

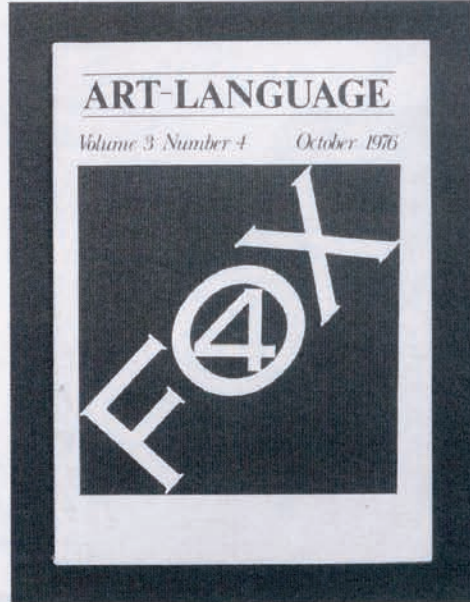
ON ART, LANGUAGE AND CONSECUTIVE MATTERS



(A)

(A) Lawrence Weiner, *As Long As It Lasts*, Euromast, Rotterdam, 1993. Courtesy: the artist

(B) *Art-Language*, Vol. 3 No. 4, October 1976



(B)

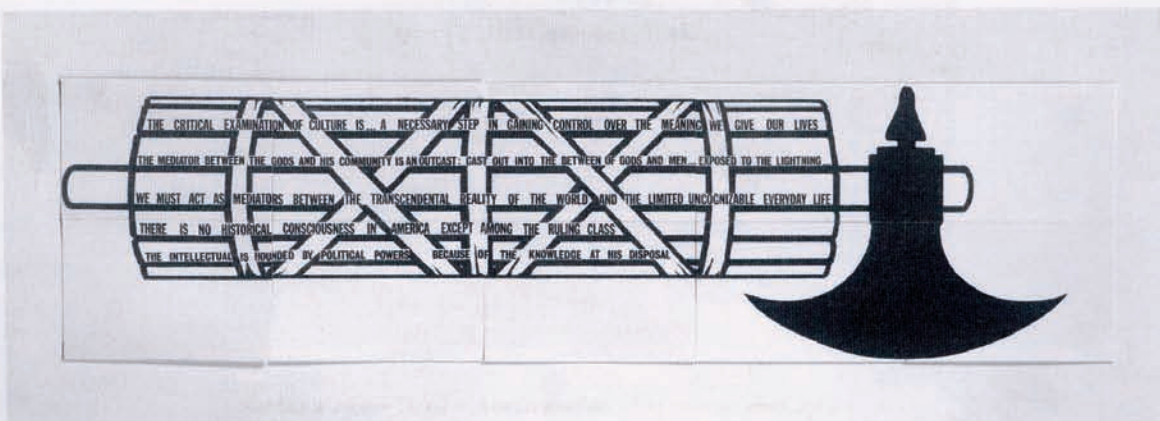
(C) Dana DeGiulio, *I Think That I'm Bigger Than The Sound*, 2011. Courtesy: the artist

(D) *Art & Language*, *Ten Postcards*, 1977. Courtesy: Lisson Gallery, London



(C)

(D)



The history of contemporary art is paved with collisions between art and language. Julian Myers gathers and interprets them, starting with the rejection of language of Greenberg, passing through the speech bubbles of Pop and the circumlocutions of Conceptual, all the way to the reversal of modernist positions with the assumption of language in favor of the image. The author examines, in particular, the work of Art & Language and of Dana DeGiulio to demonstrate the fertility of this endless antagonism.

