

Archive Fever di Okwui Enwezor (2008): nuove fonti per l'analisi di una mostra di successo

Abstract

Despite its success, the 2008 exhibition *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* curated by Okwui Enwezor at the International Center of Photography in New York has never been subjected to close examination. The aim of this essay is to reconsider the exhibition's rationale in relation to previous debates on the notion of the archive and on archival art, and to analyze Enwezor's curatorial choices in terms of artworks and their installation.

Keywords

ARCHIVE FEVER; ENWEZOR, OKWUI; PHOTOGRAPHIC ARCHIVES; PHOTOGRAPHIC EXHIBITION; NEW YORK CITY; INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY

La mostra *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (New York, International Center of Photography 18.01-04.05.2008), curata dal critico d'arte Okwui Enwezor⁻¹ – nigeriano di nascita ma statunitense d'adozione – è la prima e, oggi, la più importante rassegna di respiro internazionale che si sia occupata dell'impiego dell'archivio fotografico da parte di artisti contemporanei. Attraverso una scelta di venticinque autori e di altrettante opere, il curatore ha presentato alcune delle più diffuse strategie con le quali il concetto, le pratiche e i materiali dell'archivio fotografico sono stati trattati nell'arte a partire dagli anni Sessanta⁻². Le opere esposte, databili all'interno del periodo 1963-2008, miravano infatti ad indagare e, il più delle volte, a mettere in crisi i principi fondamentali della più tradizionale organizzazione archivistica⁻³.

Nonostante la critica abbia accolto l'esposizione in modo alquanto favorevole⁻⁴, testimoniando in maniera lampante la notevole fortuna

riscossa, le letture di cui disponiamo sono principalmente stereotipate e mai esaustive. Ciò è dovuto, innanzitutto, al fatto che la mostra non è stata mai sottoposta a un esame puntuale che ne valutasse la reale rilevanza ma, invece, è stata confinata spesso in elenchi di eventi analoghi, in cui sono state ripetute, di volta in volta, le stesse informazioni⁻⁵. Questo contributo muove dunque dall'esigenza di ricontestualizzare la mostra *Archive Fever* a partire dall'analisi delle sue peculiarità, ricostruendo il tessuto culturale da cui ha preso forma e analizzando la documentazione prodotta durante la sua progettazione, che comprende tra l'altro una documentazione fotografica degli spazi espositivi commissionata dall'International Center of Photography (ICP)⁻⁶ e realizzata da John Berens⁻⁷.

L'organizzazione e l'allestimento

Le soluzioni di ordinamento e di allestimento di un'esposizione, soprattutto se dedicata al rapporto fra fotografia e archivio, sono elementi concettuali e fisici centrali, poiché atti a creare con le opere coinvolte – similmente a come accadrebbe in un archivio fotografico – tipologie, famiglie, sequenze, etc. Le opere esposte, infatti, all'interno della galleria sotterranea dell'ICP – composta da un vano principale e quattro sale secondarie privi di fonti di luce naturale (fig. 1) – sembravano, infatti, essere legate da elementi comuni, intrinseci o attribuiti dal curatore. I due lavori della sala introduttiva, per esempio, sarebbero caratterizzati dall'impiego di fotografie di pubblico dominio (Warhol ha usato una fotografia strappata da "Life" e Morris una fotografia dei campi di concentramento nazisti)⁻⁸ (fig. 2); le nove opere della sala 1 rappresenterebbero altrettante varianti sul tema del ritratto (quello frontale era il più frequente); le otto della sala centrale sarebbero accomunate dal motivo della memoria privata e pubblica (dalle fotografie degli album di famiglia si passava alle documentazioni di guerra); i due lavori della sala 3 discuterebbero dell'appropriazione diretta di fotografie altrui (Levine ha ri-fotografato le fotografie di Walker Evans e Ligon ha esposto quelle di Robert Mapplethorpe); la sala 4 sarebbe dedicata al ricordo degli attentati dell'11 settembre (con le prime pagine di giornale raccolte da Feldmann).

