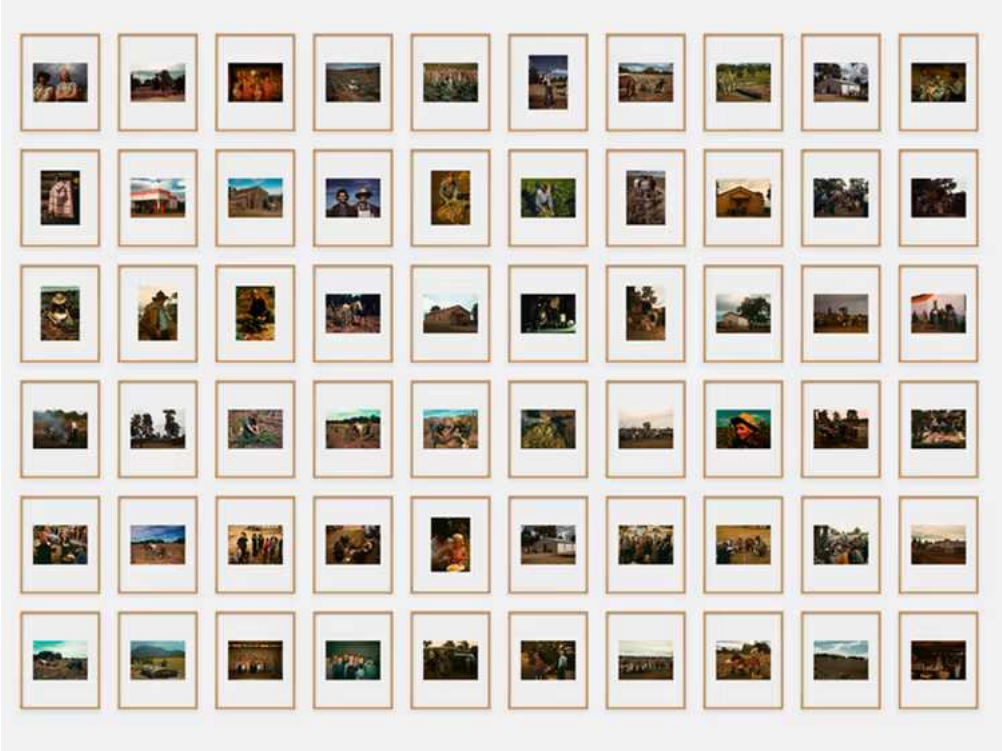

Figura 61. Sherrie Levine, After Russell Lee: 1-60, 2016, Stampa giclée, 50,8 x 25,4 cm. Courtesy David Zwirner

Figura 62. Sherrie Levine, Untitled (After Russell Lee: 1-60), 2016, Stampa giclée, 50,8 x 25,4 cm. Courtesy David Zwirner

Figura 63. Sherrie Levine, Untitled (After Russell Lee: 1-60), 2016, Stampa giclée, 50,8 x 25,4 cm. Courtesy David Zwirner

Figura 64. Sherrie Levine, Untitled (After Russell Lee: 1-60), 2016, Stampa giclée, 50,8 x 25,4 cm. Courtesy David Zwirner

Figura 65. Sherrie Levine, After August Sander: 1-18, 2012, Stampa Lambda, 25,5 x 30,3 cm. Courtesy Paula Cooper Gallery

Figura 66. Sherrie Levine, After August Sander: 1-18, 2012, Stampa Lambda, 25,5 x 30,3 cm. Courtesy Paula Cooper Gallery

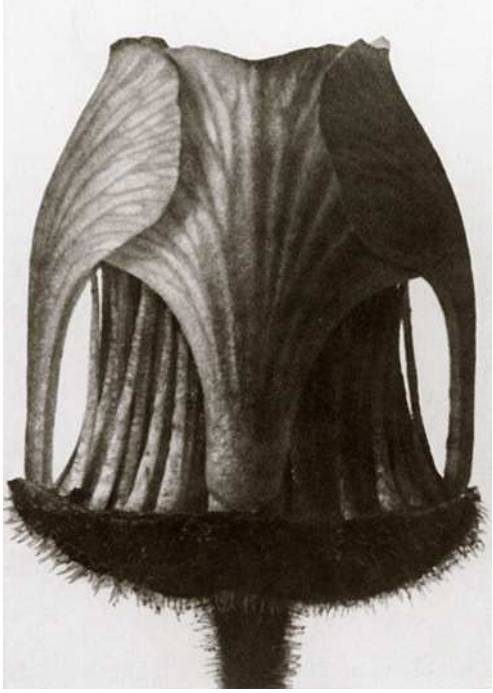

Figura 67. Sherrie Levine, Untitled (After Karl Blossfeldt: 3), 1990, Stampa alla gelatina d'argento, 25,4 x 20,3 cm, Collezione privata. Courtesy Paula Cooper Gallery

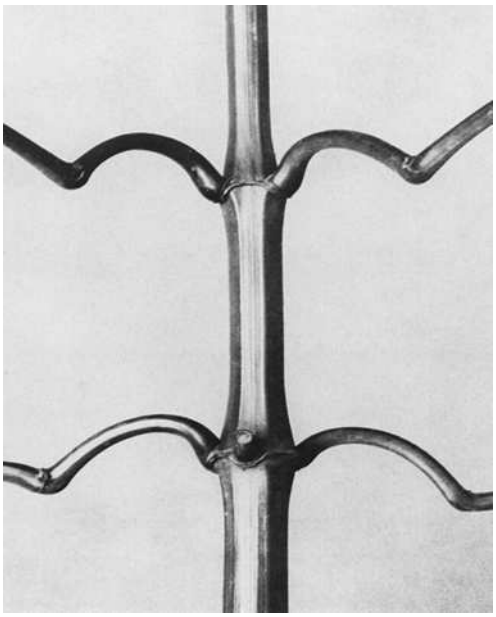

Figura 68. Sherrie Levine, Untitled (After Karl Blossfeldt: 1), 1990, Stampa alla gelatina d'argento, 25,4 x 20,3 cm, Collezione privata. Courtesy Paula Cooper Gallery

Figura 69. Sherrie Levine, Untitled (After Van Gogh: 1-7), 1994, Stampa alla gelatina d'argento, 25,4 x 20,3 cm. Courtesy Christie's

Figura 70. Sherrie Levine, Untitled (After Edgar Degas Portfolio: 1-5), 1987, Litografia, 66 x 53,5 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New york. Credit John B. Turner Fund. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

Figura 71. Sherrie Levine, Untitled (After Edgar Degas Portfolio: 1-5), 1987, Litografia, 66 x 53,5 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Credit John B. Turner Fund. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