ENG BY JULIAN MYERS

The antipathy to language amongst the modernist avant-gardes is legendary. Take for example the kamikaze attacks on 'the language that journalism has abused and corrupted' described in Hugo Ball's diary of his years in the Cabaret Voltaire, *Flight Out of Time*.¹ Or, to invoke another paradigmatic example from a different place and time, recall the critic Clement Greenberg's epochal description of everything good art was not, in his 1939 essay "Avant-Garde and Kitsch": in his account, capitalist kitsch had commenced to looting existing cultural traditions for "devices, tricks, stratagems, rules of thumb, [and] themes" and repurposing them as sales apparatus.² The only way to preserve what was still worth saving was to reject such story-telling devices and to embrace the "plastic values" of Picasso and others like him. To silence or pulverize language: this was one great task of the best art of the modern period, and even a cursory look at the writing of these men will suggest just how impossibly difficult, how imperiled and imperiling, such undertaking was taken to be. To be successful meant defying capitalist modernity as such.³

Today this prohibition has long since been lifted, and with it, the claims for the critical value of artistic resistance to or withdrawal from language. Confronting an exhibition of contemporary art, one traverses language in multiple orders: from words quoted, spoken, spelled out, or depicted in the field of the work itself, to the narratives, theories and histories that structure its approach, to many forms of linguistic framing and evaluating (publicity, wall text, titles, critical discourse, and so forth) that attend to any artwork in the present. A genealogy of these transformations is beyond the scope of the current writing, but it might begin from the word balloons of Richard Hamilton and Roy Lichtenstein, and the circumlocutions of vari-

Roy Lichtenstein, *Drowning Girl*, 1963, MoMA Collection, New York



Right - Art & Language, *Ten Postcards*, 1977. Courtesy: Specific Object / David Platzker, New York

ous forms of conceptual art and intermedia practices in the 1960s (the former addressed, for example, by Hal Foster in *The First Pop Age*, while the latter developments are detailed in recent writing by Liz Kotz and Eve Meltzer, among many others).⁴ Contemporary prac-

La storia dell'arte contemporanea è lastricata di collisioni fra arte e linguaggio. Julian Myers le raccoglie e le interpreta a partire dal rifiuto del linguaggio di Greenberg, passando per le nuvolette di testo della Pop e per le circonlocuzioni del concettuale, fino al rovesciamento dell'argomentazione modernista con l'assunzione del linguaggio a favore dell'immagine. L'autore prende in esame in particolare il lavoro di Art & Language e di Dana DeGiulio per dimostrare quanto sia proficuo quest'incessante antagonismo.

ITA DI JULIAN MYERS

L'antipatia per il linguaggio tra le avanguardie moderniste è leggendaria. Si prendano, per esempio, gli attacchi kamikaze alla "lingua abusata e corrotta dal giornalismo" che troviamo nel diario tenuto da Hugo Ball sui suoi anni al Cabaret Voltaire, *Flight Out of Time*.¹ O, per citare un altro esempio paradigmatico appartenente a un altro luogo e a un'altra epoca, basti pensare alla descrizione epocale che il critico Clement Greenberg fece, nel suo saggio del 1939 "Avant-Garde and Kitsch", di tutto ciò che l'arte non era: egli sosteneva che il kitsch capitalista avesse cominciato a saccheggiare le tradizioni culturali esistenti alla ricerca di "dispositivi, espedienti, stratagemmi, regole empiriche [e] temi" per riproporli come sistema finalizzato alla vendita.² L'unico modo per preservare quello che valeva ancora la pena di salvare era rifiutare simili dispositivi di narrazione e abbracciare i "valori plastici" di Picasso e di altri come lui. Mettere a tacere o polverizzare il linguaggio: questo era uno dei grandi obiettivi della migliore arte modernista, e anche solo uno sguardo superficiale alla scrittura di questi uomini potrà suggerire quanto ardua, quasi impossibile, arrischiata e rischiosa una simile impresa fosse ritenuta. Riuscirci significava sconfiggere la modernità capitalista in quanto tale.³



