

Hal Foster (Ed.)
L'antiestetica.
Saggi sulla cultura postmoderna

Milano, Postmedia, 2014, 190 pp.

La notevole distanza temporale che separa la prima edizione, nel 1983, della raccolta di saggi curata da Hal Foster e intitolata *The Anti-Aesthetics* e la recentissima pubblicazione di quest'ultima nella sua traduzione italiana, *L'antiestetica*, da parte di Postmedia Books costituisce una circostanza singolare per un'opera di così ampia e diffusa risonanza internazionale da essere definita da Ester Coen, nella sua postfazione, come il «vademecum di un'intera generazione» (187). A poco più di trent'anni di distanza questo testo ci appare per molti versi come un documento postumo, manifesto di un progetto – il postmodernismo – già esauritosi, riproposto «quando ormai la discussione si volge piuttosto altrove, alla consunzione di questo termine e, in definitiva, all'epilogo di una fase» (*ibid.*). Questo aspetto risulta tanto più vero dal momento che il lettore italiano è già a conoscenza delle evoluzioni, delle trasformazioni e dei fallimenti subiti da tale progetto, in particolare nel pensiero di uno dei suoi principali promotori, lo stesso Hal Foster, del quale la stessa casa editrice Postmedia Books ha pubblicato, nel corso dell'ultimo decennio, alcune opere fondamentali e successive (cfr. a proposito *Il Ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, 2006, e *Design & Crime*, 2003) delle quali *L'antiestetica* costituiva un presupposto imprescindibile. La sua

uscita differita ci fornisce in questo senso un importante tassello mancante all'interno del quadro complessivo del dibattito intorno alle nozioni di postmoderno e postmodernismo, costringendoci allo stesso tempo, come osserva ancora Coen, ad un singolare sforzo di astrazione intellettuale: «volgere lo sguardo indietro e contemporaneamente oltre queste riflessioni teoriche» (*ibid.*), ovvero valutare il ruolo e la funzione di tale programma estetico (o, meglio, anti-estetico) in una prospettiva storica, allo stesso tempo evidenziandone anacronisticamente (con il nostro sguardo *a posteriori*) i limiti costitutivi, che le successive evoluzioni a noi note hanno portato alla luce.

L'uso del termine "programma" non è casuale in questa sede: una delle prime impressioni che immediatamente riceviamo sia scorrendo l'indice dei saggi che leggendo l'introduzione di Foster è di certo quella di trovarci di fronte ad un vasto quanto ambizioso disegno di riforma, che non riguarda soltanto l'approccio critico nei confronti delle cosiddette arti visive (ambito di studi da cui provengono molti autori presenti, a partire dallo stesso Foster, fino a Rosalind Krauss, Douglas Crimp e Craig Owens), ma che si pone come proposta teorica globale, in grado di ricomprendere campi diversi (come è evidente dall'eterogeneità dei settori disciplinari coinvolti) all'interno di una più ampia riflessione - sulla scorta del pensiero francese strutturalista e post-strutturalista - intorno al concetto di "cultura", riformulando allo stesso tempo le basi stesse della critica, il suo *status* e i suoi metodi. L'oggetto fondamentale di tale atto di revisione e di riforma è generalmente identificabile, malgrado alcune oscillazioni terminologiche legate ai differenti contesti accademici di provenienza degli autori, nel modernismo, un concetto di cui i diversi contributi cercano, da varie angolazioni, di mettere in luce le problematiche e di decostruire i "miti", non senza alcune significative contraddizioni. Quest'ultimo viene presentato nel saggio di Jürgen Habermas ("Il

modernismo: un progetto incompleto”) – posto significativamente in apertura della raccolta, in modo da fornire un quadro teorico di riferimento anche per la lettura dei testi successivi – come esito di quel «progetto di modernità» portato avanti dall'Illuminismo che, con il suo «tentativo di sviluppare una scienza obiettiva, una morale e una legge universali e un'arte autonoma» (23), avrebbe finito per determinare una separazione specialistica delle sfere culturali, sancendone la distanza rispetto a quella «vita sociale quotidiana» della quale queste avrebbero dovuto piuttosto costituire un arricchimento. La messa in discussione delle rigide separazioni e dell'alienazione delle discipline artistiche, rifugiatesi «nell'inviolabilità di una completa autonomia» (24), deve essere letta, in questa prospettiva, non tanto come liquidazione *tout court* del progetto illuminista in quanto “causa persa” – dunque attraverso la dispersione, svalutazione e distruzione delle sfere culturali stesse, delle loro forme e dei loro contenuti – quanto piuttosto come correzione delle sue degenerazioni, nonché restaurazione e realizzazione effettiva del suo programma originario, rimasto “incompleto”.