Figura 72. Sherrie Levine, Untitled (After Walker Evans: 2), 1981, Stampa alla gelatina d'argento, 9,6 x 12,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 73. Sherrie Levine, Untitled (After Rodchenko: 1-12), 1987, Stampa alla gelatina d'argento, 24,1 x 18,1 cm, The Museum of Modern Art, New York. Credit The Modern Women's Fund and Committee on Photography Fund. Courtesy The Museum of Modern Art, New York

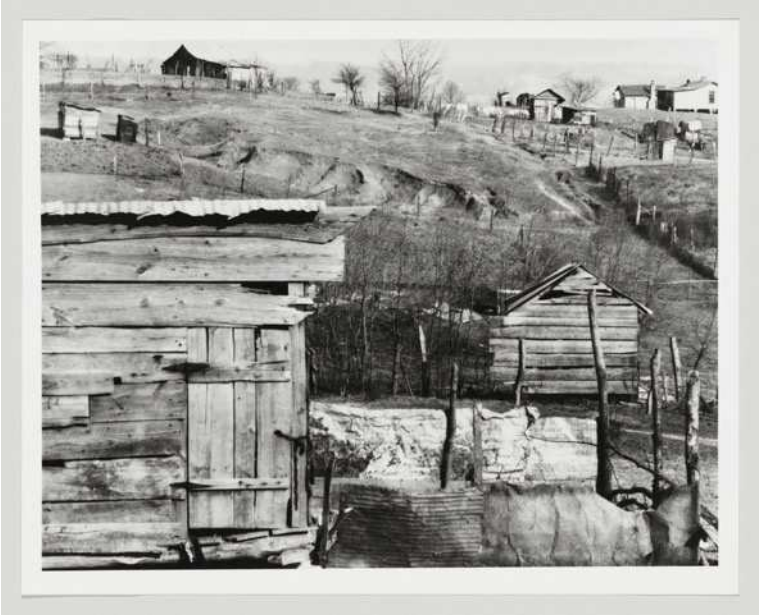

Figura 74. Sherrie Levine, Untitled (After Walker Evans: 12), 1981, Stampa alla gelatina d'argento, 20,3 x 25,4 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Credit Whitney Museum of American Art, New York. Courtesy Whitney Museum of American Art, New York

Figura 75. Sherrie Levine, African Masks (After Walker Evans: 1-24), 2014, Stampa Giclée, 54,7 x 39,5 x 2,8 cm, The Metropolitan Museum, New York. Courtesy Maruani Mercier

Figura 76. Sherrie Levine, Untitled (After Edward Curtis: 1-5), 2005, Stampa Giclée, 54 x 38,7 x 3,8 cm. Courtesy Paula Cooper Gallery

Figura 77. Sherrie Levine, Untitled (After Van Gogh: 1-7), 1994, Stampa alla gelatina d'argento, 25,4 x 20,3 cm. Courtesy Christie's

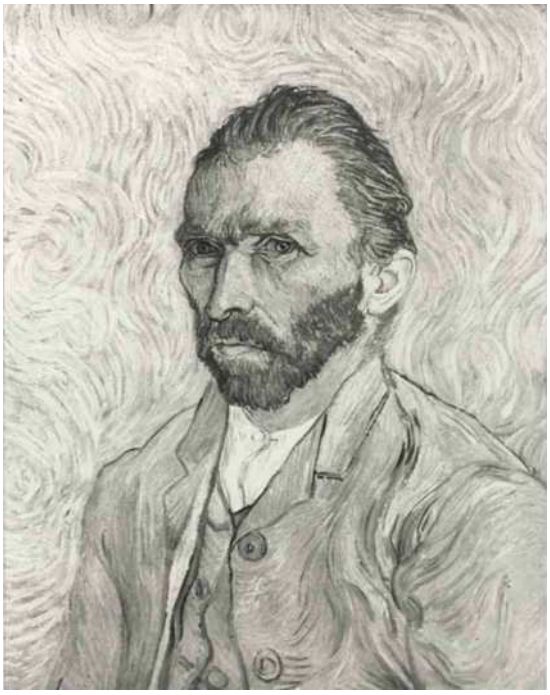

Figura 78. Sherrie Levine, Untitled (After Van Gogh: 1-7), 1994, Stampa alla gelatina d'argento, 25,4 x 20,3 cm. Courtesy Christie's

Figura 79. Aby Warburg, Atlas Mnemosyne (tavola n. 58), 1929. Credit The Warburg Institute. Courtesy The Warburg Institute

Figura 80. Sala di lettura della Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo, fotografata durante la mostra Ovid, 1927. Credit The Warburg Institute. Courtesy Domus

Figura 81. Musée d'Art Moderne - Département des Aigles, Section des Figures , Düsseldorf, 1972. Courtesy Google Arts & Culture

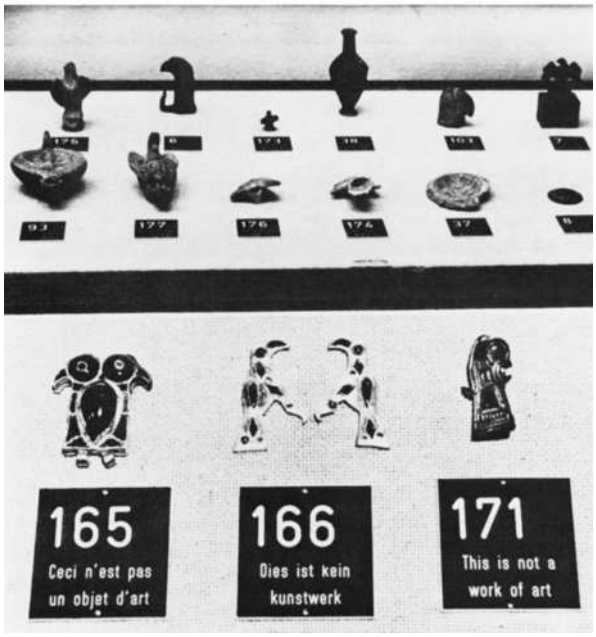

Figura 82. Particolare, Musée d'Art Moderne - Département des Aigles, Section des Figures , Düsseldorf, 1972. Courtesy Rainer Borgemeister e Chris Cullens

Figura 83. Musée d'Art Moderne - Département des Aigles, Section Publicité, Kassel, 1972. Courtesy Marian Goodman Gallery

Figura 84. Marcel Broodthaers al Musée d'Art Moderne - Département des Aigles, Section Publicité, Kassel, 1972. Courtesy Museum of Modern Art (MoMA), New York

Figura 85. Marcel Duchamp, La Boîte-en-valise, 1936-1941, Cartone, legno, carta, plastica, 40 x 37,5 x 8,2 cm, Centre Pompidou, Parigi. Courtesy Centre Pompidou, Parigi

