

Rosalind Krauss, *L'inconscio ottico*



recensione di Marie Rebecchi

L'attualità delle riflessioni condotte in questo volume, uscito nell'edizione originale inglese nel 1993 e tradotto in italiano solamente nel 2008, è oggi più che mai evidente. Rosalind Krauss affronta, infatti, una questione assai dibattuta nella teoria dell'arte visuale degli ultimi dieci anni, che può essere posta direttamente in questi termini: cosa accade al regime della visione quando questo viene oscurato dalla presenza opaca e talvolta invisibile dell'inconscio?

Questo interrogativo mette profondamente in discussione i fondamenti stessi della percezione e, rilanciando il concetto di *opposizione*, chiama direttamente in causa la dialettica interna alla logica visiva, facendo così vacillare l'impalcatura concettuale del modernismo. Come osserva Krauss,

questo doppio regime della visione scaturisce, per l'appunto, nella dimensione della differenza, della separazione, del distacco e del contrasto.

Il volume è articolato in modo originale – alterna, infatti, alle numerose annotazioni personali dal carattere diaristico, le riflessioni puntuali della storia dell'arte – ed è costruito con un rigore quasi matematico: capitoli e paragrafi non sono identificati con un titolo, bensì semplicemente attraverso un numero cardinale. Già questa scelta, in apparenza di ordine puramente sistematico, rivela uno spessore contenutistico non indifferente. L'*inconcio ottico* coglie all'interno della razionalità modernista una spinta irrazionale e una forza ingovernabile che ripercorre 'contropelo' la storia ufficiale del movimento: bisogna, dunque, oltrepassare quella che Georges Bataille chiama la «*Redingote mathématique*» e addentrarsi nel terreno scivoloso dell'*informe*. La logica modernista, al contrario, è una logica puramente visiva e, come tale, deve sia essere contenuta nei termini della percezione visiva, sia deve contenerli.

Nel capitolo *Uno*, Krauss inizia il suo viaggio attraverso il modernismo descrivendo la figura di John Ruskin – «la mente più analitica d'Europa», autore di *Pittori moderni* «uno dei libri peggiori riusciti della letteratura artistica» (p. 3). Ruskin, il predicatore del modernismo, abbandonandosi a una silenziosa forma di «astrazione contemplativa del mondo» (p. 6), finisce per concepire l'intera natura come una macchina per produrre immagini, decretando in questo modo il primato e l'autonomia del senso ottico, definito come «infinitamente multiplo» e «simultaneamente unificato». Da questo punto di vista, il pittore modernista mette in atto un'idea 'positivistica' del quadro, ricreando la superficie del mondo proprio a partire dalla ricostruzione della superficie dell'occhio. L'ingresso di Piet Mondrian nel modernismo è decretato, ad esempio, dal suo modo di razionalizzare la pittura intorno alle leggi dell'ottica fisiologica.

Ciò che, secondo Krauss, distingue il modernismo dai movimenti d'avanguardia sorti negli anni Dieci e Venti è il fatto di essere caratterizzato non tanto da una storia, quanto, piuttosto, da uno schema o da una 'tavola'. Per questo motivo, Krauss afferma che «c'era qualcosa da guadagnare a esplorare la sua logica come una topografia piuttosto che seguirne il filo narrativo» (p. 12). Strutturalisti e psicologi della *Gestalt* si trovano in prima linea a difendere il postulato modernista della figura contro lo sfondo: griglie, monocromi e cerchi concentrici testimoniano l'adesione convinta dei modernisti a una forma di rappresentazione che si configurava come la precondizione stessa della percezione visiva dell'oggetto rappresentato.

Se, dunque, per i modernisti – come afferma Adolf Loos –, «l'ornamento è un crimine» (p. 29) e il tecno-razionalismo è ciò che l'arte e l'architettura devono perseguire, per far emergere l'altra faccia del «moderno» e del progresso, Krauss si rivolgerà, nel capitolo *Due*, alla poetica e alla produzione artistica surrealista. Da una parte il surrealismo è stato in grado di rovesciare «l'unità astratta» di un mondo tecnologizzato e burocratizzato dalla razionalità del progresso, dall'altra parte si è dimostrato capace di cogliere le opportunità offerte dalla tecnologia al mondo dell'arte, mettendo in luce l'altro volto del progresso: come afferma Adorno, i surrealisti hanno mostrato «il progresso come obsolescenza» (p. 31).

