

Da: *I Moderni*, a cura di C. Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 16 aprile - 24 agosto 2003), Skira, Milano 2003, pp. 13-20.

I Moderni

Carolyn Christov-Bakargiev

Il termine "moderno" - e i suoi derivati, come "modernità" o "modernismo" - ha mutato di significato molte volte dal suo primo utilizzo nell'antichità tanto che è impossibile darne una definizione precisa. Eppure è una parola che tuttora ci possiede - soprattutto è un impulso, un'intenzione, una tensione.

Questa mostra esplora i diversi modi in cui artisti contemporanei di tutto il mondo si rapportano al modernismo alla modernità. Raramente con ironia, essi non si limitano a *citare* il moderno, ma neanche adottano un atteggiamento di mera critica. La formazione di questi artisti si è svolta in luoghi in cui il postmoderno imperava e il decostruttivismo post-concettuale era prassi accademica. E ne sono stanchi. Sono interessati a un periodo storico che percepiscono tanto distante da poterlo osservare, senza ansia né timore di esserne sopraffatti. Nell'ambito occidentale come in contesti post-coloniali, sono sempre di più gli artisti che vogliono indagare il modernismo invece di demolirlo.

Aumenta oggi in tutto il mondo il numero di artisti che nelle loro opere o fanno riferimento al modernismo - che è stato la principale espressione culturale, ma anche la critica della vita moderna - o utilizzano icone della modernità come elementi narrativi nelle loro opere. Pur consapevoli dei fallimenti della modernità, le loro opere ne riprendono anche gli aspetti utopici e costruttivi.

Sembra riemergere una rivalutazione della sperimentazione formale e compositiva, nonché un senso di responsabilizzazione del proprio *agire* (e dell'urgenza di tale agire) ricordando analoghi impulsi modernisti. Di fronte a questo slancio ritrovato, le teorie postmoderne sull'impossibilità dell'originalità e dell'autenticità, in un mondo saturo di media e spettacolo, si rivelano deboli e superate. La loro attualità, dopo quasi tre decenni, sembra oggi decisamente perduta.

Riferendosi agli artisti digitali (cioè gli artisti che utilizzano mezzi informatici per creare le loro opere) ma il commento può tranquillamente interessare il nostro caso e l'opera di artisti quali Carsten Nicolai o Arturo Herrera - di recente il teorico dei *new media* Lev Manovic ha osservato: "Naturalmente non vogliamo semplicemente replicare Mondrian e Klee sul monitor del computer. Il compito della nuova generazione è integrare i due paradigmi del ventesimo secolo: da un lato la fede nella scienza e nella razionalità, l'attenzione all'efficienza, alle forme primarie, all'idealismo e allo spirito eroico del modernismo, dall'altro lo scetticismo, l'interesse per la "marginalità" e la "complessità", le strategie decostruttive, l'opacità e l'eccesso barocco del postmoderno (dagli anni Sessanta in poi). Oggi tutti i punti del secondo paradigma sono stereotipi superati. Quindi un ritorno al modernismo non è una mossa sbagliata, purché sia solo un primo passo verso lo sviluppo di una nuova estetica per una nuova era"¹.

Originariamente il termine "moderno" è stato utilizzato per indicare il "contemporaneo" e il "nuovo", in contrapposizione all'"antico". Alla fine del quinto secolo serve a distinguere la cristianità - il "presente" - dal passato pagano di Roma. In seguito viene scelto per indicare il periodo compreso, all'incirca, tra il Rinascimento e il ventesimo secolo, un periodo segnato dalla nascita degli stati nazionali e dallo sviluppo delle scoperte scientifiche. Giorgio Vasari definisce

"moderna" l'arte del sedicesimo secolo. In seguito, nell'accezione di "modernità", la parola indica il progetto illuminista del diciottesimo secolo, secondo il quale scienza, morale e arte appartengono a sfere autonome e separate della conoscenza e dell'esperienza. Infine, "modernità" diventa sinonimo di "tempi moderni", ovvero di industrializzazione e urbanizzazione e di tutti i risvolti socio-politici e culturali della "modernizzazione" (quest'ultimo termine è la variante linguistica più recente, invalsa dopo la seconda guerra mondiale) apertasi attorno al 1860, periodo in cui nasce un'estetica della modernità, cioè il "modernismo".

Nel corso della storia il termine "moderno" è stato utilizzato ogni volta che si diffondeva la consapevolezza dell'avvento di una nuova epoca. Tuttavia nel secolo scorso - il ventesimo - si trasforma in sinonimo di un periodo storico passato, un'epoca pervasa di un ottimismo infranto dagli orrori della guerra e della distruzione.