Le opere, in aggiunta, sembravano seguire una progressione, allo stesso tempo cronologica ed emotiva, che faceva leva sulla drammaticità delle immagini fotografiche d'archivio impiegate dagli artisti: da quelle più datate del genocidio nazista (Morris e Sivan), si passava, per esempio, a quelle dei bambini scomparsi (Lieberman) e della guerra in Libano (Raad e Joreige), fino alle fotografie ancora toccanti, soprattutto per il pubblico newyorkese, degli attentati dell'11 settembre (Feldmann). Enwezor ha potuto, così, raccogliere alcuni dei momenti più drammatici della storia contemporanea degli Stati Uniti – la crisi economica degli anni Trenta, la Seconda guerra mondiale, lo sviluppo della società consumistica, la guerra fredda, le lotte per i diritti civili e gli attacchi dell'11 settembre – che, in modi diversi,



01

Okwui Enwezor

(a cura di), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (New York, International Center of Photography 18.01-04.05.2008).

Schema dell'allestimento

SALA INTRODUTTIVA Fotografie popolari	Andy Warhol, <i>Race Riot</i> (1963 ca.) Robert Morris, <i>Untitled</i> (1987)
SALA 1 Il ritratto	Craigie Horsfield, <i>Magda Mierwa and Leszek Mierwa-ul. Nawojki, Krakow, July 1984</i> (1990) Fazal Sheikh, <i>The Victor Weeps. Afghanistan</i> (1997) Christian Boltanski, <i>Reserve-Detective III</i> (1987) Ilán Lieberman, <i>Niño Perdido</i> (2006-2007) Eyal Sivan, <i>The Specialist: Eichmann in Jerusalem</i> (1999) Felix Gonzalez-Torres, <i>Untitled (Death by Gun)</i> (1990) Lorna Simpson, <i>Untitled (guess who's coming to dinner)</i> (2001), <i>Study</i> (2002), <i>Jackie</i> (2007)
SALA 2 Il tempo	Stan Douglas, <i>Overture</i> (1986)
SALA CENTRALE La memoria privata e pubblica	Harun Farocki/Andrei Ujica, <i>Videograms of a Revolution</i> (1993) Anri Sala, <i>Intervista</i> (1998) Walid Raad, <i>We can make rain, but no one came to ask</i> (2008) Zoe Leonard, <i>The Fae Richards Photo Archive</i> (1993-1996) Tacita Dean, <i>Floh</i> (2000) Jef Geys, <i>Day and Night and Day and...</i> (2002) Vivan Sundaram, <i>The Sher-Gil Archive</i> (1995-1997) Lamia Joreige, <i>Objects of War</i> (1999-2006)
SALA 3 L'appropriazione	Glenn Ligon, <i>Notes on the Margin of the Black Book</i> (1991-1993) Sherrie Levine, <i>After Walker Evans</i> (1981)
SALA 4 L'11 settembre	Hans-Peter Feldmann, <i>9/12 Front Page</i> (2001)
CORRIDOIO L'eredità del passato	Thomas Ruff, <i>Machines</i> (2003) Nomedas e Gediminas Urbonas, <i>Transaction</i> (2002)



02

John Berens,

"Vista del vano centrale
e della sala 4 della mostra
Archive Fever ripresa dalla
sala 1", ICP_04210, 2008.

Fotografia digitale.

Courtesy International
Center of Photography,
New York



03

John Berens,
"Vista del vano centrale,
della sala 4 e del corridoio
della mostra *Archive Fever*
ripresa dalla sala 1",
ICP_04210, 2008.
Fotografia digitale.
Courtesy International
Center of Photography,
New York

hanno condizionato la cultura e l'assetto socio-politico della nazione e dell'intero pianeta.

Alle scelte di ordinamento si sommano le soluzioni allestitivo: rivestimento di semplici pannelli di compensato lasciati a vista per le pareti della sala centrale e tinta colore grigio-blu scuro per le sale adiacenti, che espongono fotografie e filmati in bianco e nero. Tale scelta permetteva di equilibrare visivamente gli spazi, evitando di far sembrare il percorso monotono e, nel contempo, contribuiva a rendere la mostra come un ibrido fra un'esposizione convenzionale di fotografie ⁻⁹ e una sorta di "cantier aperto" o di deposito. Sostando all'interno del vano centrale (fig. 3) si poteva avere l'impressione di trovarsi in un ambiente anti-fotografico e, soprattutto, anti-museale, dove dominavano la serialità, l'accumulazione e, in generale, la sensazione di provvisorietà.

Ordinamento e allestimento si presentavano, così, come due diverse soluzioni interpretative del percorso espositivo, il cui obiettivo era quello di presentare in modo maggiormente attraente le tematiche affrontate, accrescere il livello di coinvolgimento dello spettatore e, nel contempo, la sua attenzione. Come ha affermato la critica Susie Linfield, le scelte di Enwezor potrebbero ricondursi all'esigenza di "sex up what he feared might be a less-than-enticing project" ⁻¹⁰.

