



ESSAYS, 17 luglio 2019

LA POLITICA DEGLI HIGHLIGHTS

Un cortocircuito linguistico-visuale: genesi ed evoluzione del montaggio degli highlights, il ritorno delle arti performative nel sistema delle arti visive.

AUTORE: Graziano Meneghin

Lincoln Blake è un ragazzino tredicenne affetto da autismo. La sua unica passione è trascrivere e schematizzare su block notes qualsiasi pausa interna a un brano musicale. Un giorno, in un raro tentativo di raccontare il proprio mondo interiore, Lincoln spiega: «La pausa ti fa pensare che la canzone sia finita. Invece scopri che non è finita, e per te è un sollievo. Poi però la canzone finisce davvero, perché tutte le canzoni finiscono ovviamente, ovviamente, e stavolta. La. Fine. È. Vera».

Evidentemente, per Lincoln la pausa rappresenta il momento in cui è possibile soggettivare l'ascolto. Lincoln vive con il padre Drew, la madre Sasha e la sorella minore Alison. È quest'ultima a riportarci le parole del fratello in *Le grandi pause del Rock*, racconto scritto unicamente tramite Powerpoint che narra le vicende della famiglia Blake. Il racconto, in realtà, è un capitolo di *A Visit from the Goon Squad*, romanzo di Jennifer Egan pubblicato nel 2010; Lincoln e Alison sono solo alcuni degli innumerevoli personaggi fittizi narrati dall'autrice premio Pulitzer in quello che può essere definito come un caposaldo assoluto della letteratura americana del primo decennio del XXI secolo.

Il personaggio di Lincoln può essere preso a buon diritto come caso emblematico della cultura contemporanea per almeno due motivi. Da una parte, l'autismo può essere considerato come deficit neurologico che più di ogni altro racconta il nostro tempo, laddove chi ne è affetto ha difficoltà a relazionarsi con un tempo passato e un tempo futuro un eterno presente che riporta alla mente la declinazione che dà al termine "presentismo" Francois Hartog o, ancora, Frederic Jameson, quando quest'ultimo presenta la temporalità contemporanea come «la riduzione del corpo



al tempo presente». Dall'altra, la produzione culturale contemporanea sembra spingere sempre più verso la perdita di un qualsiasi intervallo tra uno stimolo e l'altro, e la pausa musicale può essere considerata come intervallo per eccellenza, almeno da un punto di vista strettamente sonoro.

Ora, immaginiamo per un attimo Lincoln alle prese con *Ezra*, brano contenuto in *Garden of Delete* (2015), quinto album di Oneohtrix Point Never (al secolo Daniel Lopatin). *Ezra* inquadra una certa deriva della cultura visuale: è un insieme di *highlights*, brevi blocchi ritmico-musicali totalmente autosufficienti nel loro sembrare singoli brani in cui tutto il superfluo è stato depurato. A livello di editing a mancare è la funzione del *bridge*: l'intervallo qui non solo è perduto, a perdersi è la stessa possibilità per l'ascoltatore di intervenire direttamente sulla propria fruizione, attraverso un processo di soggettivazione del breve frammento temporale in cui, normalmente, due blocchi musicali vengono giustapposti. La collezione di spazi vuoti musicali che Lincoln amava cronometrare e accumulare è qui negata.