Il contributo di Habermas costituisce una chiave di lettura fondamentale attraverso la quale guardare l'intera proposta di riforma che Foster ci sottopone attraverso *l'Antiestetica*: un programma culturale che, se da una parte ostenta una presa di distanza rispetto al modernismo mettendone a nudo le aporie fondamentali, dall'altra si presenta non come sua negazione (secondo una posizione definita a più riprese come conservatrice, anti-modernista e pre-modernista), ma piuttosto come una forma di superamento-compimento. In questa prospettiva si inserisce gran parte dei saggi contenuti nella raccolta, i quali, pur partendo da ambiti disciplinari diversi, convergono tutti sull'analisi e sulla critica del modernismo nei suoi caratteri ricorrenti di radicalità, essenzialità, universalità, autonomia delle sfere culturali: nel

resoconto tracciato da Kenneth Frampton sull'architettura contemporanea ("Verso un regionalismo critico. Sei punti per un'architettura di resistenza") esso prende le sembianze di una modernizzazione che, imponendo i propri principi uniformanti di efficienza e ottimizzazione tecnologica, ha soppiantato le identità culturali locali; per Krauss ("La scultura nel campo allargato") si traduce in un impulso essenzialista che, sganciando la scultura dalla forma del monumento, ha finito per ridurre quest'ultima a pura negatività (definita cioè solo in termini negativi, come *non-paesaggio* e *non-architettura*) e a mera coincidenza con quel supporto (il piedistallo) che ne sancisce la separazione dalla realtà; secondo Crimp ("Sulle rovine del museo. Riflessioni intorno a un'istituzione prigioniera della propria cultura") esso si dà come necessità di sistematizzazione, di ricerca delle origini e delle fonti, che trova la propria espressione massima nell'istituzione del museo; infine con Owens ("Il dibattito sull'Altro. Femminismo e postmodernismo") viene messo in discussione, attraverso la convergenza con la critica femminista, proprio nella sua pretesa di universalità, rivelandosi al servizio di una concezione etnocentrica, patriarcale, fallocratica. Muovendosi dunque dalla decostruzione del progetto modernista, *l'Antiestetica* accoglie invece la condizione postmoderna e le sue caratteristiche – perdita di senso della storia e riduzione del segno a puro significante (Fredric Jameson, "Il postmoderno e la società dei consumi"), scomparsa degli spazi pubblici e privati in favore di una sovraesposizione "oscena", eccessivamente vicina e senza limitazioni (Jean Baudrillard, "L'estasi della comunicazione") – come un punto di partenza per tracciare un contro-progetto: una pratica «interdisciplinare per natura» (15) che, pur negando «l'idea di un campo estetico privilegiato» (*ibid.*), si contrapponga all'*indifferenza* delle forme culturali – la quale al contrario, come afferma Jameson, «replica, riproduce o rafforza la

logica del capitalismo consumistico» (145) – utilizzando al contrario la *differenza*, il “discorso dell'Altro”, al fine di portare avanti una critica sia del modernismo e dei suoi “miti” che della stessa società dei consumi. Se da una parte concetti come quelli di “regionalismo critico” (inteso da Frampton come ipotesi di riconciliazione di civiltà universale e cultura nazionale), di “scultura nel campo allargato” (Krauss), di espropriazione femminista delle immagini dell'Altro (Owens), di eterogeneità testuale (Crimp) e di post-critica (Ulmer) costituiscono delle proposte per una messa in questione di nozioni come quelle di universalità, essenzialità, autonomia degli ambiti disciplinari in quanto «grandi narrazioni della modernità» (15), frutto di una «costruzione culturale basata su condizioni specifiche» (8) e storicamente limitata, è allo stesso tempo ravvisabile in essi una tendenza a recuperare e riaffermare del modernismo stesso alcune caratteristiche perdute, prima tra tutte la sua originaria “sovversività”, venuta meno in seguito al suo riassorbimento all'interno della “cultura ufficiale”. La prospettiva, tracciata da Foster attraverso i contributi scelti, di un «postmoderno d'opposizione» (10) – contrapposto al carattere reazionario, conservatore, di tante forme artistiche contemporanee – ci appare in questo senso, nonostante l'ostentata «presa di distanza dalle aspirazioni moderniste» (189), come una sorta di revisione autocritica di queste ultime, volta a riesaminarne e rettificarne dall'interno alcuni aspetti, senza distaccarsi però definitivamente da quei “miti” che si proponeva di smantellare: la «teoria dell'arte per l'arte» da una parte, e il suo «status di categoria necessariamente negativa» e di «critica del mondo così com'è» (15) dall'altra. Non stupisce in questo senso il richiamo ricorrente, presente in maniera più o meno implicita e più o meno consapevole all'interno dell'intera raccolta, a due figure di riferimento fondamentali, rappresentanti di quello stesso “progetto moderno” rispetto al quale