Il ruolo del curatore

Il catalogo della mostra ospita un unico e corposo saggio teorico di 37 pagine corredate da 107 note, dal titolo *Archive Fever: Photography Between History and the Monument*, firmato dallo stesso Enwezor ⁻¹¹. Diversamente dalle scelte attuate in galleria, il testo si organizza in otto paragrafi ed è sostenuto da un impianto teorico molto denso, che coinvolge anche la lettura delle opere. In esso si illustrano il rapporto tra archivio e fotografia, le due modalità principali (come forma e come supporto materiale) d'impiego artistico dell'archivio e le opere in relazione ai concetti di tempo, memoria, controllo e identità.

Ad apertura del saggio, per definire e introdurre l'archivio fotografico ⁻¹², Enwezor ha adottato unicamente le parole di Michel Foucault come chiave filosofica originaria ⁻¹³, poiché, a suo parere, "no single definition can convey the complexities of a concept like the archive such as are contained in Foucault's ruminations on the subject" ⁻¹⁴. Per avvalorare, invece, la propria teoria secondo cui "because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object" ⁻¹⁵ il curatore si è affidato alle affermazioni sulla meccanicità dell'apparecchio fotografico avanzate più di settant'anni prima da Walter Benjamin ⁻¹⁶.

Da un punto di vista metodologico, l'adozione dei testi dei due autori e i rimandi costanti a quelli di Rosalind Krauss ⁻¹⁷, Benjamin H. D. Buchloh ⁻¹⁸ e Hal Foster ⁻¹⁹ suggerirebbero come il punto nevralgico delle osservazioni sostenute da Enwezor risieda nelle teorie avanzate dal gruppo di "October" ⁻²⁰. Il curatore, partendo verosimilmente dalla metodologia kraussiana applicata per teorizzare il postmodernismo ⁻²¹, ha

potuto dotare per la prima volta l'archivio fotografico di un nuovo paradigma di pensiero. Ciò ha permesso di paragonarlo a un "active, regulatory discursive system" ⁻²², ampliandolo a tal punto da intenderlo come la somma totale delle immagini che circolano sulle strade, fra i *mass media*, nella cultura di massa e nella nostra memoria ⁻²³. Una visione particolarmente espansa ed estesa, che finisce per privare l'archivio fotografico dei propri connotati originari. Se accettassimo di condividere questa versione inflazionistica, dovremmo riflettere su come, concettualmente, una tale dilatazione condurrebbe a considerare come archivio qualunque tipologia di raccolta che abbia anche solo apparentemente valenza documentaria. A questo punto, non essendo più in grado di individuare una reale "soglia archivistica" ⁻²⁴, quali elementi dovrebbero consentirci di riconoscere e distinguere un archivio da ciò che non lo è?

Come esponente della critica d'arte contemporanea statunitense Enwezor si è dimostrato non interessato al filone di studi incentrato sull'analisi scientifica e storica dell'archivio e del documento fotografico. Mancano, infatti, a nostro avviso, tutti quei contributi appartenenti agli ambiti dell'archivistica e della storia dell'arte. Per riportare solo un esempio, *Deep Storage* (1997-1999) ⁻²⁵ è l'unico precedente espositivo sull'impiego artistico dell'archivio considerato nel saggio di *Archive Fever* ⁻²⁶. Non vi è alcuna traccia, invece, dell'altra mostra fondamentale sull'argomento, *Interarchive* (Lüneburg, 1999), poiché, essendo stata di minore risonanza rispetto alla prima ed essendo nata da un progetto universitario che ha coinvolto esperti di vari settori disciplinari, i suoi contributi sarebbero risultati poco efficaci per il discorso sostenuto da Enwezor ⁻²⁷.