Ezra inizia contrapponendo per quattro volte due differenti moduli dal sapore spiccatamente minimal. Il primo, un 6/8 in levare, appare come una rivisitazione post-industriale di certe derive compulsive delle prime composizioni pianistiche di Steve Reich. In conflitto con esso si pone il blocco successivo: un'elaborazione di contenuti musicali propri del mondo virtuale, il possibile suono d'avvio di un qualsivoglia software. A seguire troviamo un arpeggio per chitarra, connotato dal forte utilizzo di riverberi e chorus, sul quale, all'improvviso, irrompe una voce fortemente digitalizzata, con un significativo cambiamento del pitch originale, che ripete ossessivamente il titolo del brano. Una nuova voce, questa volta femminile, crea un successivo smarcamento, a cui segue una lunga coda dal carattere spiccatamente barocco: sorta di digitalizzazione di forme metalliche al confine tra musica industriale e musica progressiva, essa sembra rimandare al John Zorn del periodo *Naked City*. Il brano procede ripetendo questi blocchi, alterati nel loro succedersi, sia per disposizione, sia nei contenuti, sino all'epilogo finale: una nuova coda musicale dal sapore tipicamente orientaleggiante, release necessario ed essenziale per placare l'inevitabile inquietudine a cui è sottoposto l'ascoltatore.

Nonostante questa breve descrizione possa far intuire una similitudine con l'assemblaggio del pastiche postmodernista, qui l'intento intertestuale appare



opposto, ovvero l'obiettivo non è porre come centrale il montaggio che lega i vari blocchi in una consequenzialità paratattica, piuttosto lo scopo è purificare ogni singola struttura di un qualsivoglia residuo che possa creare un collegamento logico con ciò che la precede o la segue. Per farlo è necessario che ogni blocco sia autosufficiente, e non nella misura in cui ogni forma musicale si presenti come compiuta – ciò riporterebbe tutto nel normale processo paratattico –, ma presentandone solo l'elemento caratterizzante, che la connota in quanto origine del proprio essere forma musicale, ovvero l'*highlight*.

Se il termine *highlight* fornisce oggi una facile traduzione dei suoi principali significati – come verbo a indicare l'atto di evidenziare o enfatizzare, e come sostantivo a indicare le parti salienti di un dato evento –, il suo utilizzo è originariamente interno alla storia dell'arte. Non esiste un corrispettivo italiano che ne possa chiarire questo utilizzo primario, per tentarne la traduzione dobbiamo ricollegarci a forme più articolate. Da una parte esso indica la parte più luminosa di una superficie dipinta, dall'altra la zona più chiara in un chiaroscuro. Troviamo un primo utilizzo del termine in un testo del 1658 di Sir William Sanderson intitolato *Graphice. The use of the pen and pencil. Or, the most excellent art of painting: in two parts*. Qui, lo storico irlandese utilizza il termine "high-light" per indicare la parte più luminosa di una veste dipinta, fornendo altresì suggerimento su come ottenere zone di luce e di ombra nell'atto di raffigurarla.

In età moderna la critica utilizza il termine riferendosi prevalentemente alla difformità luminosa presente in un dato dipinto, soprattutto riguardo alla pittura tardo-manierista e barocca, dove il soggetto principale dell'azione viene spesso rischiarato da uno o più fasci luminosi, in maniera non omogenea rispetto alla totalità del piano, in modo da produrre una sorta di cristallizzazione dell'azione. È questo, per esempio, l'utilizzo che ne fa Charles Robert Leslie, in un testo del 1848 pubblicato nel *The Athenaeum*, in cui il pittore inglese sottolinea come il mirabile uso degli "high-lights" in Raffaello vada ad anticipare la pittura di Tintoretto, Guercino, Jacopo da Bassano, Rembrandt e, infine, Caravaggio.

Proprio il Merisi appare come caso utile per chiarire lo sviluppo successivo del termine. Si prenda *La Vocazione di San Matteo* (1599) come efficace esemplificazione, data l'illuminazione proveniente dalla finestra, posta nell'angolo in alto a destra del quadro, che trasversalmente va a sottolineare il volto e il corpo



di San Matteo, isolandolo dal resto della scena. Come sottolinea Roberto Longhi, «la luce che rade sotto il finestrone sospende nell'aria greve la mano di Cristo mentre l'ombra corrode il suo sguardo cavo». In questa sospensione spazio-temporale possiamo già rintracciare i significati successivi del termine. Gli "highlights" vengono infatti utilizzati qui come medium per "evidenziare" il centro dell'azione, raccontarne il "momento saliente", "enfaticando" la drammaticità narrativa.