Anche il termine "modernismo" ha avuto diversi significati. A cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo indica lo stile Art Nouveau nel *design* e nell'architettura; in seguito è riferito all'architettura razionale del ventesimo secolo e ai suoi sviluppi costruttivisti, funzionalisti e Bauhaus; è associato successivamente, nell'accezione greenberghiana del secondo dopoguerra, alla fase ermeneutica dell'arte moderna, alla purezza, al concetto di superficie piana, all'astrazione e alla ricerca di una pittura "ultima". In letteratura e nelle arti visive è innanzitutto associato alle avanguardie e al loro culto per il nuovo, per il superamento delle convenzioni, per le radicali rotture stilistiche e formali legate a spinte rivoluzionarie, secondo le quali l'arte può contribuire alla formazione di una società migliore. In questo senso, il modernismo rappresenta una forma di verifica della modernità, una reazione e un'opposizione culturale alla modernità della società borghese e delle sue regole attraverso l'accettazione delle sue idee di progresso e produttività o, al contrario, mediante una radicale presa di distanza da esse.

Negli ultimi trent'anni, a partire dalla fine degli anni Sessanta e dagli anni Settanta, il modernismo e la modernità vengono considerati fuori moda e in libreria compaiono libri come *Has Modernism Failed?*ⁱⁱ (Il modernismo ha fallito?) di Suzi Gablik (1984). Negli anni Ottanta, ovviamente, si sviluppa un dibattito sulla validità del concetto di postmoderno e alcuni filosofi come Jürgen Habermas, espongono teorie sull'"incompiutezza" del progetto moderno. Ma, per finire, negli anni Novanta, appare chiaro che stiamo vivendo un'epoca in cui il *pastiche*, la "ripetizione" e il gusto per l'intertestualità hanno sostituito il "collage" e l'"originalità" modernisti quali metafore fondamentali della cultura. Il pensiero femminista, come la psicoanalisi, il relativismo filosofico e la teoria postcoloniale, contribuiscono anche a sviluppare la necessità di negoziare le "differenze" culturali, e il postmoderno è tutto una visione limitata e parziale della storia dell'arte.

L'ambiguità semantica del termine "moderno" deriva dunque sia dalle sue varianti storiche sia dalle sue interpretazioni geografiche.

Rinunciando a dare una definizione di "modernismo" e limitandoci invece ad elencare ciò che evoca, potremmo affermare quanto segue: i modernisti sono ottimisti rivoluzionari e/o forniscono un quadro profondamente pessimista di una cultura allo sbando. Si cimentano in ardite sperimentazioni della forma e del linguaggio. Sono lungimiranti e coniano un vocabolario nuovo e diverso. Introducono una trasformazione radicale della sensibilità estetica e culturale, che prende le mosse alla fine del diciannovesimo secolo continuando a svilupparsi nel primo dopoguerra. In base a questa trasformazione, viene messa in discussione la visione ottocentesca del mondo - ordinata, stabile e sensata, fondata sullo storicismo - e si verifica una rottura netta con la morale vittoriana borghese.

Volendo fornire una rapida definizione, si potrebbe affermare che il postmoderno corrisponde alla presa di coscienza e all'abbandono del modernismo e si presenta - alla fine del ventesimo secolo - come attrazione per la pluralità dei punti di vista, il relativismo, l'indeterminatezza, il dubbio, la

dislocazione, l'incapacità di definire i ruoli e l'impossibilità di giungere a una risoluzione e a una conclusione.

Ma allora perché il ritorno al modernismo, nella nostra era digitale "post moderna"? Perché il modernismo, se il "Web" (la "Rete") è la metafora primaria della nostra mente "postmoderna", complessa e decentrata?