Figura 86. Veduta della mostra "1917", Nature Morte Gallery, New York, Ottobre 1984. Courtesy Paula Cooper Gallery

Figura 87. Sherrie Levine, Untitled (After Malevich and Schiele), 1984, Matita e acquarello su carta, 35,6 x 27,9 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Credit Costance B. Cartwright, Roger S. e Brook Berlind, Marshall S. Cogan. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

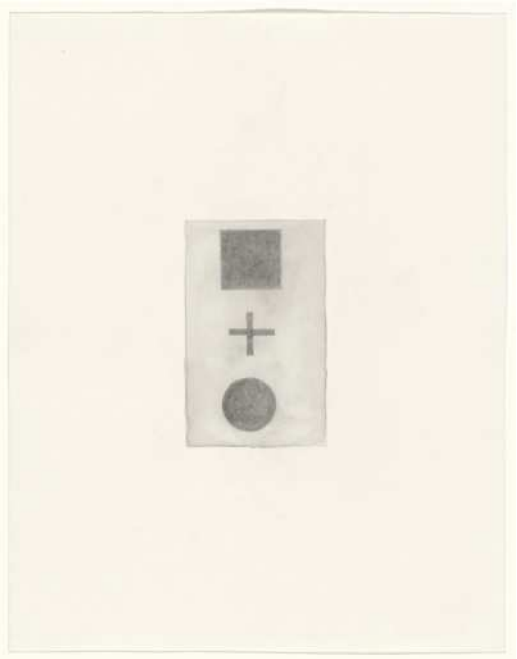

Figura 88. Sherrie Levine, Untitled (After Malevich and Schiele), 1984, Matita e acquarello su carta, 35,6 x 27,9 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Credit Costance B. Cartwright, Roger S. e Brook Berlind, Marshall S. Cogan. Courtesy The Museum of Modern Art (MoMA), New York

Figura 89. André Malraux, Boulogne-sur-Seine, 1947

Figura 90. Judy Chicago, The Dinner Party, 1974-1979, Ceramica, porcellana, tessuti, 146,3 mt x 146,3 mt, Brooklyn Museum, New York. Courtesy Brooklyn Museum

Figura 91. Judy Chicago, The Dinner Party: Emily Dickinson, 1974-1979, Ceramica, porcellana, tessuti, Brooklyn Museum, New York

Figura 92. Sherrie Levine, The Kitchen, Invito (fronte), 1979, Carta, 10,16 x 15,24 cm. Courtesy Gallery98

SHERRIE LEVINE
FEBRUARY 2-10
THE KITCHEN

59 WOOSTER STREET
NEW YORK CITY 10012 212 925-3615

ENTRANCE ON BROOME STREET BETWEEN
WEST BROADWAY AND WOOSTER

PARTIALLY SUPPORTED BY COMMITTEE FOR THE VISUAL ARTS INC.
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, AND NEW YORK STATE COUNCIL ON THE ARTS.

HALEAKALA INC.

Non-Profit Org.
U.S. Postage
PAID
New York, NY
Permit No. 6015

EVE SONMEMA
98 BOWERY
NEW YORK NY 10013

Figura 93. Sherrie Levine, The Kitchen, Invito (retro), 1979, Carta, 10,16 x 15,24 cm. Courtesy Gallery98

Figura 94. Sherrie Levine, Real Life Magazine, n.1, Marzo 1979. Courtesy Artists Space

Figura 95. Griselda Pollock, Encounters in the Virtual Feminist Museum, Sala 2

Figura 96. Dziga Vertov, L'uomo con la macchina da presa, 1929, Fotogramma tratto dal film

Bibliografia

G. Agamben, *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films* (1995), tr. eng. di B. Holmes, in *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, a cura di T. McDonough, Cambridge (MA), The MIT Press, 2002, pp. 313-319.

J. Agee, W. Evans, *Let Us Now Praise Famous Men,* Boston, Houghton Mifflin Company, 1941.

A. Alberro, *Picturing Relations: Images, Text and Social Engagement*, in *Barbara Kruger*, a cura di A. Alberro et al., New York, Rizzoli International Publications, 2010, pp. 193-200.

American art of the 80's, cat. (Trento, Palazzo delle Albere, 18 dicembre 1991-1 marzo 1992), a cura di G. Belli, J. Saltz, Milano, Electa, 1991.

L'antiestetica: saggi sulla cultura postmoderna (1983), a cura di H. Foster, tr. it. di A. Simone, Milano, Postmedia Books, 2014.

Appropriation, a cura di D. Evans, Londra, Cambridge (MA), The MIT Press, 2009.

Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, cat. (New York, International Center of Photography, 18 gennaio-4 maggio 2008), a cura di O. Enwezor, New York, International Center Of Photography, 2008.

August Sander. Cizitens of the Twentieh Century: Portrait Photographs: 1892-1952, a cura di G. Sander, U. Keller, tr. eng. di L. Keller, Cambridge (MA), The MIT Press, 1997.

G. Baker, *This is not an Advertisement: Marcel Broodthaers' Section Publicité,* in "Art Forum", vol. 34, n. 9, maggio 1996, pp. 87-89.

C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016.

C. Baldacci, *Archiviare il contemporaneo. Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi come paradigma*, in *Lo spazio di via Lazzaro Palazzi al Museo del Novecento di Milano*, a cura di C. Baldacci, I. Ratti, Milano, Electa, 2022, pp. 19-27.

K. Barrow, R. Panovka, B. Kruger, *Feels Like Life. An Interview with Barbara Kruger*, in "The Drift", n. 8, 20 ottobre, 2022.

R. Barthes, *Miti d'oggi* (1957), tr. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1994.

R. Barthes, *Rhetoric of the Image* (1964), in *Image, Music, Text,* a cura di S. Heath, tr. eng. di S. Heath, Londra, FontanaPress, 1977, pp. 32-51.

R. Barthes, *La morte dell'autore* (1967), in *Il brusio della lingua. Saggi critici vol. 4*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.

R. Barthes, *From Work to Text* (1971), in *Image, Music, Text,* a cura di S. Heath, tr. eng. di S. Heath, Londra, FontanaPress, 1977, pp. 155-164.

R. Barthes, *La camera chiara*, tr. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980.

T. Bartsch, M. Becker, C. Schreiter, *The Originality of Copies. An Introduction*, tr. eng. di D. Cohen, in *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, a cura di T. Bartsch, M. Becker, H. Bredekamp, C. Schreiter, Berlino, De Gruyter, 2010, pp. 27-42.

C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life* (1863), in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, a cura di J. Mayne, tr. eng. di J. Mayne, Boston, Phaidon Press, 1986, pp. 1-35.