Successivamente il termine ha trovato ampio uso in ambito fotografico e nella stampa. In modo non letterale e per traslitterazione nel corso del secolo scorso, in particolare a partire dalla fine della Grande guerra, il termine ha trovato il suo significato prevalente nella cultura sportiva, laddove indica una raccolta dei momenti più significativi di un dato evento. Qui, nella loro singolarità, gli highlights cercano di raccontare la totalità dell'avvenimento, una totalità privata di tutti quegli istanti in cui la fruizione potrebbe risultare esperienza sensoriale e intellettuale unica e soggettiva. È in questi termini che l'highlight diviene forma attraverso cui si muove oggi la contemporaneità nella cultura visuale.

Un dato particolarmente significativo e paradossale in cui questa formulazione trova esperienza oggi nel sistema delle arti visive è in uno specifico mezzo espressivo, ovvero la performance. Nella sua epoca definibile come "classica", dopo le primordiali esperienze degli "happening" e del Fluxus, la Performance Art ha trovato, a partire dalla metà degli anni Sessanta dello scorso secolo, una sua specifica codificazione mediale.

Per Amelia Jones, autrice fondamentale nel rintracciare lo sviluppo della Body Art come parallelo alla lotta per la parità di genere, la Performance Art si sviluppa dalla messa in discussione e dal rifiuto dell'interpretazione modernista della teoria estetica kantiana, riguardante una contemplazione disinteressata per cui l'interprete determina il significato intrinseco e il valore dell'opera attraverso criteri oggettivi. In quanto tale, la Performance Art diventa mezzo privilegiato per descrivere l'estetica postmoderna laddove, attraverso azioni corporali che aprono a una diffusa intersoggettività – sia nei potenziali significati legati alla fruizione, sia nella messa in discussione della stessa autorialità generatrice di contenuti –, si rifiuta un modello critico e storico autoritario, spesso legato a un dominio di figure appartenenti al genere maschile e di etnia bianca.



Nel tracciare il proprio percorso espositivo, l'autrice americana prende in esame, tra gli altri, i casi di performer quali Carolee Schneemann, Yayoi Kusama, Vito Acconci, Ana Mendieta e Hannah Wilke. Da un punto di vista interno alla filosofia dell'arte si potrebbe inoltre sottolineare come il motivo comune e principale nelle opere di questi artisti stia nella riduzione del triangolo "artista, opera d'arte, fruitore" a una questione dialettica e bivalente laddove autore e opera d'arte vanno a coincidere. L'artista e il suo corpo vanno a costituire un dialogo diretto con il fruitore, ed è in questa riduzione dei termini in cui si sviluppa normalmente la cultura visuale che la Performance Art trova la propria specificità mediale.

Il Novecento può essere letto da un punto di vista estetico non solo come un tentativo di purificazione del singolo medium da parte modernista e una reazione antimodernista successiva, ma anche come epoca in cui la questione dialettica, intesa come relazione biunivoca, viene messa in discussione da prospettive altre. Si pensi per esempio a come nelle teorie freudiane le istanze intrapsichiche che dialogano nella costituzione di un soggetto siano sostanzialmente tre (Es, Io, Super-io); aspetto che vive di una sua specularità nella tripartizione tra reale, simbolico e immaginario nella teoria lacaniana, tra soggetto, oggetto e altro, come mediatore del desiderio, nella teoria mimetica di René Girard o, ancora, in linguistica, nel triangolo semiotico composto da significato, significante e referente. Il ritorno a una prospettiva di duplice rapporto dialogico, per quanto conflittuale e che vive del suo essere messo in discussione, sembra essere proprio di molte prospettive culturali interne agli anni Sessanta.