Il contesto culturale

I diversi elementi che caratterizzano l'archivio e le sue pratiche – la selezione, la descrizione, l'organizzazione, l'accessibilità, etc. – hanno ispirato gli artisti sin dall'inizio del XX secolo (Marcel Duchamp *in primis*) ⁻²⁸. Ma è dagli anni Sessanta, e ancor di più dagli anni Novanta, che si è potuto assistere a un intreccio significativo fra l'immagine fotografica d'archivio e le pratiche artistiche. La maggior parte dei criteri adottati dagli artisti assomigliano a quelli della pratica archivistica, ma è pur vero che il meccanismo d'interrogazione dei materiali (nella maggior parte dei casi, costituito da un prelievo parziale) e, conseguentemente, ciò che se ne ottiene si discostano da essa. Foster ha precisato come gli artisti agiscano sull'archivio con la volontà di criticarlo, trasformarlo, disturbarlo, proponendone in questo modo inedite letture ⁻²⁹. L'archivio, così, non è considerato unicamente come una raccolta di atti notarili e documenti scritti, ma più ampiamente come un 'dispositivo' culturale e politico, nonché come uno spazio del sapere che consente, a chi lo interroga, di rivelare la natura della società che l'ha prodotto e fornire gli strumenti per affrontare il presente e il futuro ⁻³⁰.

Il contributo sempre più ampio degli artisti a questo *archival impulse* ha coinciso, a partire dagli anni Novanta, con il progressivo

interesse manifestato da curatori e critici d'arte. Ciò è testimoniato da alcuni saggi apparsi in "October" ⁻³¹, da esposizioni temporanee come *Deep Storage* (1997-1999) ⁻³² e *Interarchive* (1999) ⁻³³ e da volumi come *The Archive* (2006) ⁻³⁴ e *The Big Archive* (2008) ⁻³⁵. Il sempre maggior numero di contributi provenienti da vari ambiti disciplinari (dall'antropologia alla psicologia, dalla medicina alla storia) suggerisce come l'"archival turn" riconosciuto alla fine degli anni Novanta dall'antropologa Ann L. Stoler ⁻³⁶ si sia tramutato all'inizio del XXI secolo in una vera e propria tendenza ossessiva ⁻³⁷.

È sulla scorta di ciò che l'ICP avrebbe riservato al tema l'intero programma espositivo dell'inverno 2008. Contemporaneamente ad *Archive Fever*, infatti, il *chief curator* del centro newyorkese, Brian Wallis, presentava la mostra *The Collections of Barbara Bloom*, una retrospettiva dell'artista concettuale californiana che nella propria ricerca ha spesso messo in discussione il significato delle pratiche del collezionare e dell'archiviare ⁻³⁸. Nonostante la poca forza del progetto espositivo, la popolarità raggiunta nel 2008 dall'argomento scelto dall'ICP si è tradotta in una garanzia di successo, ma per quanto riguarda la mostra curata da Enwezor si trattò più di un successo di critica che di pubblico, e fu ottenuto più a distanza di tempo che nell'immediato.

L'esigenza di trattare l'archivio fotografico nel particolare momento storico e politico che stava vivendo l'America (la crisi economica mondiale e le elezioni presidenziali), in aggiunta, ha enfatizzato il riconoscimento, già avviato da vari decenni, dell'immagine fotografica come uno strumento per nulla neutrale, ma, anzi, di comunicazione ideologica. Ciò è testimoniato, per esempio, dalla scelta in *Archive Fever* di riflettere su come la fotografia d'archivio sia in grado di rivelare le condizioni dell'individuo di colore nella società statunitense: quattro artisti su venticinque – Simpson, Douglas, Dunye e Ligon – sono afroamericani e altrettanti – Simpson, Dunye, Ligon e Warhol – hanno esposto opere su questo tema. Quale momento migliore per un'istituzione newyorkese e un curatore nigeriano per discutere su tali questioni, se non in una mostra aperta durante i mesi della campagna elettorale di quello che diventerà, da lì a poco (il 4 novembre), il primo presidente di colore degli Stati Uniti?

Alcune strategie adottate

La notevole fortuna che la mostra ha riscosso in questi anni è in debito, fra le varie cose, con la scelta del titolo, preso in prestito della traduzione inglese di *Mal d'archive* di Jacques Derrida ⁻³⁹. A nostro parere, tale impiego non è da intendersi esclusivamente come un omaggio al filosofo francese ⁻⁴⁰, ma, innanzitutto, come un espediente accattivante e strategico per attirare l'attenzione. Dopo la mostra dell'ICP, in effetti, l'espressione "archive fever", utilizzata negli studi di varie discipline per indicare in modo colloquiale l'ossessione contemporanea per l'archivio, è stata adottata sempre di più anche nel mondo dell'arte. Enwezor, così facendo, ha legato indissolubilmente il proprio nome a quello

del filosofo francese, garantendosi un posto d'onore nel *pantheon* delle personalità della critica d'arte ⁻⁴¹.