I surrealisti sono stati tra i primi a comprendere l'importanza del cinema come mezzo di riproduzione delle immagini oniriche e di superamento del mondo reale grazie a una visione surreale, capace di dare forma e di fornire il *medium* artistico alla combinazione irrazionale delle rappresentazioni inconse. A questo proposito, Walter Benjamin riconosce nei movimenti 'deformanti' della macchina da presa una forte analogia con la struttura dell'inconcio. L'espressione «inconcio ottico» è, infatti, utilizzata da Benjamin nel saggio del 1931 intitolato *Piccola storia della fotografia*: «Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla

all'occhio [...]. Qui interviene la cinepresa coi suoi mezzi ausiliari, col suo scendere e salire, col suo interrompere e isolare, col suo ampliare e contrarre il processo, col suo ingrandire e ridurre. Dell'*inconscio ottico* sappiamo qualche cosa soltanto grazie ad essa, come dell'inconscio istintivo grazie alla psicanalisi» (Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 42).

Rosalind Krauss, rielaborando questa suggestiva intuizione benjaminiana, rilegge l'intera vicenda del modernismo, mettendo in luce la logica scardinante dell'inconscio che investe trasversalmente gran parte dell'arte del XX secolo: dai *collage* di Max Ernst ai *Rotorilievi* di Marcel Duchamp, dai *dripping* di Jackson Pollock alle sculture di Eva Hesse.

In particolare la riflessione di Krauss intorno alla questione del rapporto tra le avanguardie storiche – segnatamente il surrealismo e il dadaismo – e l'*inconscio ottico* affonda le sue radici in una ricca e brillante produzione di saggi redatti alla fine degli anni Ottanta, tradotti in italiano nella raccolta che prende il titolo del saggio «L'originalità dell'avanguardia», curata da Elio Grazioli (Cfr. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007). In particolare il saggio intitolato «Le condizioni fotografiche del surrealismo» anticipa due questioni che costituiscono parte della trama del presente volume: la prima riguarda il rapporto tra riproducibilità tecnica e inconscio della rappresentazione; la seconda concerne la relazione tra l'ideale modernista e i fantasmi visivi che lo hanno sotterraneamente percorso. In questo saggio Krauss indaga le prime manifestazioni dell'*inconscio ottico*, ricostruendo la genesi del movimento surrealista: nel 1923, anno precedente la nascita ufficiale del movimento, il gruppo dei futuri firmatari del primo *Manifesto del Surrealismo* sperimentò una serie di esperienze – ipnosi, droghe, scrittura automatica – che segnarono quel periodo come *l'époque de sommeils*. Attraverso queste pratiche, i surrealisti intendevano riprodurre quella che nel linguaggio freudiano è chiamata «l'altra scena» della visione, rappresentata dalla regressione all'inconscio nelle condizioni di sogno, allucinazione o ricordo di copertura. Il primo nodo problematico sciolto da Krauss è quello legato alle condizioni di possibilità della rappresentazione visiva dell'inconscio. A questo proposito, Krauss afferma che l'azione differita o *après coup* – nel linguaggio freudiano *Nachträglichkeit* – permette a un'esperienza passata, che risulta apparentemente insensata nell'istante in cui ha luogo, «di riapparire nell'orizzonte visivo del soggetto sotto forma di percezione originaria e unitaria». Quando un sogno viene elaborato *après coup* è come se si costruisse una facciata capace di ordinare il materiale onirico e di rendere coerente il racconto. La facciata 'ordinatrice' si presenta come un *readymade* – un *già pronto* – che, per poter essere *mostrato*, deve prima essere *montato* sul materiale onirico. Krauss rintraccia questa tecnica nei primi *collage* di Max Ernst. L'artista tedesco – tra i primi firmatari del *Manifesto del Surrealismo* – realizza nel 1920 una serie di *collage* con una particolare tecnica che egli stesso indicava con il termine più preciso di *Übermalung* (sovrappitture). Invece di utilizzare il procedimento additivo del *collage* classico, Ernst realizza le sue opere sottraendo o cancellando i dettagli rappresentati con l'aiuto dell'inchiostro (si trattava spesso di ritagli tratti da dizionari illustrati, da cataloghi e da *réclame*). In questo modo – come afferma Breton in occasione della prima esposizione surrealista del 1921 nella libreria parigina *Au Sans Pareil* –, poteva ottenere una sorta di montaggio costituito da «immagini di oggetti *readymade*» (p. 43). In questo modo la nuova immagine, ottenuta attraverso la tecnica della sovrappittura, non manteneva più nessun carattere dell'illustrazione iniziale, ma era in grado di fabbricare un'altra scena della visione.