J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), tr. it. di G. Mancuso, Milano, Feltrinelli, 2002.

M. Baxandall, *Introduzione. Linguaggio e spiegazione*, in *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), a cura di M. Baxandall, tr. it. di E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 2000, pp. 10-26.

M. Baxandall, *"Excursus" contro la definizione di "influenza"*, in *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), a cura di M. Baxandall, tr. it. di E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 2000, pp. 88-92.

C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

W. Benjamin, *Little History of Photography* (1931), in *Walter Benjamin. Selected Writings. Volume 2, Part 2: 1931-1934*, a cura di M. W. Jennings et al., Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 507-530.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966, pp. 17-56.

W. Benjamin, *Sul concetto di storia (testo tedesco e nuova versione italiana annotata)* (1950), in *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 15-60.

Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture, a cura di C. Owens et al., Berkeley, University of California Press, 1994.

K. Berger, *Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation*, in “The Journal of Musicology”, vol. 12, n. 4, autunno 1994, pp. 407-433.

K. Bergès, *I femminismi della “terza ondata” e le loro declinazioni nello spazio militante francese*, in “Narrative”, n. 37, 2015, pp. 19-30.

A. Bigman, *Troy Brauntuch and the figuring of “distance”*, in *Pictures and the Past. Media, Memory, and the Specter of Fascism in Postmodern Art*, a cura di A. Bigman, Chicago, University of Chicago Press, 2024, pp. 82-112.

H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia* (1973), Milano, Feltrinelli, 1983.

G. Boehm, *Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor*, in *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*, a cura di J. C. Alexander, D. Bartmanski, B. Giesen, Londra, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 15-23.

A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, in “Flash Art”, n. 92-93, ottobre-novembre 1979, pp. 17-20.

R. Borgemeister, C. Cullens, *“Section des Figures”: The Eagle from the Oligocene to the Present*, in “October”, vol. 42, autunno 1987 (*Marcel Broodthaers: Writing, Interviews, Photographs*), pp. 135-154.

J. L. Borges, *Kafka and his Precursors* (1951), in *Borges. A Reader: a Selection from the Writings of Jorge Luis Borges*, a cura di E. Rodriguez Monegal, A. Reid, New York, E. P. Dutton, 1981, pp. 242-243.

N. Bourriaud, *Postproduction. Come l’arte riprogramma il mondo*, tr. it. di G. Romano, Milano, Postmedia Books, 2002.

R. Braidotti, *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità* (1994), Roma, Donzelli, 2005.

R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, vol. 1, Roma, DeriveApprodi, 2014.

R. Braidotti, *Il postumano. Femminismo*, vol. 3, Roma, DeriveApprodi, 2014.

R. Braidotti, *Quattro tesi sul femminismo postumano*, in "La Camera Blu. Rivista Di Studi Di Genere", n. 11, vol. 12, 2015, pp. I-XXXI.

A. L. Brandt, *Interplay. Neo-Geo Neoconceptual Art of the 1980s*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2014.

M. Bratu Hansen, *Benjamin's Aura*, in "Critical Inquiry", vol. 34, n. 2, inverno 2008, pp. 336-375.

N. Broude, M. D. Garrard, *Introduction. Reclaiming Female Agency*, in *Reclaiming Female Agency*: *Feminist Art History after Postmodernism*, a cura di N. Broude, M. D. Garrard, Berkeley, Los Angeles, Londra, University of California press, 2005, pp. 1-26.

B. H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, in "October", vol. 16, primavera 1981 (*Art World Follies*), pp. 39-68.

B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Art Forum", vol. 21, n. 1, settembre 1982, pp. 43-56.

B. H. D. Buchloh, *The Museum Fiction of Marcel Broodthaers*, in *Museums by Artists*, a cura di P. Gale, Toronto, Art Metropole, 1983, pp. 45–56.

B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in "October", vol. 55, inverno 1990, pp. 105-143.

M. Buskirk, *Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson*, in "October", vol. 70, autunno 1994 (*The Duchamp Effect*), pp. 98-103.

J. Butler, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio* (1990), Milano, Laterza, 2013.

S. Callahan, *When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning*, in "Art Journal", vol. 83, n. 1, pp. 74-88.

M. Carboni, *Peregrinazioni dell'aura: Tre forme di vita postuma*, in "Rivista di estetica", n. 52, 2013, pp. 17-25.

M. L. Carlebach, *Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration*, in "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", vol. 8, primavera 1988, pp. 6-25.

J. Chicago, *The Dinner Party. A Symbol of our Heritage*, New York, Anchor Press, 1979.

Concetti chiave di Museologia, a cura di A. Desvallées, F. Mairesse, Parigi, Armand Colin, 2016.

K. Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, in "The University of Chicago Legal Press", n. 1, 1989, pp. 139-167.

D. Crimp, *Pictures*, in "October", vol. 8, primavera 1979, pp. 75-88.

D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, in "October", vol. 15, inverno 1980, pp. 91-101.

D. Crimp, *The End of Painting*, in “October”, vol. 16, primavera 1981 (*Art World Follies*), pp. 69-86.

E. Cristallini, *Lo slittamento dell’aura nell’arte contemporanea*, in “Rivista di estetica”, n. 52, 2013, pp. 27-31.

W. Cupperi, *Introduction: Never Idental, Multiples in Pre-Modern Art*, in *Multiples in Pre-Modern Art*, a cura di W. Cupperi, Berlino, Zurigo, Diaphanes, 2014, pp. 7-29.

A. D’Ottavio, *Ai margini del postumano: discorsi, corpi e generi*, in “Annali d’italianistica”, vol. 26, 2008 (*Humanisms, Posthumanisms, & Neohumanisms*), pp. 353-365.

T. de Duve, *Pictorial Nominalism, On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade* (1984), tr. eng. di T. de Duve, D. Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

W. de Kooning, *de Kooning drawings*, New York, Walker and Company, 1967.

T. De Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

G. Debord, *Società dello spettacolo* (1967), in *Commentari sulla società dello spettacolo* (1984), a cura di G. Debord, Milano, SugarCo, 1990, pp. 81-232.

D. Deitcher, *The Birth of the Viewer*, in *Oeuvres Originales*, cat. (Clisson, FRAC Garenne Lemot, 10 agosto-13 ottobre 1991), 1991, pp. 55-59.

G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it. di G. Guglielmi, Bologna, Il Mulino, 1971.

G. Deleuze, F. Guattari, *Introduzione. Rizoma*, in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), a cura di G. Deleuze, F. Guattari, M. Carboni, Roma, Cooper & Castelvecchi, 2014, pp. 35-65.

J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), tr. it. di G. Scibilia, Napoli, Filema edizioni, 2005.