Un'altra soluzione attuata dal curatore è stata quella di ri-significare le opere per adattarle alle esigenze dell'"archive fever". Per esempio, la decisione di includere solamente le quattro fotografie che rappresentano la mano di un rifugiato afgano che stringe il ritratto fotografico di un parente morto, della serie *The Victor Weeps. Afghanistan* (1998) di Fazal Sheikh, enfatizzerebbe la questione della materialità del documento fotografico e del suo impiego da parte dell'artista. Ciò andrebbe a discapito, così, della natura eterogenea della serie fotografica (costituita, altresì, da ritratti, paesaggi, scenari di guerra, fotografie di disegni, etc.), atta a testimoniare le condizioni di vita dei rifugiati ⁻⁴².

Di maggiore spessore è l'operazione concettuale attuata su *Untitled (guess who's coming to dinner)* (2001) e *Study* (2002) di Lorna Simpson, due serie di ritratti (rispettivamente di una donna e di un uomo di colore) fissati dietro lastre di plexiglass su cui sono incise liste di titoli (di film nella prima e di dipinti nella seconda, che hanno come protagonisti o soggetti uomini neri), entrambe dedicate alla rappresentazione dell'individuo di colore nell'immaginario collettivo americano. Per Enwezor gli elementi fotografici e grafici costituirebbero "two concomitant structures of archivization" ⁻⁴³: la peculiarità fisica del colore della pelle dell'individuo nero e i *clichés* della sua rappresentazione ⁻⁴⁴. Qui l'archivio fotografico raggiunge la sua massima astrazione ed espansione assumendo l'aspetto di un insieme amorfo di immagini mentali costitutive della cultura collettiva.

Un aspetto significativo della strategia curatoriale di Enwezor riguarda la selezione degli artisti e delle opere. Nella *working checklist* di *Archive Fever*, un primo elenco datato al 12 febbraio 2007, possiamo notare come siano presenti solamente diciotto autori ⁻⁴⁵. È assente Warhol, mentre sono inclusi Pierre Huyghe e Danny Tisdale, le cui opere fanno chiari riferimenti all'artista americano. Se il primo avrebbe presentato *Sleep Talking* (1998), una rivisitazione del film *Sleep* (1963) di Warhol, il secondo avrebbe esposto *Rodney King Police Beating* (1991), la cui struttura a griglia e il soggetto rappresentato ricordano una delle tante serigrafie della serie warholiana *Car Crash* (1962-1963) ⁻⁴⁶. La scelta definitiva di includere Warhol, piuttosto che Huyghe e Tisdale, si ricollegherebbe non tanto alla sua popolarità quanto al fatto che, come afferma lo stesso Enwezor, "Few have matched Andy Warhol's profound reflections on photography's morbid hold on the modern imagination" ⁻⁴⁷. A ciò andrebbe in aiuto anche la peculiarità del soggetto di *Race Riot* – le aggressioni subite dai manifestanti afro-americani durante la marcia per i propri diritti del 3 maggio del 1963 a Birmingham – dal momento che le tensioni razziali che rappresenta sono tutt'ora parte intrinseca della memoria collettiva americana.

Potremmo, dunque, affermare che la strategia curatoriale concepita per *Archive Fever* sia stata un'operazione fondamentalmente ideologica, atta a discutere, attraverso il tema popolare dell'archivio fotografico,

una serie di pratiche artistiche e tematiche assai eterogenee fra loro. Al curatore bisognerebbe riconoscere la prontezza nell'aver riunito, in un unico evento espositivo di portata internazionale, le investigazioni in ambito artistico più emblematiche sul documento fotografico, capaci di produrre un archivio dell'immaginario collettivo del XX e del XXI secolo, dove il voyeurismo assumerebbe un ruolo centrale ⁻⁴⁸.

Oggi, per il numero di opere ed esposizioni d'arte legate all'archivio, risulta sempre più difficile avere una panoramica completa di tale tendenza. Nonostante ciò, siamo certi che la mostra *Archive Fever* sia da considerare un evento spartiacque per gli studi sull'argomento, poiché si presenta come la prima esperienza critico-curatoriale a occuparsi degli archivi esclusivamente fotografici ampliandone la semantica. Gli artisti invitati a esporre – nel contempo testimoni e promotori dell'“archive fever” – hanno trasformato la documentazione storica adottata in oggetti dal valore estetico, conferendo un significato molto più eloquente rispetto al suo semplice e diretto impiego da parte degli studiosi ⁻⁴⁹. In un momento storico in cui il digitale sta avendo il sopravvento in molti aspetti del quotidiano, la mostra di Enwezor ci ha ricordato la “piena dignità oggettuale” ⁻⁵⁰ del documento fotografico, mettendo in comunicazione, al contempo, il mnemonico con il traumatico.