Il tentativo di depurare nella Performance Art e nella Body Art l'opera d'arte come mediatrice culturale nella relazione tra fruitore e autore, o quest'ultimo come soggettività demiurgica che opera come medium tra un'entità altra e lo spettatore, sembra rispondere a diversi impulsi culturali e sociali, solo parzialmente correlati tra loro. Da una parte è innegabile come, a partire dal termine della Seconda guerra mondiale, sia la stessa concezione di autorialità a entrare in crisi. Celebri rimangono le posizioni assunte da Roland Barthes e Michel Foucault, che sul finire degli anni Sessanta, partendo da diverse metodologie e campi d'indagine, giungono contemporaneamente a dichiarare la morte dell'autore. Il processo che porta a tali considerazioni viene influenzato da molteplici fattori precedenti. Il trauma bellico ha di certo un ruolo importante nel porre nuovamente al centro del dibattito



culturale, attraverso l'esistenzialismo parigino prima e la Nietzsche Renaissance poi, la relazione tra soggetto e oggetto e la nozione husserliana di intenzionalità. La cultura pop, d'altro canto, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, esprime attraverso l'uso della citazione la difficoltà del soggetto come generatore culturale. Gli esempi qui possono essere svariati e vanno dal cinema di Godard all'architettura di Venturi, sino ad arrivare alle serigrafie di Warhol, in quello che potrebbe essere definito, con modalità poco eleganti, come "citazionismo protopostmodernista". Di fatto parliamo comunque di fenomeni che rispondono al Sessantotto, anticipandone talvolta la genesi, e come tali possono essere letti come momento di messa in discussione di una soggettività, anche politica, che cerca una sua nuova oggettivazione e una nuova possibilità d'espressione in cui i vincoli interpersonali e transculturali possano essere costantemente forzati.

Michel Foucault, spesso critico rispetto al Maggio parigino, visto come un momento di lotta in cui è mancata una visione d'insieme in grado di scardinare le strutture di linguaggio e di pensiero precedenti, trova involontariamente, in un tentativo di dare coerenza alla propria ricerca relativa agli studi sulla negazione del dato corporale nelle istituzioni totali, una brillante sintesi nel definire che cosa è stato il Sessantotto, o cosa è mancato al Sessantotto, come lotta al potere consolidato. In *Potere-Corpo* scrive infatti: «Il potere, lungi dall'impedire il sapere, lo produce. Se si è potuto costituire un sapere sul corpo, è stato attraverso un insieme di discipline militari e scolastiche. È solo a partire da un potere sul corpo che un sapere fisiologico, organico era possibile». Se la relazione tra potere, che nel pensiero dell'intellettuale francese non è mai strutturale ma sempre relazione sociale, e sapere è ancora figlia di un tipico didascalismo postmarxista, è la dimensione del corpo, come mediatore finale della relazione tra potere e dato culturale, a diventare cruciale. Già in Hannah Arendt questo tipo di mediazione è presente, salvo che il corpo appare spesso come un semplice esserci del soggetto in un dato momento storico. Qui il rapporto invece si complica, lasciando alcune zone d'ombra che trovano risoluzione in uno splendido intervento radiofonico del 1966, in cui Foucault chiarisce come il corpo sia sempre da intendersi come un'entità materiale, costantemente compresente a un dato io, che imprigiona quest'ultimo in una "spietata topia", laddove blocca il passaggio del soggetto "da un qui a un altrove", facendo diventare questo spazio negato luogo in cui trova forma il



pensiero utopico.

Abbiamo quindi tali due istanze che agiscono parimenti e in contemporanea nel determinare il contesto culturale in cui la Performance-Art trova codificazione. Da una parte la messa in crisi della soggettività generatrice di contenuti culturali, dall'altra una soggettività che sembra piegarsi al proprio corpo, ma che proprio in questo suo limite apre a dinamiche relazionali e utopiche.