J. Derrida, *La différance*, in *Margini della filosofia* (1971), a cura di J. Derrida, M. Iofrida, tr. it. M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997, pp. 29-39.

G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in *"Rivista di estetica",* n. 52, 2013, pp. 235-256.

G. Didi-Huberman, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, Filadelfia, The Pennsylvania State University press, 2017.

Difference. On Representation and Sexuality, cat. (New York, The New Museum of Contemporary Art, 8 dicembre 1984-10 febbraio 1985), a cura di K. Linker, New York, New Museum of Contemporary Art, 1985.

The Double: Identity and Difference in Art since 1900, cat. (Washington, National Gallery of Art, 10 luglio-31 ottobre 2022), a cura di J. Meyer, Washington, National Gallery of Art, 2022.

M. Duchamp, *The Creative Act* (1957), in *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, a cura di E. Peterson, M. Sanouillet, Londra, Thames and Hudson, 1975, pp. 138-140.

G. Dvorsky, J. Hughes, *Postgenderism: Beyond the Gender Binary*, Boston, Institute for Ethics and Emerging Technologies, 2008, pp. 1-18.

K. Eichoorn, *Introduction,* in *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*, a cura di K. Eichoorn, Filadelfia, Temple University Press, 2013, pp. 1-24.

D. Eklund, *Image Art After Conceptualism: CalArts, Hallwalls, and Artists Space*, in *The Pictures Generation, 1974-1984*, cat. (New York, The Museum of Modern Art (MoMA), 12 aprile-2 agosto 2009), a cura di D. Eklund, New York, The Museum of Modern Art (MoMA), 2009, pp. 22-117.

Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture, cat. (Boston, The institute of contemporary art, 25 settembre-20 novembre 1986), a cura di Y. A. Bois, Boston, The Institute of contemporary art, Cambridge (MA), The MIT Press, 1986.

J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Parigi, J. Melot, 1946.

A. Fasoli, *La differenza di Haraway: la spaccatura nel dibattito femminista*, in "Etica & Politica", vol. XXIII, n. 1, 2021, pp. 565-588.

W. Faulkner, *The Tecnhology Question in Feminism, A View from Feminist Technology Studies*, in "Women's Studies International Forum", vol. 24, n. 1, pp. 79-95.

F. Ferrando, *Postumanesimo, transumanesimo, antiumanesimo, metaumanesimo e nuovo materialismo. Relazioni e differenze*, in "Lo Sguardo", vol. 2, n. 24, 2017, pp. 51-61.

M. Ferraris, *Opera d'aura*, in "Rivista di estetica", n. 52, 2013, pp. 97-115.

J. Fields, *Frontiers in Feminist Art History*, in "Frontiers: A Journal of Women Studies", vol. 33, n. 2, 2012 (*Feminist Art and Social Movements: Beyond NY/LA*), pp. 1-21.

Le filosofie femministe, a cura di A. Cavarero, F. Restaino, Milano, Mondadori, 2002.

J. Flax, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodern theory*, Berkeley, University of California Press, 1990.

H. Foster, *(Post)Modern Polemics*, in "New German Critique", n. 33, autunno 1984 (*Modernity and Postmodernity*), pp. 67-78.

M. Foucault, *L'Archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), tr. it. di G. Bogoglio, Milano, Rizzoli, 1997.

M. Foucault, *What is an Author?* (1969), in *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault, 1954-1984. 2*, a cura di J. D. Faubion, New York, The New Press, 1998, pp. 205-222.

A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (2005), in *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, a cura di A. Alberro, B. Stimson, Cambridge (MA), Londra, The MIT Press, 2009, pp. 408-424.

S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare* (1914), in *Opere di Sigmund Freud, Vol. 7 (1912 - 1914). Totem e tabù e altri scritti*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 353-361.

S. Freud, *Pulsioni e loro destini* (1915), in *Opere di Sigmund Freud, Vol. 8 (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 13-35.

M. Fried, *Art and Objecthood* (1967), in *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, a cura di M. Fried, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.

H. Foster, *The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1996.

H. Foster, *An Archival Impulse*, in “October”, vol. 110, autunno 2004, pp. 3-22.

G. Galati, *Duchamp Meets Turing. Arte, modernismo, postumano*, Milano, Postmedia books, 2017.

E. Grazioli*, La collezione come forma d’arte*, Milano, Johan & Levi, 2012.

E. Grazioli, *Duchamp oltre la fotografia: strategie dell’infrasottile*, Monza, Johan & Levi, 2017.

C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* (1939), in *The Collected Essays and Criticism. Vol. 1: Perceptions and Judgments 1939-1944*, a cura C. Greenberg, J. O’Brian, Chicago, University of Chicaco Press, 1986, pp. 6-11.

E. H. Gombrich, *The Story of Art* (1950), New York, Phaidon Press, 1951.

E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), tr. it. di A. Dal Lago, P. A. Rovatti, Milano, Feltrinelli, 2003.

T. Gouma-Peterson, P. Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, in “The Art Bulletin”, vol. 69 n. 3, settembre 1987, pp. 326-357.

C. Y. Hahn, *Exhibition as Archive: Beaumont Newhall, Photography 1839–1937, and the Museum of Modern Art*, in “Visual Resources”, vol. 18, n. 2 (*Following the Archival Turn: Photography, the Museum, and the Archive*), 2002, pp. 145-152.

P. Halley, *The Crisis in Geometry*, in “Arts Magazine”, vol. 58, n. 10, giugno 1984.

D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), Milano, Feltrinelli, 1995.

J. U. Harris, *After the Master: The Copy as Origin and Renewal*, in “Flash Art”, n. 329, febbraio-marzo 2020, pp. 38-45.

Z. Hatfield, *Troy Brauntuch. Petzel Gallery*, in “Art Forum”, vol. 58, n. 8, aprile 2020.

S. Hartmann, *A Plea for Straight Photography* (1904), in *A Photographic Vision: Pictorial Photography, 1889-1923*, a cura di P. C. Bunnell, Salt Lake City, Peregrine Smith, 1980, pp. 148-150.

M. Heidegger, *L’epoca dell’immagine del mondo* (1938), in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 71-101.

A. Hennion, B. Latour, *How to Make Mistakes on So Many Things at Once – And Become Famous for It*, in *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, a cura di H. U. Gumbrecht, M. Marrinan, Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 91-97.

K. Heymer, *Sherrie Levine. African Masks After Walker Evans*, Colonia, Jablonka Galerie, 2016.

B. Highmore, *Walls without Museums: Anonymous History, Collective Authorship and the Document*, in “Visual Culture in Britain”, vol. 8, n. 2, 2007, pp. 1-20.