⁻¹ Okwui Enwezor (Calabar, Nigeria, 1963) fra il 2005 e il 2009 è stato Dean of Academic Affairs and Senior Vice President del San Francisco Art Institute. Nel 2015 è stato nominato direttore del settore arti visive della 56. *Esposizione Internazionale d'Arte* de La Biennale di Venezia e attualmente è direttore della Haus der Kunst di Monaco. Per l'International Center of Photography di New York ha ricoperto fra il 2005 e il 2011 il ruolo di Adjunct Curator, ma è stata senza dubbio la nomina nel 2002 a direttore artistico per *Documenta 11* di Kassel a consacrarlo definitivamente tra le personalità più influenti

nel mondo dell'arte contemporanea.

⁻² Fra i contributi più recenti sull'argomento ricordiamo: Merewether 2006; Spieker 2008; Didi-Huberman 2010; van Alphen 2014; Baldacci 2017.
⁻³ Serena 2010, p. 112.
⁻⁴ Segnaliamo, a questo proposito, le recensioni Cotter 2008; Darms 2009; Maimon 2008; Rice 2008.
⁻⁵ Nel suo ampio studio sui rapporti tra fotografia e archivio, per esempio, Cristina Baldacci ha dedicato alla mostra solo poche righe, limitandosi a render conto della tematica trattata, del titolo e dell'arco temporale delle opere esposte. Cfr. Baldacci 2017, p. 33.

⁻⁶ Ringraziamo le *exhibition managers* dell'ICP, Africia Heiderhoff e Ava Hess, per l'invio delle fotografie e degli altri materiali d'archivio inerenti alla mostra.
⁻⁷ John Berens (New York, 1985) è un fotografo statunitense che collabora con l'ICP per la documentazione degli eventi museali.
⁻⁸ A confermare la nostra lettura è Cotter 2008.
⁻⁹ Dalla mostra dei membri della Photo-Secession (1905-1906), la propensione a esporre le fotografie in bianco e nero su pareti di colore scuro è ricorrente. Per alcuni esempi cfr. Mauro 2014, pp. 106-107, 149-159, 175-187, 238-240.

—
Note

- 10 Linfield 2008.
- 11 Enwezor 2008, pp. 11-51.
- 12 Per i contributi più significativi sul tema dell'archivio fotografico rimandiamo, in particolar modo, ai due numeri speciali della rivista canadese "Archivaria": *Photography and Archives 1977-1978* e Stacy 2008. Tra gli studi italiani, invece, sono fondamentali quelli di Tiziana Serena, in particolare Serena 2010.
- 13 "The archive is first the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events. But the archive is also that which determines that all these things said do not accumulate endlessly in an amorphous mass, nor are they inscribed in an unbroken linearity, nor do they disappear at the mercy of chance external accidents; but they are grouped together in distinct figures, composed together in accordance with multiple relations, maintained or blurred in accordance with specific regularities; that which determines that they do not withdraw at the same pace in time, but shine, as it were, like stars, some that seem close to us shining brightly from far off, while others that are in fact close to us are already growing pale". Cfr. Enwezor 2008, p. 11, da Foucault 1972 [1969], p. 129.
- 14 Enwezor 2008, p. 11.
- 15 Ivi, p. 12.
- 16 Cfr. Benjamin 2011 [1936].
- 17 Krauss 1985; Krauss 2000. Enwezor, in particolar modo, ha introdotto il primo testo con espressioni come "important book", "her powerful writings" e "deeply reflexive reading", cfr. Enwezor 2008, p. 51.
- 18 Buchloh 1988; Buchloh 1997; Buchloh 1999.
- 19 Foster 1996a; Foster 1996b; Foster 2004.
- 20 Altri articoli di "October" che vengono citati sono Sekula 1986; Singerman 1994; Godfrey 2005. Cfr. Enwezor 2008, p. 51.
- 21 Carrier 2002, pp. 18-19.
- 22 Enwezor 2008, p. 11.
- 23 Ivi, p. 23.
- 24 La prima a introdurre tale concetto, in riferimento al limite fisico che circoscrive l'area di uno spazio archivistico, è stata la studiosa Luciana Duranti. Cfr. Duranti 1996, p. 247.
- 25 Schaffner / Winzen 1997.
- 26 Enwezor 2008, p. 48, n. 29.
- 27 Cfr. von Bismark et al. 2002. Ad essere assenti, a nostro giudizio, sono altresì le letture sull'atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg - fra le tante ricordiamo solo Didi-Huberman 2006 [2002] - l'importante testo Didi-Huberman 2005 [2003] e l'antologia Merewether 2006.
- 28 Spieker 2008, pp. 70-71.
- 29 Cfr. Foster 2004, p. 4.
- 30 Serena 2010, p. 110.
- 31 Solo per citare i più importanti contributi sull'argomento: Sekula 1986; Foster 1996a; Buchloh 1999; Foster 2002; Foster 2004.
- 32 Schaffner / Winzen 1998.
- 33 von Bismark et al. 2002.
- 34 Merewether 2006.
- 35 Spieker 2008.
- 36 Sull'origine dell'impiego di tale espressione da parte della studiosa rimandiamo a Serena 2010, p. 110, n. 38.
- 37 Non vi è dubbio sul fatto che *Mal d'archive* di Jacques Derrida sia da considerare una pietra miliare per le indagini contemporanee sull'archivio e sulla naturale pulsione umana dell'accumulare, organizzare e conservare le proprie testimonianze. Cfr. Derrida 2005 [1995].
- 38 Rice 2008, p. 11.
- 39 Sui cortocircuiti e i fraintendimenti sorti con la sostituzione di 'mal' in favore di 'fever' cfr. Steedman 2001.
- 40 Non vi è dubbio su come il suo contributo sia da considerare una pietra miliare per le indagini contemporanee sull'archivio e sulla naturale pulsione umana dell'accumulare, organizzare e conservare le proprie testimonianze. Cfr. Derrida 2005 [1995].
- 41 Marcilloux 2014, p. 66.
- 42 Cfr. Sheikh 1998.
- 43 Enwezor 2008, p. 41.
- 44 Ivi, pp. 41-42.
- 45 Christian Boltanski, James Coleman, Tacita Dean, Stan Douglas, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Felix González-