Se nel primo caso è possibile parlare di un'influenza formale, nel secondo essa diventa culturale; entrambi i rapporti che si innestano sono però apertamente politici. Nel primo è possibile constatare come la Performance-Art trovi codificazione laddove, al citazionismo come messa in crisi dell'io autoriale, subentra la coincidenza tra opera e autore, che diverrà coincidenza tra opera e fruitore nelle esperienze relazionali degli anni Settanta e Novanta. In tal modo il lavoro degli artisti citati in precedenza sembra rispondere a un preciso momento storico, cercando di contestare e capovolgere le sovrastrutture culturali derivanti dalla propria struttura di riferimento.

Chiaramente qui si dà adito a un'ipotesi che può essere suffragata solo considerando la produzione culturale come una sovrastruttura in termini prettamente "engelsiani", nella misura in cui solo parzialmente e in termini molto circoscritti può andare a influenzare la struttura da cui trae origine. Attraverso modalità che possono essere descritte come "anacronistiche" rispetto alla stessa evoluzione del processo culturale, il singolo mezzo artistico è visto qui come un dispositivo unico, con proprie caratteristiche strutturali, che ha la capacità di generare specifici processi culturali di soggettivazione e di disoggettivazione. L'ipotesi che si sta percorrendo è che la reciproca interazione tra questi due processi porti a una fruizione che non è più in grado di generare contenuti propri. Il caso specifico della Performance Art diviene pertanto il caso più sintomatico di una condizione che dobbiamo considerare comunque come generale. Ne diviene rappresentativo in quanto è, insieme al video, mezzo artistico che tende più a forzare e plasmare i rapporti spazio-temporali, inserendo tuttavia una rappresentazione dell'*hic et nunc* che dovrebbe, per sua stessa natura, tendere a mettere in discussione la relazione tra *bios* e vita politico/sociale. Ciò appare palese se si considera la Performance Art come forma di mutazione ultima di un processo costitutivo dell'atto performativo che ha origine con il ditirambo greco, ipotesi per



altro scevra di tutte quelle forme performative non prettamente occidentali e che buona parte hanno avuto in questa storia. Seguendo tuttavia questa tesi, per quanto volontariamente forzata, appare piuttosto agevole osservare come la messa in discussione dei rapporti di forza in cui normalmente agisce l'uomo come *zoon politikon* rispetto alla sua stessa rappresentazione sociale sia parte essenziale di un qualsiasi tentativo di definire l'oggetto del contendere.

È in particolare il corpo a farsi garante di questo processo nelle arti performative, e lo fa cercando di forzare il vincolo topico già individuato da Foucault, in continuità con un più generale tentativo, tipico delle contestazioni contro-culturali degli anni Sessanta e Settanta, di liberare il corpo dal suo essere identificativo di uno status sociale non mutevole, la cui identità, etnica o di genere, stabilisce a priori le relazioni di sfruttamento su cui si basa il vivere sociale nel capitalismo avanzato che in quel momento storico appare come in fieri. Vediamo quindi come il tentativo di rottura sia duplice: a essere messe in crisi non sono solo le strutturazioni sociali e le relative sovrastrutture culturali, in particolare le modalità in cui il potere si manifesta sul corpo, ma persino le forme dialettiche tramite cui si esprime tradizionalmente l'estetica nei suoi rapporti di forza interni.

Caso esemplificativo e noto è *Imponderabilia*, performance del 1977 del duo composto da Marina Abramović e Ulay (all'anagrafe Frank Uwe Laysiepen). Siamo a Bologna, è il giugno del 1977, sono passati un centinaio di giorni dalla morte del militante di Lotta Continua Francesco Lorusso, assassinato dalle forze dell'ordine durante gli scontri dell'11 marzo successivi a un'assemblea di Comunione e Liberazione. Si sta svolgendo *La settimana internazionale della performance*, a cura di Renato Barilli. Nell'ingresso principale di una delle sedi che ospita la manifestazione, "La galleria d'arte moderna", Abramović e Ulay giacciono in piedi nudi e immobili, appoggiati ai due stipiti che delimitano la porta, in quel momento aperta. I loro corpi sono posti di profilo rispetto all'interno e all'esterno dell'edificio e si pongono, l'un l'altro, faccia a faccia. Lo spazio tra i due all'altezza di petto e ventre è inferiore ai 20 centimetri. Chiunque voglia entrare o uscire dall'edificio è costretto a farsi spazio tra i due artisti, strisciando sui loro corpi. Al di là delle implicazioni psicologiche relative alla fruizione, che qui poco interessano ma la cui analisi è basilare per una corretta analisi dell'opera, ciò che è importante sottolineare è come *Imponderabilia*, vista anche la datazione tarda rispetto a