A. Hughes, E. Ranftty, *Introduction*, in *Sculpture and its reproduction,* in *Sculpture and its reproduction*, a cura di A. Hughes, E. Ranfft, Londra, Reaktions Books, 1997, pp. 1-6.

A. Huyssen, *Mapping the Postmodern*, in “New German Critique”, n. 33, autunno 1984 (*Modernity and Postmodernity*), pp. 5-52, qui pp. 27-28.

Intellectuals and Power (1972), in *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and interviews*, a cura di M. Foucault, D. F. Bouchard, tr. eng. di D. F. Bouchard, S. Simon, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 205-217.

C. Iles, *Jack Goldstein*, in "Art Forum", vol. 41, n. 9, 2003, p. 24.

L. Irigaray, *Speculum: l'altra donna* (1974), Milano, Feltrinelli, 1989.

F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, (1984), tr. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989.

A. Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge (NY), Cambridge University Press, 1994.

J. Lacan, *Il seminario. Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Torino, Einaudi, 2003.

J. Lacan, *Dio e il godimento de La donna*, in *Il seminario. Libro XX. Ancora. 1972-1973* (1975), a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2011, pp. 61-72.

C. Lanchner, *Robert Rauschenberg*, New York, The Museum of Modern Art, 2009.

B. Latour, A. Lowe, T*he Migration of the Aura, or How to Explore the Original Through its Facsimiles*, in *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, a cura di T. Bartscherer, R. Coover, Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp. 275-297.

S. Levine, *Haim Steinbach (b. 1944), Jeff Koons (b. 1955), Sherrie Levine (b. 1947), Philip Taaffe (b. 1955), Peter Halley (b. 1953), Ashley Bickerton (b. 1959). From Criticism to Complicity* (1986), in *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, a cura di C. Harrison, P. Wood, 1992, Oxford, Blackwell Publishers, pp. 1080-1084.

S. Levine, *Statement*, in *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, a cura di C. Harrison, P. Wood, 1992, Oxford, Blackwell Publishers, pp. 1066-1077.

S. Levine, *Some Statements by Sherrie Levine*, in *Sherrie Levine*, a cura di H. Singerman, vol. 23 (*October Files*), Cambridge (MA), The MIT Press, 2018, pp. 163-172.

P. Lévy, *Il virtuale: la rivoluzione digitale e l'uomo (1995)*, tr. it. di M. Colo, M. Di Sopra, Milano, Cortina Editore, 1997.

C. Lewallen, *Interview with Sherrie Levine*, in "Journal of Contemporary Art", vol. 6, n. 2, 1993, pp. 59-83.

G. Lingua, A. Martinengo, *Decostruzione e ricostruzione. Un'ipotesi di ricerca*, in "Lessico di Etica pubblica", n. 1, 2010, pp. 220-226.

F. Lolli, *È più forte di me. Il concetto di ripetizione in psicoanalisi*, Alberobello, Poiesis, 2012.

C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale* (1970), Milano, Gammalibri, 1992.

N. Lykke, R. Markussen, F. Olesen, *Cyborgs, Coyotes and Dogs. A Kinship of Feminist Figurations*, in "Kvinder, Køn og Forskning", n. 4, 2000, pp. 6-15.

J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* (1979), tr. it. di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1989.

L. Mahony, *Starting Over in Springs*, in *De Kooning. A Retrospective*, cat. (New York, The Museum of Modern Art (MoMA), 18 settembre 2011-9 gennaio 2012), a cura di J. Elderfield, New York, Museum of Modern Art, 2011, pp. 342-393.

J. Malcolm, *A Girl of the Zeitgeist – II. How Does Ingrid Sischy See?*, in “The New Yorker”, 20 ottobre 1986.

A. Malraux, *Museum Without Walls* (1947), tr. eng. di S. Gilbert, New York, Pantheon Books, 1949.

A. Malraux, *Le musèe imaginaire de la sculpture mondiale, 3 voll. (La statuarie; Des bas-reliefs aux grottes sacrees;Le monde chrétien)*, Parigi, Gallimard, 1952-1954.

Man Ray & Sherrie Levine. A Dialogue Through Objects, Images & Ideas, cat. (Bruxelles, Jablonka Maruani Mercier gallery, 1-31 agosto 2015), a cura di L. List, M. Meyer, Bruxelles, Jablonka Maruani Mercier gallery, 2015.

M. G. Mancini, *October. Una rivista militante*, Napoli, Luciano, 2014.

Marcel Duchamp e la seduzione della copia, cat. (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 14 ottobre 2023-18 marzo 2024), a cura di P. B. Franklin, Venezia, Marsilio Arte, 2023.

C. Marra, *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, Bologna, CLUEB, 2002.

C. Marra, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carrocci, 2014.

M. Marvin, *Roman Sculptural Reproductions or Polykleitos: The Sequel*, in *Sculpture and its reproduction*, a cura di A. Hughes, E. Ranfft, Londra, Reaktions Books, 1997, pp. 7-28.

E. Maura, *Walter Benjamin and Douglas Crimp: Theory and Critique of the Photographic Modernity*, in “Dissonância: Revista de Teoria Crítica”, vol. 5, 2021, pp. 1-43.

K. Maurer, *Close-Ups of History: Photographic Description in the Works of Jacob Burckhardt and Adalbert Stifter*, in “Monatshefte”, vol. 97, n. 1, primavera 2005, pp. 63-77.

M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), Cambridge (MA), The MIT Press, 1994.

L. Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Milano, Postmedia Books, 2013.

C. Metz, *History/Discourse: A Note on Two Voyeurism* (1975), in *Theories of Authorship: A Reader*, a cura di J. Caughie, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 225-231.

J. Mitchell, *Introduction – I*, *Feminine Sexuality: Jacques Lacam and the école freudienne*, a cura di J. Mitchell, J. Rose, New York, Norton & Co, 1985, pp. 1-26.

K. Mondloch, *The Difference Problem: Art History and the Critical Legacy of 1980s Theoretical Feminism*, in “Art Journal”, vol. 71, n. 2, estate 2012, pp. 18-31.

N. A. Moufarrege, *Sherrie Levine: Nature Morte*, in “Flash Art”, n. 120, gennaio 1985, pp. 42-43.

L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), in *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*, a cura di L. Mulvey, Londra, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 14-45.

The Museum as Muse: Artists Reflect, cat. (New York, The Museum of Modern Art (MoMA), 14 marzo-1 giugno 1999), a cura di K. McShine, 1999, The Museum of Modern Art, New York, 1999.

L. Nead, *Feminism, Art History and Cultural Politics, in The New Art History, a cura di A. L. Rees, F. Borzello, Londra, Camden Press, 1986, pp. 120-124.*

M. Nesbit, *Bright Light Bright City: The '80s Without Wall*s, in "Artforum", vol. 41, n. 8, aprile 2003, pp. 185-189/245.