Nel capitolo *Tre* il protagonista della scena 'ottica' alternativa tracciata da Krauss è Marcel Duchamp e i suoi *Rotorilievi*. L'attacco di Duchamp al sistema visivo, messo in atto dalla corrente principale del modernismo, si realizza non solo nei *Rotorilievi*, ma anche in una delle sue opere più

discusse: il *Grande Vetro*. Quest'opera obbedisce diligentemente alla massima duchampiana di «andare oltre la retina», costruendo «la visione stessa nell'opacità degli organi e nell'invisibilità dell'inconscio» (p. 127). Duchamp, attraverso le sue opere, tenta di evitare il collasso della fisicità e del desiderio, andando oltre il puro «fatto estetico». Al contrario, quello a cui si riferisce Clement Greenberg quando parla del significato pieno di un quadro – sarebbe a dire il suo 'fatto estetico' – coincide con la reimmissione dell'opera 'nel reale fin troppo reale'. Secondo Krauss, invece di generare un «fatto estetico» l'opera, così reificata, ci restituisce piuttosto il nostro sguardo, contemplandoci a sua volta «con il suo sguardo ebete» (p. 100).

Il capitolo *Quattro* si presenta come una sorta di riedizione del dizionario critico pubblicato da Bataille sulla rivista *Documents*: attraverso l'analisi di alcuni 'lemmi' – *Caverne, Doppio, Estasi, Putrido, Geometria*, ecc. –, Krauss ridisegna la geografia dell'*Informe* bataillano.

L'obiettivo polemico di Bataille, secondo Krauss, è proprio la categoria di forma e la sua prerogativa di rivestire artificialmente parole e immagini con una «*Redingote mathématique*», imponendo un modello estetico tradizionalmente rigido, verticale e centrato sull'idealizzazione della forma stessa. Tale definizione di *forma* metterebbe al bando tutta una serie di 'forme basse', schiacciate, sfigurate e scartate, che sopravvivono ai margini della storia. L'*informe* non è dunque una semplice cancellazione, ma un'operazione che disfa, viola e declassifica la forma, designando piuttosto un passaggio attraverso cui la forma si rivela nella sua più completa dissomiglianza da se stessa, mostrando il suo «basso materialismo» (p. 170).

Nel capitolo conclusivo, il numero *Sei e Sei bis*, Krauss analizza da una parte i *dripping* di Jackson Pollock, e dall'altra le sculture di Eva Hesse: entrambi, utilizzando differenti mezzi espressivi – Pollock si esprime attraverso la pittura e Hesse attraverso la scultura –, aggrediscono il paradigma modernista per minarlo alle fondamenta. La posta in gioco di questa comune ricerca dovrà dunque essere l'inconscio ottico, a costo di «far violenza all'immagine» (p. 290) e di scardinare il fondamento ontologico dell'ottica modernista.

Il presente volume di Rosalind Krauss è un'opera indispensabile per comprendere la persistenza di un regime alternativo alla visione modernista dell'arte contemporanea, reintegrando coraggiosamente e analizzando puntualmente aspetti spesso trascurati e rimossi dalla critica precedente.

Krauss, Rosalind, *L'inconscio ottico*, a cura di Elio Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 359, € 42

[Sito dell'editore](#)

e-mail del recensore: marie83 @ libero.it