quanto analizzato sinora, appaia sintesi efficace per evidenziare le caratteristiche essenziali della Performance-Art nella sua epoca classica; d'altro canto, come scrive lo storico dell'arte pre-colombiana George Kubler, «ogni opera d'arte importante può essere considerata come un avvenimento storico e allo stesso tempo come la soluzione faticosamente raggiunta di un certo problema. Che l'avvenimento sia stato originale o convenzionale, casuale o voluto, goffo o ben condotto è cosa ora irrilevante. Il fatto importante è che ogni soluzione indica che c'è stato un problema al quale erano già state date altre soluzioni e per il quale saranno probabilmente trovate ancora nuove soluzioni dopo quella ora offerta. Con l'accumularsi delle soluzioni, il problema cambia aspetto. Resta però il fatto che la catena di soluzioni mette in luce il problema». *Imponderabilia* sembra problematizzare e indicare le soluzioni sino a quel momento offerte in seno a una presunta strutturazione formale della Performance-Art ed ergersi, allo stesso tempo, a ultimo anello possibile nella catena di soluzioni offerte. Abbiamo infatti un corpo che finisce fatalmente per evidenziare il suo essere luogo dove un altrove è negato, e che si erge a mediatore fisico e tangibile di una qualsivoglia relazione tra produzione culturale e rappresentazione del potere. D'altro canto la riduzione della zona di confine tra opera, autore e fruizione sembra essere portata qui al suo limite estremo.

Nella seconda parte di questo articolo, che sarà pubblicata prossimamente su KABUL magazine, si analizzerà come questo tipo di tensione, portata all'estremo nell'opera di Abramović e Ulay, vada a perdersi nella Performance-Art contemporanea, la quale, dopo la quasi totale scomparsa durante gli anni del neo-fauves e della transavanguardia, e la funzione prettamente relazionale che assume negli anni Novanta, è tornata a essere mezzo privilegiato attraverso cui si esprime l'estetica nei nostri giorni. Il suo rimanifestarsi sembra tuttavia rispondere a esigenze diverse rispetto a quelle d'origine e appare come mera figurazione del vivere sociale e culturale del proprio tempo: da un punto di vista formale, infatti, le sovrastrutture e il linguaggio di riferimento vengono evidenziate e mai minate, forzate o messe in discussione. Tutto questo avviene attraverso il montaggio concatenato di *highlights*, che si manifesta in modalità e contesti diversi. Gli esempi presi in esame, per raccontare genesi e sviluppo di questa tendenza, vanno dal celebre tank rovesciato di Allora & Calzadilla in *Glory* (2012), passando per il



Theaster Gates di *12 Ballads for Huguenot House* (2013), sino ad arrivare al *Faust* di Anne Imhof (2017). Verrà inoltre analizzato come l'utilizzo degli *highlights* sia da una parte figlio di una fruizione temporale prettamente contemporanea, la quale comporta la nascita di un immaginario che sembra essere codificato per una pronta immissione in strutture di comunicazione quali Instagram o Facebook; mentre dall'altra come si avverta, paradossalmente, una sorta di fascinazione per il passato che si manifesta in una sua artificiale e superficiale reiterazione nel presente, in una visione sostanzialmente schematica in cui l'autenticità del mezzo viene piegata a una funzione transmediale che finisce per spingere la performance stessa sempre più all'esterno della propria specificità ontologica e linguistica.