A New Spirit in Painting, cat. (Londra, Royal Academy of Arts, 15 gennaio 1981-18 marzo 1981), a cura di C. M. Joachimides, N. Rosenthal, N. Serota, Londra, Weidenfeld & Nicolson, 1981.

L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), in *Women, Art, and Power*, New York, Harper & Row, 1988, pp. 145-178.

On The Museum's Ruins, a cura di D. Crimp, Cambridge (MA), Londra, The MIT Press, 1995.

Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory, a cura di C. Baldacci, C. Nicastro, A. Sforzini, Berlino, ICI Berlin Press, 2022.

C. Owens, *Photography "en abyme"*, in "October", vol. 5, estate 1978 *(Photography)*, pp. 73-88.

C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in "October", vol. 12, primavera 1980, pp. 67-86.

C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2*, in "October", vol. 13, estate 1980, pp. 58-80.

C. Peirce, *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980.

Il pensiero debole, a cura di P. A. Rovatti, G. Vattimo, Milano, Feltrinelli, 1985.

Perfect Documents. Walker Evans and African Art, cat. (New York, The Museum of Modern Art (MoMA), 1 febbraio-3 settembre 2000), a cura di V. L. Webb, New York, The Museum of Modern Art (MoMA), 2000.

Pictures, cat. (New York, Artists Space, 24 settembre-29 ottobre 1977), a cura di D. Crimp, New York, Committee for the Visual Arts, 1977.

G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art, Londra, New York, Routledge, 1988.*

G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londra, New York, Routledge, 1999.

G. Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, Londra, New York, Routledge, 2007.

R. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in "October", vol. 3, primavera 1977, pp. 68-81.

R. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*, in "October", vol. 4, autunno 1977, pp. 58-67.

R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition* (1981), in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, a cura di R. Krauss, Cambridge (MA), Londra, The MIT Press, 1986, pp. 151-170.

R. Krauss, *Postmodernism's Museum Without Walls* (1986), in T*hinking About Exhibitions*, a cura di B. W. Ferguson, R. Greenberg, S. Nairne, Londra, Routledge, 1996, pp. 241-245.

R. Krauss, *Marchel Duchamp o il campo immaginario*, in *Teoria e storia della fotografia* (1990), Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1996, pp. 67-85.

R. Krauss, *Cindy Sherman: Untitled. Film Stills*, in *Cindy Sherman, 1975-1993*, a cura di N. Bryson, R. Krauss, New York, Rizzoli International Publications, 1993, pp. 17-88.

R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), New York, Thames & Hudson, 2000.

A. Payne, *Burckhardt's Eyes: The Photography of Renaissance Architecture between Pedagogy and the Museum*, in *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, a cura di S. Hamill, M. R. Luke, Los Angeles, Getty Research Institute, 2017, pp. 99-118.

A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*. *Immagini*, *sguardi*, *media*, *dispositivi, Torino, Einaudi, 2016.*

H. Reckitt, *Preface*, in *Art and Feminism*, cat., a cura di P. Phelan, H. Reckitt, Londra, Phaidon Press, 2001, pp. 10-13.

Richard Prince, cat. (New York, Whitney Museum, 1 maggio-12 luglio 1992), a cura di L. Phillips et al., New York, Whitney Museum of American Art, 1992, pp. 129-141.

A. Rine, *Phallus/Phallocentrism*, in *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, a cura di M. Ryan et al., Londra, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 763-765.

La ripetizione differente, cat. (Milano, Studio Marconi, 1974), a cura di R. Barilli, 1974.

J. Rose, *Introduction – II*, in *Feminine Sexuality: Jacques Lacam and the école freudienne*, a cura di J. Mitchell, J. Rose, New York, Norton & Co, 1985, pp. 27-58.

M. Rosler, *In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)* (1981), in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, a cura di R. Bolton, Cambridge (MA), The MIT Press, 1989, pp. 303-340.

Russell Lee Photographer, a cura di E. J. Hurley, New York, Morgan & Morgan, 1978.

L. Russo, *Il genio. Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2008.

D. Salvioni, *The Transgressions of Sherrie Levine*, in "Parkett", vol. 32, 1992, pp. 82-87.

Serial/Portable Classic, cat. (Milano, Venezia, Fondazione Prada, 9 maggio-24 agosto/13 settembre 2015), a cura di A. Anguissola, S. Settis, Milano, Progetto Prada Arte, 2015.

Sherrie Levine, cat. (Zurigo, Kunsthalle Zürich, Münster, Westfälisches Landesmuseum Münster, Malmö, Rooseum-Center for Contemporary Art, Parigi, Hôtel des arts, 1991-1992), a cura di D. Deitcher, S. Levine, J. Siegel, Zurigo, Bernard Bürgi and Bettina Marbach, 1991.

Sherrie Levine: Mayhem, cat. (New York, Whitney Museum of American Art, 10 novembre 2011-29 gennaio 2012), a cura di J. Burton et al., New York, Whitney Museum of American Art, 2012.

Sherrie Levine. After All. Werke/Works 1981-2016, (Norimberga, Neues Museum, 28 ottobre 2016-12 febbraio 2017), a cura di R. Jablonka, E. Kraus, Norimberga, Neues Museum, 2016.

J. Siegel, *After Sherrie Levine* (1985), in *Art Talk: The Early 80s*, a cura di J. Siegel, New York, Da Capo Press, 1988, pp. 244-255.

J. Silverthorne, *Sherrie Levine. Nature Morte Gallery*, in “ArtForum”, vol. 23, n. 5, gennaio 1985, pp. 85-86.

H. Singerman, *Sherrie Levine, Richard Kuhlenschmidt Gallery*, in “Artforum”, vol. 22, n. 1, settembre 1983, p. 80.

H. Singerman, *Seeing Sherrie Levine*, in “October”, vol. 67, inverno 1994, pp. 78-107.

H. Singerman, *Sherrie Levine’s Art History*, in “October”, vol. 101, estate 2002, pp. 96-121.

H. Singerman, *Sherrie Levine*, in “Artforum”, vol. 41, n. 8, aprile 2003, pp. 190-191.

H. Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, Berkeley, University of California Press, 2012.

The Small Utopia. Ars Multiplicata, cat. (Milano, Fondazione Prada, 6 luglio-25 novembre 2012), a cura di G. Celant, Milano, Progetto Prada Arte, 2012.

D. Snauwaert, *Marcel Broodthaers, Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972*, in “MOUSSE”, vol. 46, 2015.

R. C. Snyder, *What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay*, in “Signs”, vol. 34, n. 1, autunno 2008, pp. 175-196.

A. Solomon-Godeau, *Conventional Pictures*, in “The Print Collector’s Newsletter”, vol. 12, n. 5, novembre-dicembre 1981, pp. 138-140.