Anzitutto è la stessa era informatica a diffondere un rinnovato interesse per la modernità, coincidente con un entusiasmo tecnologico legato alle idee di progresso e innovazione che ricordano il tardo diciannovesimo secolo di Baudelaire, Rimbaud e Manet, quando il modernismo acquisisce una dimensione estetica. Inoltre il mondo digitale accorda grande importanza ai *networks* e alle comunità, rivelando un'attrazione rinnovata per i modelli visionari delle utopie moderniste. Da una parte il relativismo postmoderno apre la strada a un'accettazione della "differenza" e delle diverse espressioni culturali del mondo. Ma, dall'altra, questo nuovo interscambio culturale porta in primo piano l'impellente necessità, avvertita in molti contesti postcoloniali, di riaffermare *altri* modernismi e di elaborare la modernizzazione e la globalizzazione attraverso la cultura della modernità. Infine, la situazione economica e politica mondiale rivela oggi tensioni inimmaginabili fino a dieci anni fa. L'incapacità da parte dei modelli relativisti postmoderni di affrontare il nuovo paesaggio che si profila all'orizzonte determina, in chi opera nel campo della cultura, una nuova urgenza, un bisogno di impegno già avvertito in altri drammatici momenti storici, quelli in cui si svilupparono i movimenti moderni.

Il mondo digitale è internazionalista - come lo erano i modernisti -, aspira a superare la dicotomia locale/globale e con ciò a raggiungere risultati più vasti di quanto non abbiano mai fatto i modernisti. La mente digitale è progettuale, spinge verso l'agire, verso la capacità di operare scelte e di "fare", di avere un punto di vista e una visione multiprospettica, anche nell'ambito dei concetti contemporanei di molteplicità.

Memoria e modernità sono interconnesse (il "futuro" è un concetto appartenente al passato), e in alcuni casi la memoria della modernità si esprime con riferimenti alla storia del cinema e con l'uso del mezzo cinematografico. In definitiva, il cinema, sviluppatosi dalla fotografia, rappresenta il prodotto culturale più innovativo dell'era moderna. In altri casi, gli artisti si rifanno al formalismo dell'arte "alto modernista" nella sua espressione pittorica e scultorea. Per questi artisti, la forma, il colore, la composizione e la sperimentazione linguistica sono elementi fondamentali. La scienza, assurda o inutile, insieme alla sua variante fantastica, la fantascienza, sono un'altra fonte di ispirazione significativa e ricorrono quali metafore di primaria importanza.

Frederic Jameson nel suo libro *A Singular Modernity* (2002) analizza il ritrovato interesse per la modernità e il modernismo dal punto di vista di un irriducibile spirito postmoderno. Egli considera la tendenza odierna come una forma di regressione culturale. Il recente utilizzo del termine "modernità" è espressione del mercato globale - afferma -, un tentativo di legittimare le posizioni liberiste nel capitalismo globale: "Modernità è soltanto una parola che indica un conformarsi a simili vincoli economici (...) Se il libero mercato può essere sistematicamente identificato con la modernità e considerato rappresentativo di ciò che è moderno, allora i liberisti hanno ottenuto una vittoria fondamentale"ⁱⁱⁱ. Egli riscontra analoghe ambiguità nella sfera estetica del modernismo. Ma la sua potrebbe essere una visione parziale, e altrettanto facilmente si potrebbe ribattere che, in realtà, è stato proprio il relativismo postmoderno a introdurre un vuoto di valori - etici e politici - nel quale l'unico superstite è il libero mercato. Allo stesso modo, il ritorno alla "bellezza", invocato negli ultimi anni da alcuni critici d'arte, e che Jameson associa alla produzione artistica neomodernista di oggi, potrebbe rappresentare non un nuovo modernismo estetico, quanto la conseguenza dell'assenza di una teoria estetica nel periodo postmoderno, un periodo in cui la teoria è diventata quasi esclusivamente contestuale, ovvero incentrata sul *modo* di trattare l'arte e non

sull'arte stessa.

Nei decenni postmoderni, soprattutto negli anni Ottanta e Novanta, l'anti-tradizionalismo, gli ideali progressisti e rivoluzionari del modernismo vengono giudicati ingenui o, peggio, pericolosi, in quanto corrotti dal germe dell'autoritarismo. Ma non è, questa, una visione altamente riduttiva della complessa ricchezza della modernità e del modernismo? E il modernismo è davvero mai finito? Non potrebbe il postmoderno essere letto semplicemente come un aspetto o una fase del modernismo, un'espressione di quel sistematico e radicale dubbio rispetto alla propria natura che ha segnato tutto il modernismo fin dalla sua nascita? Come osserva lo storico dell'arte T.J. Clark, "Il modernismo era già caratterizzato da un'ambiguità profonda e irrisolta rispetto alle forme principali della modernità. E quell'ambiguità ne era un elemento *costitutivo*. [...] Per ogni Ozenfant mi sembra ci sia un Picabia, per ogni Schröder House una Einstein Tower, per ogni *Monumento alla Terza Internazionale* un *Merzbau* che ospita una *Cattedrale della Miseria Erotica* - oppure, come risposta diretta al *Monumento* di Tatlin, il sardonico quadretto domestico del collage *Tatlin a casa* di Hausmann. In altre parole, per ogni sogno di razionalità l'incubo di una gabbia di ferro (...) Per ogni De Stijl un dadaismo"^{iv}. L'artista Tacita Dean, recentemente, ha scritto: "Per me l'obsolescenza è la condizione normale. Tutto ciò che mi entusiasma ha perso la sua funzione originaria. Ho notato che spesso sono attratta da cose concepite nel decennio in cui sono nata. Corteggio l'anacronismo - le cose che un tempo erano futuriste e oggi sono datate - e mi chiedo se gli oggetti e gli edifici che mi interessano siano mai stati in sintonia con il loro tempo, come se l'obsolescenza li accompagnasse da sempre"^v.