tanto si cerca di evidenziare la discontinuità, a segnalare di contro il sussistere di un cordone ombelicale assai difficile da recidere: il Clement Greenberg di *Avanguardia e kitsch* da una parte (il cui pensiero si riverbera significativamente nella distinzione operata da Foster tra postmodernismo “di opposizione” e “di reazione”) e dall'altra Theodor Adorno, con la sua «nozione di estetica come attività sovversiva, un interstizio critico in un mondo altrimenti strumentale» (*ibid.*). Malgrado la consapevolezza, esplicitata in più momenti, del fatto che l'idea di “impegno negativo” costituisca una delle tante narrazioni moderne, una costruzione culturalmente e storicamente determinata da riesaminare e da respingere in favore di nuove «strategie di interferenza» (*ibid.*), una lettura complessiva della raccolta rivela una difficoltà nel tagliare effettivamente i ponti con i modelli precedenti, contrapponendo ad essi delle proposte operative credibili, in grado di far uscire effettivamente le discipline umanistiche da quella condizione di marginalità accademica così lucidamente rilevata da Edward W. Said nel suo saggio “Pubblico, confronto, membri e comunità”: una difficoltà che si traduce nella messa a punto di un'*anti*-estetica che (come il titolo stesso sembra denunciare) preserva anche se in forma negativa il proprio opposto, tracciando alternative che non solo si presentano, secondo quanto osserva Coen, come «altrettanto asseverative» rispetto ai «paradigmi decostruiti e smembrati» (189) del passato, ma che ne lasciano invariati in sostanza alcuni assunti fondamentali. Le successive vicissitudini del programma dell'*antiestetica* e dei suoi protagonisti si presentano come estremamente significative in questa prospettiva: a quindici anni di distanza dalla pubblicazione di questo testo, lo stesso Hal Foster rileverà il fallimento e la distorsione cui il riposizionamento, in quanto attività di resistenza, dell'arte nel “fronte esteso” della cultura (nella forma di un'arte quasi-antropologica e, in ambito accademico, dei

cosiddetti studi culturali) è andato incontro, promuovendo invece una riabilitazione di concetti come quelli di distanza critica e, più in là, di autonomia e semi-autonomia artistica (indicata sì come illusione o invenzione, ma periodicamente «utile e persino necessaria»); Rosalind Krauss, dal canto suo, riconsidererà il ruolo di quella stessa nozione modernista di *medium* di cui, nel suo saggio “La scultura nel campo allargato”, aveva decretato lo smantellamento in favore di una definizione della pratica artistica attuata «secondo le operazioni logiche effettuate sulla base di un insieme di termini culturali» (55). La lettura, o rilettura, differita dell'*Antiestetica* ci permette oggi di fare momentaneamente ritorno dove tutto ebbe inizio, al fine di spiegare, cogliendo nell'insieme la storia di una parabola critica, le sue evoluzioni apparentemente contraddittorie in quanto esito di un progetto anch'esso “incompleto”, carico di ambivalenze e di aporie fin dalle origini, eccessivamente prescrittivo e manicheo da una parte, e non abbastanza forte, dall'altra, da fornire modelli alternativi e duraturi di resistenza, tali da non essere anch'essi riassorbiti (come il modernismo stesso) dalle logiche del mondo contemporaneo.

L'autrice

Francesca Agamennoni

Ph.D. in Generi Letterari presso l'Università dell'Aquila.

Si occupa dei rapporti tra arti visive, letteratura e altre forme della cultura contemporanea. Tra i principali interessi: ricezione ed evoluzioni delle poetiche del *Gesamtkunstwerk* nell'arte del secondo Novecento.

Email: : francesca.agamennoni@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/01/2015

Data accettazione: 01/04/2015

Data pubblicazione: 15/05/2015

Come citare questa recensione

Agamennoni, Francesca, "Hal Foster (ed.), *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*", *Between*, V.9 (2015), <http://www.Betweenjournal.it/>