I paragrafi relativi all'origine del termine "highlight" sono stati realizzati grazie alla collaborazione dell'etimologo e linguista americano, nonché fondatore del noto portale web "Online Etymology Dictionary", Doug Harper, il quale mi ha fornito importanti consigli su come impostare la mia ricerca. Di altrettanta importanza è stata Anna Barattin, che mi ha aiutato a districarmi tra i database interuniversitari "Galileo" ed "Ebsco". Ringrazio sentitamente entrambi. Ringrazio anche Dario e Francesca, per l'infinita pazienza e per il costante aiuto.

BIBLIOGRAFIA

G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza, 2014.

M. J. Allman & W. Meck, *Pathological distortions in time perception and timed performance*, in «Brain», Oxford University Press, Oxford (UK), settembre 2011, 135, pp. 656-677.

H. Arendt, *The human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago ILL 1958 (ed. it. a cura di S. Finzi, *Vita Activa, la condizione umana*, Bompiani, Milano, 1989).

B. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in «October», The Mit Press, Cambridge (MA), marzo 1981, 16, pp. 39-68.

G. Dorfles, *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino, 1980.

J. Egan, *A Visit from the goon squad*, Knopf, New York City (NY), 2010 (ed. it. a cura



- di M. Colombo, *Il tempo è un bastardo*, Minimum Fax, Roma, 2011).
- M. Foucault, *Le corps utopique* (1966), in *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles éditions Lignes, Paris (FR), 2009 (ed. it. a cura di G. Origgi, *Il corpo, luogo di utopia*, Nottetempo, Milano, 2009).
- M. Foucault, *Pouvoir et corps* (1975), in *Dits et Écrits II*, Gallimard, Paris (FR), 1977 (ed. it. a cura di A. Fontana, P. Pasquino, G. Procacci, *Potere-corpo in Microfisica del potere: interventi politici*, Einaudi, Torino, 1982).
- R. Goldberg, *Performance Live Art, 1909 to the present*, Harry N Abrams Inc, New York City (NY), 1979.
- F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, Paris (FR), 2003 (ed. it. a cura di L. Asaro, *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo, 2007).
- I. Hassan, *The dismemberment of Orpheus*, Oxford University Press, Oxford (UK), 1971.
- I. Hassan, *The question of postmodernism*, «Performing Arts Journal», Paj Publications, The Mit Press, Cambridge (MA), Settembre 1981, n. 6, pp. 30-37 (in AA.VV., a cura di P. Carravetta & P. Spedicato, *Postmoderno e Letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Studi Bompiani, Milano, 1984).
- F. Jameson, *The End of temporality*, «Critical Inquiry», The University of Chicago Press, Chicago (IL), giugno, 2003, 29, pp. 695-718.
- F. Jameson, *The Aesthetics of Singularity*, «New Left Review», New Left Review LTD, London (UK), marzo 2015, 92, pp. 101-132.
- A. Jones, *Body Art / Performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 1998.
- G. Kubler, *The shape of time*, Yale University Press, New Haven (CT), 1972 (ed. it. a cura di G. Previtali, *La forma del tempo*, Einaudi, Torino, 1976).
- C. R. Leslie, *Professor Leslie's lectures on Painting. Lecture IV*, «The Athenaeum Journal», The Athenaeum Journal Press, London (UK), 11 marzo 1948, 1063, pp. 270-274.
- R. Longhi, *Caravaggio* (1952), in *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano, 1973.
- E. Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, Manni Editori, Lecce, 2009.
- E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione* in *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milano, 2010.



kabulmagazine.com

W. Sanderson, *Graphice, the use of the pen and pencil, or, The most excellent art of*

painting: in two parts, Robert Crofts, London (UK), 1658.

L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974.

G. L. Wallace & F. Happé, (2008). *Time perception in autism spectrum disorders*, «Research in Autism Spectrum Disorders», Elsevier, Amsterdam (NL), Luglio 2008, 2, pp. 447-455.