Avvicinarsi oggi al modernismo e alla modernità significa dunque apprezzare qualcosa di obsoleto. Se il postmoderno ha sviluppato le tecniche della parodia, della mimesi e dell'inganno come reazione all'alienazione della società dello spettacolo, raccogliendo così l'eredità della Pop Art, artisti come Dean - o come Susan Philipsz, Simon Starling, Daria Martin, Jun Nguyen-Hatsushiba - adottano un atteggiamento diverso, più sincero e malinconico, che riprende gli ideali utopistici della modernità. Questi artisti cercano con uno sguardo cinematografico e filmico un *senso di autenticità*, come faceva l'artista moderno; e la loro visione degli ideali rivoluzionari dei modernisti è distaccata, ma non negativa. I lavori di Starling sono paradossi che da un lato rendono omaggio al *design* funzionalista del modernismo - il *design* di un'epoca dominata dall'automazione e dal prodotto seriale - e dall'altro riaffermano l'unicità di ogni singolo oggetto realizzato manualmente. Philipsz perpetua lo spirito rivoluzionario e radicale dell'avanguardia, ma crede che il cambiamento nella società sia possibile solo attraverso la comunicazione personale e intima, contrapposta all'azione collettiva. Nguyen-Hatsushiba realizza onirici documentari che svelano vicende dimenticate e invitano al cambiamento. Come degli archeologi, questi artisti rintracciano le strutture e le storie del modernismo. A ciascun artista di questa mostra è stato chiesto di contribuire alla sezione antologica del catalogo scegliendo un testo del passato che avesse attinenza con l'idea centrale della mostra. Nguyen-Hatsushiba ha optato per la dichiarazione di indipendenza del Vietnam redatta da Ho Chi Minh nel 1945. Questo testo è un modello di comprensione della modernità, un modello di applicazione del pensiero illuminista al mondo contemporaneo.

Tra altri aspetti dell'attività artistica odierna, le piattaforme e le strutture provvisorie di Liam Gillick ricordano gli spazi collettivi immaginati dai modernisti rivoluzionari e rappresentano una metafora della consapevolezza dell'importanza della produzione attuale nell'era postindustriale. Ricorrendo a un vocabolario stilistico che richiama motivi dell'architettura e del *design* modernisti, Jorge Pardo sceglie invece di affrontare il rapporto tra *design* e arte. La passione di Pardo per la sperimentazione lo porta sempre a intraprendere esplorazioni di nuovi campi del *design*, dell'architettura, della pittura e della grafica e a mettere in discussione i confini, apparentemente definiti, tra arte e quotidianità, scultura e oggetti di uso domestico, bi- e tridimensionalità, spazio pubblico e privato.