A. Solomon-Godeau, *Photography After Art Photography*, in *Art after modernism: rethinking representation*, a cura di B. Wallis, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 75-86.

A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, in "Social Text", n. 21, 1989 (*Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*), pp. 191-213.

A. Solomon-Godeau, *Who is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography*, in *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, a cura di A. Solomon-Godeau, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1991, pp. 169-183.

S. Sontag, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società* (1977), Torino, Einaudi, 1978.

M. Stange, *"The Record Itself": Farm Security Administration Photography and The Trasnformation of Rural Life*, in *Official images: New Deal photography*, a cura di P. Daniel et al., Washington, Smithsosian Istitution Press, 1987, pp. 1-35.

B. Stimson, *What Was Institutional Critique?*, in *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, a cura di A. Alberro, B. Stimson, Cambridge (MA), Londra, The MIT Press, 2009, pp. 20-43.

C. Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Roma, Laterza, 2008.

C. Subrizi, *AURA o NON AURA: l'opera d'arte tra choc ed emozioni*, in "Rivista di estetica", n. 52, 2013, pp. 193-203.

P. Taylor, *Sherrie Levine*, in "Flash Art", n. 135, luglio-settembre 1987.

V. Tatransky, *Cindy Sherman, Artists Space*, in "Arts Magazine", vol. 53, n. 5, gennaio 1979.

V. Tatranksy, *Collage and the Problem of Representation. Sherrie Levine's New Work*, in "Real Life", n. 1, marzo 1979, p. 9.

L. Tickner, *Feminism, Art History and Sexual Difference, in "Genders", n. 3, autunno 1988, pp. 92-128.*

F. M. G. Timeto, *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, in "Studi Culturali", n. 1, giugno 2005, pp. 129-154

O. Tolone, *La Posthistoire di Arnold Gehlen. A cavallo tra modernità e postmodernità*, in "Humanitas", vol. 62, n. 2, 2007, pp. 410-419.

H. Trespeuch, *Sherrie Levine: de l'appropriationnisme au Simulationnisme*, in "Marges. Revue D'art Contemporain", n. 17, 2013, pp. 44-53.

F. Vandenberghe, *Afterthoughts on decorative philosophy. Postmodernism, poststructuralism, posthumanism(s)*, in "Revue du MAUSS", vol. 1, n. 51, 2018, pp. 27-45.

G. Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milano, Garzanti, 1985.

D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979),* Macerata, Quodlibet, 2020.

Walker Evans. America, a cura di M. *Brix, B. Mayer,* New York, Rizzoli, 1991.

When attitudes become form: Bern 1969/Venice 2013, cat. (Venezia, Fondazione Prada, 1 giugno-3 novembre 2013), a cura di G. Celant, Milano, Progetto Prada Arte, 2013.

J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità* (1763), tr. it. di M. L. Pampaloni, Milano, SE Studio Editoriale, 1990.

S. Zanardo, *Differenza di genere, differenza sessuale: prospettive femministe su sesso e genere,* in “Forum”, vol. 4, 2018, pp. 215-238.

F. Zanella, *Tra opera e documento. Percorsi dal museo all’archivio e dall’archivio al museo*, in “Piano B. Arti e Culture Visive”, vol. 4, n. 1, pp. 124–149.

Zeitgeist, cat. (Berlino, Martin-Gropius-Bau, 16 ottobre 1982-16 gennaio 1983), a cura di C. M. Joachimides, N. Rosenthal, Berlino, Frolich & Kaufmann, 1982.

A. M. Zervigón, *The Photomontage Activity of Postmodernism*, in “History of Photography”, vol. 43, n. 2, 2019, pp. 130-143.

Sitografia

M. Azzalini, *Media e genere*, in *Rappresentazioni di genere nel linguaggio dei TG italiani*, a cura di M. Azzalini, Venezia, Edizioni ‘Ca Foscari, 2023; https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-728-9/978-88-6969-728-9-ch-03_Newo8LY.pdf [ultimo accesso 17 maggio 2025].

“Creazione”, in *Enciclopedia Treccani*, *Dizionario di filosofia*, 2009; https://www.treccani.it/enciclopedia/creazione_(Dizionario-di-filosofia)/ [ultimo accesso 28 settembre 2024].

L. I. Cuesta Davignon, *De l’iconoclasme à la censure. Le musée, champ de bataille du genre*, in “*Les Cahiers de l’École du Louvre*”*,* vol. 15, 2020 (*Violent(e)s - Genre et violence dans l'histoire de l'art*); https://journals.openedition.org/cel/9652 [ultimo accesso 17 maggio 2025].

U. Eco, “‘Nani sulle spalle dei giganti’, storia di un aforisma”, in *Enciclopedia Treccani*; https://www.treccani.it/enciclopedia/nani-sulle-spalle-dei-giganti-storia-di-

un-aforisma_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/ [ultimo accesso 29 marzo 2025].

The First Cyberfeminist International, *100 Anti-Theses*, 1997; https://web.archive.org/web/20180119184049/http:/obn.org/inhalt_index.html [ultimo accesso 2 giugno 2025].

Jack Goldstein, cat. (Nottingham, Nottingham Contemporary, 22 gennaio-27 marzo 2011); https://cms.nottinghamcontemporary.org/site/assets/files/1749/goldsteinexhibitionnotes.pdf [ultimo accesso 15 ottobre 2024].

P. Nagy, *Dalla critica alla complicità* (1986), in "Flash Art", tr. it. di G. Maragliano, 2017; https://flash---art.it/article/dalla-critica-alla-complicita/ [ultimo accesso 3 giugno 2025].

Philip Smith. Sign Language, cat. (New York, Jason McCoy Gallery, 7 novembre-20 dicembre 2013); https://static1.squarespace.com/static/5ea06f7bb972447374178abf/t/5eb4301735be1011d85caabf/1588867178636/SIGN+LANGUAGE+CATALOG.pdf [ultimo accesso 15 ottobre 2024].

G. Pucci, "I Romani e l'arte greca: originali e copie", in *Enciclopedia Treccani*, *Storia della civiltà europea*, a cura di U. Eco, 2014; https://www.treccani.it/enciclopedia/i-romani-e-l-arte-greca-originali-e-copie_(Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/ [ultimo accesso 1 ottobre 2024].

D. Smith, J. Protevi, D. Voss, "Gilles Deleuze", in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2008; https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=deleuze [ultimo accesso 29 marzo 2025].

E. Viola, “Performance”, in *Enciclopedia Treccani*, 2015; https://www.treccani.it/enciclopedia/performance_(Enciclopedia-Italiana)/ [ultimo accesso 10 maggio 2025].