Torres, Craigie Horsfield, Pierre Huyghe, Zoe	– 46 Firstenberg 2003, pp. 317-20.	all'opera di Warhol: cfr. Maimon 2008.
Leonard, Glenn Ligon, Robert Morris, Walid Raad, Thomas Ruff, Anri Sala, Lorna Simpson, Vivan Sundaram e Danny Tisdale.	– 47 Enwezor 2008, p. 26. – 48 Un'affermazione simile è stata avanzata dalla storica dell'arte Vered Maimon in relazione	– 49 Enwezor 2008, p. 33. – 50 Serena 2012, p. 16.

- Baldacci 2017** Cristina Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2017.
- Benjamin 2011 [1936]** Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011 [ed. orig. tedesca 1936].
- Buchloh 1988** Benjamin H. D. Buchloh (a cura di), *Marcel Broodthaers*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1988.
- Buchloh 1997** Benjamin H. D. Buchloh, *Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe*, in Schaffner / Winzen 1997, pp. 50-60.
- Buchloh 1999** Benjamin H. D. Buchloh, *Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive*, in "October", LXXXVIII, Spring 1999, pp. 117-145.
- Carrier 2002** David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2002.
- Cotter 2008** Holland Cotter, *Well, It Looks Like Truth*, in "New York Times", 18 gennaio 2008, p. 31, in <http://www.nytimes.com/2008/01/18/arts/design/18arch.html> (05.09.2018).
- Darms 2009** Lisa Darms, *Exhibition Review*, in "The American Archivist", LXXII, n. 1, Spring-Summer 2009, pp. 253-257.
- Derrida 2005 [1995]** Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005 [ed. orig. francese 1995].
- Didi-Huberman 2006 [2002]** Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 [ed. orig. francese 2002].
- Didi-Huberman 2010** Georges Didi-Huberman (a cura di), *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, catalogo della mostra (Karlsruhe, ZKM Museum für Neue Kunst, 2010 / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010-2011 / Amburgo, Sammlung Falckenberg, 2011), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
- Duranti 1996** Luciana Duranti, *Archives as A Place*, in "Archives and Manuscripts", vol. XXIV, n. 2, November 1996, pp. 242-255.
- Enwezor 2008** Okwui Enwezor (a cura di), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, catalogo della mostra (New York, International Center of Photography, 2008), Göttingen, Steidl, 2008.
- Firstenberg 2003** Lauri Firstenberg, *Autonomy and the Archive in America: Reexamining the Intersection of Photography and Stereotype*, in Coco Fusco / Brian Wallis (a cura di), *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*,