È nel campo della scultura che si delinea oggi con maggior evidenza un nuovo senso *dell'agire* e della sperimentazione formalista. Molti artisti, di recente, hanno esplorato la materialità e la possibilità di creare forme aperte e ambivalenti, mutanti e sospese in uno spazio che si trova a metà strada tra reale e mentale, tra assemblaggio e creazione *ex-novo*. La nuova scultura cancella i confini tra materia grezza e prodotto finito e considera gli oggetti non più segni di un universo di consumi, ma parte di un *continuum* materiale. Non si tratta di scultura figurativa, né di scultura astratta, ma di qualcosa a metà strada. Se concettualmente Tom Friedman fa riferimento alla ricerca modernista dell'assoluto - portandola avanti, e al tempo stesso, sdrammatizzandone l'importanza attraverso l'utilizzo di oggetti semplici e di materiali della quotidianità -, altri artisti esplorano lo spazio che separa l'astrazione dalla rappresentazione in modo meno specifico. Una visualizzazione sinestetica dello spazio e dell'esperienza della musica elettronica, caratterizza per esempio l'astrazione psichedelica e la libertà di sperimentazione di Jim Lambie, che opera in un campo in cui la capacità di improvvisare si è ampliata al punto che ciò che viene scelto dall'artista è meno importante della sua elaborazione formale. Artisti come Lambie, o come Piotr Uklanski, non si avvicinano all'idea di autenticità come fanno altri artisti in questa mostra, ma si confrontano ancora con la cultura *pop* e accettano l'artificio. Tuttavia nel mondo di Uklanski, composto da fotografie, installazioni, interventi architettonici e "dipinti" realizzati con trucioli di matita, c'è spazio - senza artificio - anche per l'emozione, per una ricerca del "sublime" romantico che contraddice la natura leggermente ironica che permane nelle opere. La ricerca del "sublime" romantico segna anche i video e le videosculture di Elisabetta Benassi, nelle quali l'artista si concede il confronto personale e diretto con personaggi, architetture ed eventi del passato, assurti al rango di icone. Allo stesso modo John Pilson nei suoi video non ritrae l'alienazione dell'ambiente aziendale (se lo facesse sarebbe come muovere una critica postmoderna all'architettura funzionale modernista), ma svela come l'autenticità della vita, la vivacità, l'emozione vi irrompono di continuo. L'acuta consapevolezza che ha Evan Holloway per il corpo dell'osservatore rispetto alla percezione della sua scultura rivela un interesse per la fenomenologia dell'esperienza e per la collocazione dell'osservatore "digitale" nello spazio reale^{vi}. Con le sue sculture-albero fatte di rami dipinti, l'artista prende alla lettera i concetti astratti di "ramo" e "albero" utilizzati nella stesura di mappe e diagrammi. La sua è la visione tattilista di un neofuturista. Imbattendosi per la prima volta in una scultura di Brian Jungen, in particolare nei suoi *Prototypes for New Understanding (Prototipi per un nuovo pensiero)*, si ha la percezione di trovarsi di fronte a un'opera realizzata completamente dall'artista a partire da materiali non lavorati e che ricorda la forma di una maschera. Solo in un secondo tempo si identificano le scarpe Nike utilizzate per dare forma a tale "maschera". È importante riconoscere questi oggetti come materiale, ma ancora più importante è il tempo, la durata che intercorre tra la prima impressione e la rivelazione - un tempo pervaso dall'ottimistica sensazione della capacità di costruire e plasmare, di *fare* qualcosa. Nonostante certe reminiscenze dell'arte degli anni Ottanta, osservare il suo lavoro è in realtà molto diverso dal guardare un'opera di Meyer Vaisman o di Haim Steinbach. Ciò che conta non è l'oggetto di consumo, ma l'abilità nel trascenderlo come "segno" e trattarlo come se fosse lana grezza o marmo. Questi sono artisti maturati negli anni Novanta, convinti di poter influire sulla globalizzazione; sono artisti della generazione *no logo*, della generazione di Internet, che stabiliscono le loro priorità combinando esperienze "grass roots" e "desk-top" e plasmando i loro spazi di comunicazione in maniera autonoma e indipendente.

In alcuni casi, come nell'arte di Gary Webb, la scultura può addirittura balbettare e gorgogliare in una sfera in cui la materialità dell'opera implica la materialità del suono. Il vernacolo si fonde con l'astrazione senza rotture o strappi apparenti. Ultimamente J.J. Charlesworth, a proposito di questa scultura, ha osservato un "interesse persistente nello smantellamento della distinzione convenzionale tra figurazione e non figurazione, e lo sviluppo, nel corso di tale processo, di fertili

sintesi di sensazione formale, segno e allusione che evitano di trasformare gli oggetti in meri veicoli di immagini facilmente riconoscibili o nello spazio in cui provare la retorica semplicistica di un formalismo defunto”^{vii}.

Un aspetto fondamentale del modernismo è il rifiuto dei tradizionali metodi di rappresentazione dello spazio tridimensionale. I modernisti, da Manet in poi, si sono allontanati dalla prospettiva rinascimentale verso la superficie piana che poteva rappresentare un nuovo spazio orizzontale e assoluto della modernità. Ancora una volta, la rappresentazione dello spazio torna oggi a rivestire grande importanza. Che cosa sia questo nuovo spazio non è del tutto chiaro, ma è chiaro che le nuove generazioni cercano forme artistiche adatte a rappresentare i meccanismi della coscienza contemporanea. E questa coscienza è dotata di una marcata dimensione spaziale. La nostra mente si trova a mediare fra elemento fisico e virtuale: navighiamo nello spazio multidimensionale del World Wide Web e questa esperienza condiziona, inevitabilmente, il modo in cui ci muoviamo e creiamo conoscenze anche nel mondo "reale". In maniera analoga, ma allo stesso tempo profondamente diversa, la macchina e la velocità hanno modificato il modo di percepire lo spazio, l'emozione e il tempo all'epoca dei futuristi, agli inizi del ventesimo secolo. Gli spazi in cui viviamo oggi sono misteriosi, si espandono improvvisamente, si contraggono, mutano in continuazione, permettono di accedere contemporaneamente a universi alternativi, evocano non l'ubiquità, ma un passaggio ininterrotto di luogo in luogo, di momento in momento, di emozione in emozione. Da anni Sarah Sze sperimenta forme che rappresentano la sensazione di questo nuovo spazio e il suo lavoro, sospeso sopra o sotto la superficie, ricorda sia l'arte di Naum Gabo sia le teorie *push and pull* di Hans Hofmann. Questo nuovo spazio o universo mentale in trasformazione è ciò che Haluk Akakçe "dipingere" nelle sue animazioni digitali astratte che analizzano come si elaborano le forme e come si percepiscono. È lo stesso iperspazio che Ricci Albenda modella con le sue installazioni chiamate "portali per un'altra dimensione"; i suoi falsi corridoi, le stanze *trompe l'œil* e le fessure distorte nelle pareti riflettono quelli che l'artista immagina essere mondi alternativi, con metodi inediti di misurazione. Non a caso Albenda ha scelto di inserire in questo catalogo un brano tratto da *Eureka* di Edgar Allan Poe, un saggio dell'epoca "alto" moderna che sonda i limiti delle elaborazioni mentali e della nostra concezione dell'universo. I mondi alternativi costituiscono la base del lavoro anche di Massimo Bartolini sullo spazio e sulla percezione, in cui gli impulsi futuristici di spazialismo fondono estetica della potenzialità e amore per la natura. Un nuovo spazio mentale è anche quello che evoca Paul Pfeiffer con la microchirurgia del suo *editing* digitale, attraverso il quale egli altera minuziosamente frammenti di video e film spesso raffiguranti eventi sportivi celebri. Come il biologo frammenta sequenze di DNA riducendole a unità infinitesimali per poi riassemblarle in combinazioni diverse e creare forme di vita artificiali, così Pfeiffer crea *loop* cinematografici artificiali sezionando il video nelle sue componenti più piccole per poi ricostruirlo. Julie Mehretu esplora lo spazio mutante della contemporaneità in dipinti che sono cartografie stratificate della mente. Partendo da gesti intuitivi dell'astrazione, i dipinti della Mehretu combinano mappe topografiche di spazi ed edifici pubblici con segni narrativi e storici. Legato alle problematiche formali del colore e della linea, il suo lavoro evoca uno sviluppo urbano su scala globale attraverso la stratificazione di segni personali. È ancora lo spazio mutante che evoca Arturo Herrera nei *collages*, nei murali, nella scultura e nelle sue installazioni concettuali. La sua opera si fonda sulla convinzione che è possibile sondare la percezione, l'inconscio e il controllo della coscienza, la fluidità del digitale e la nostra capacità di creare, e mutare, forme. Egli fonde manualità e gusto della sperimentazione per dare vita a una nuova forma d'arte. È un piacere - e un sollievo - vedere queste opere apparire oggi nel mondo.

ⁱ Lev Manovic, *Generation Flash*, www.rhizome.org, 2002.

ⁱⁱ Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?*, Thames & Hudson, New York-London 1984.

ⁱⁱⁱ Fredric Jameson, *A Singular Modernity. Essays on the Ontology for the Present*, Verso, London-New York 2002, p. 9.

^{iv} T.J. Clark, *Origins of the Present Crisis*, in "New Left Review", London, marzo-aprile 2000, pp. 85-96.

^v Tacita Dean, dichiarazione senza titolo, in "October", New York, 100, primavera 2002, p. 26.

^{vi} Vedi Bruce Hainley, *Towards a Funner Laocoön*, in "Artforum", New York, pp. 166-173.

^{vii} J.J. Charlesworth, *Mute Matter and Stuttering Machines. Sing and Substance in Recent Sculpture*, in "Artext", Los Angeles, autunno 2002, s.p.