Bibliografia

- catalogo della mostra (New York, International Center of Photography, 2004), New York, Abrams, 2003, pp. 313-334.
- Foster 1996a** Hal Foster, *Death in America*, in "October", LXXV, Winter 1996, pp. 37-59.
- Foster 1996b** Hal Foster, *The Archive without Museums*, in "October", LXXVII, Summer 1996, pp. 97-119.
- Foster 2002** Hal Foster, *Archives of Modern Art*, in "October", XCIX, Winter 2002, pp. 81-95.
- Foster 2004** Hal Foster, *An Archival Impulse*, in "October", CX, Autumn 2004, pp. 3-22.
- Foucault 1974 [1969]** Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli, 1974 [ed. orig. francese 1969].
- Godfrey 2005** Mark Godfrey, *Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh*, in "October" CXIV, Fall 2005, pp. 90-119.
- Krauss 1985** Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1985.
- Krauss 2000** Rosalind Krauss, "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.
- Linfield 2008** Susie Linfield, *Every Photo an Archive*, in "The Nation", 17 aprile 2008, in <<https://www.thenation.com/article/every-photo-archive/>> (05.09.2018).
- Maimon 2008** Vered Maimon, *Review of Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, in "CAA Reviews", 23 aprile 2008, in <http://www.caareviews.org/reviews/1111#.WVpe9YjyjlV> (05.09.2018).
- Marcilloux 2014** Patrice Marcilloux, *Deep Storage (1997), Interarchive (2002), Archive Fever (2008): l'art contemporain et les archives dans trois rétrospectives internationales*, in "La Gazette des Archives", I, n. 233, 2014, pp. 61-74.
- Mauro 2014** Alessandra Mauro (a cura di), *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, Roma, Contrasto, 2014.
- Merewether 2006** Charles Merewether (a cura di), *The Archive*, London, Whitechapel, 2006.
- Photography and Archives 1977-1978** *Photography and Archives*, numero speciale di "Archivaria", n. 5, Winter 1977-1978.
- Rice 2008** Shelley Rice, *Archive Fever and Barbara Bloom*, in "Aperture", n. 192, Fall 2008, pp. 10-11.
- Schaffner / Winzen 1997** Ingrid Schaffner / Matthias Winzen (a cura di), *Deep Storage. Arsenal of Memory. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, catalogo della mostra (Monaco, Haus der Kunst, 1997 / Berlino, 1997-1998 / Düsseldorf, Kunstmuseum, 1998 / New York, MoMA PS1, 1998 / Seattle, Henry Art Gallery, 1998-1999), München, Prestel, 1997.
- Serena 2010** Tiziana Serena, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in Anna Spiazzi / Luca Majoli / Corinna Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela*, atti della conferenza (Venezia 2008), Crocetta del Montello, Terraferma, 2010, pp. 103-125.
- Serena 2012** Tiziana Serena, *La materialità della fotografia: una questione ermeneutica*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia*, Firenze, Nardini, 2012, pp. 15-25.
- Sekula 1986** Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in "October", XXXIX, Winter 1986, pp. 3-64

- Sheikh 1998** Fazal Sheikh, *The Victor Weeps. Afghanistan*, Berlin–New York–Zurich, Scalo, 1998, in <http://www.fazalsheikh.org/online_editions/the_victor_weeps/online_edition/start_lokal.htm> (03.12.2018).
- Singerman 1994** Howard Singerman, *Seeing Sherrie Levine*, in "October", LXVII, Winter 1994, pp. 78-107.
- Spieker 2008** Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2008.
- Stacy 2008** Sarah Stacy (a cura di), *Archives and Photography*, numero speciale di "Archivaria", LXV, Spring 2008.
- Steedman 2001** Carolyn Steedman, *Something She Called a Fever. Michelet, Derrida and Dust*, in "The American Historical Review", CVI, n. 4, October 2001, pp. 1159-1180.
- van Alphen 2014** Ernst van Alphen, *Staging the Archive, Art and Photography in the Age of New Media*, London, Reaktion Books, 2014.
- von Bismark et al. 2002** Beatrice von Bismarck / Hans-Peter Feldmann / Hans U. Obrist / Diethelm Stoller / Ulf Wuggenig (a cura di) *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, catalogo della mostra (Lüneburg, Kunstraum der Universität Lüneburg, 1999), Köln, Walther König, 2002.