Oramai questa proibizione è stata da lungo tempo rimossa, e con essa le rivendicazioni del valore critico di una resistenza artistica al linguaggio o di una rinuncia ad esso. Quando ci si trova a una mostra di arte contemporanea, si attraversano diversi ordini di linguaggio: dalle parole citate, pronunciate, recitate o raffigurate all'interno dell'opera stessa alle narrazioni, teorie e storie che strutturano la fruizione di quest'ultima, fino alle molte forme di contestualizzazione e valutazione linguistiche (pubblicità, testi murali, titoli, discorsi critici, ecc.) che accompagnano qualunque opera d'arte nel presente. Tracciare una genealogia di queste trasformazioni va oltre gli obiettivi di questo scritto, ma si potrebbe cominciare dalle nuvolette di testo di Richard Hamilton e Roy Lichtenstein e dalle circonlocuzioni di varie forme di arte concettuale e di pratiche che, negli anni Sessanta, hanno fatto ricorso, in modo trasversale, a media diversi (i primi sviluppi sono affrontati, per esempio, da Hal Foster in *The First Pop Age*, mentre gli ultimi sono descritti in scritti recenti di Liz Kotz e Eve Meltzer, oltre a molti altri).⁴ Le pratiche contemporanee all'insegna dell'arte e del linguaggio sembrerebbero estrarre la radice quadrata di queste genealogie un tempo disperate per dare

tices under the sign of art and language would seem to draw the square root of these once-disparate genealogies, into something like a critical pop-conceptualism, whose expansive boundaries would include practices as varied as **Claire Fontaine**, Fia Backström, **Jonathan Monk**, and **Ron Terada**, to name just a few.

What is fascinating is the way that the political valence of language seems to have been inverted from the modernist argument I've sketched above: now, it is not language but *image* that is to be regarded with suspicion. Language is understood to be instrumental: it enters the picture as information—archival, educational, or documentary—troubling the ideological suture of a consumerist cult of images; it appears as a democratizing agent, immediately legible, whereas pictures are subject to flights of bourgeois fancy or obfuscation; or art *becomes* language, absorbing, miming, and correcting the slogans that permeate popular culture (**Lawrence Weiner's** *As Long As It Lasts*, 2009; Monk's *Neon Piece*

origine a qualcosa di simile a un pop-concettualismo critico, i cui confini dilatabili includerebbero modalità artistiche diverse tra loro come quelle di **Claire Fontaine**, Fia Backström, **Jonathan Monk** e **Ron Terada**, solo per citarne alcuni.



Quello che risulta affascinante è il modo in cui la valenza politica del linguaggio sembra aver subito un'inversione di rotta rispetto all'argomentazione modernista sopra descritta: ora non è più il linguaggio ad essere guardato con sospetto, ma l'*immagine*. Il linguaggio è considerato strumentale: entra nel quadro come informazione — archivistica, educativa o documentaria — che interferisce problematicamente con la sutura ideologica di un culto consumistico delle immagini; si presenta come agente democratizzante, immediatamente leggibile, laddove le immagini sono soggette a voli di fantasie borghesi o ad offuscamento; oppure l'arte *diventa* linguaggio, assorbendo, mimando e correggendo gli slogan che permeano la cultura popolare (*As Long As It Lasts* di **Lawrence Weiner**, 2009; *Neon Piece (Until Then If Not Before)* di Monk, 2007; *Is Freedom Therapeutic* di Claire Fontaine, 2011, ecc.). Si suppone che il linguaggio sia vulnerabile a interruzioni e re-indirizzamenti artistici, secondo modalità che ormai non valgono per le immagini. Ma quali sono le ragioni di questo rovesciamento tattico? Una risposta dovrebbe almeno prendere in considerazione la possibilità che l'arte contemporanea, come altre forme di lavoro sociale, sia oggi prodotta "attraverso il linguaggio e mezzi analoghi alla performance linguistica",⁵ e che questo significhi non un rovesciamento nella fortuna o negli effetti del linguaggio, ma piuttosto qualcosa di simile a una capitolazione.

Claire Fontaine, *Is Freedom Therapeutic?*, 2009. Courtesy: the artist and T293, Naples/Rome



Right - Ron Terada, *You Have Left the American Sector*, 2005, installation view, Musée d'art contemporain de Montréal, 2006. Courtesy: Catriona Jeffries, Vancouver

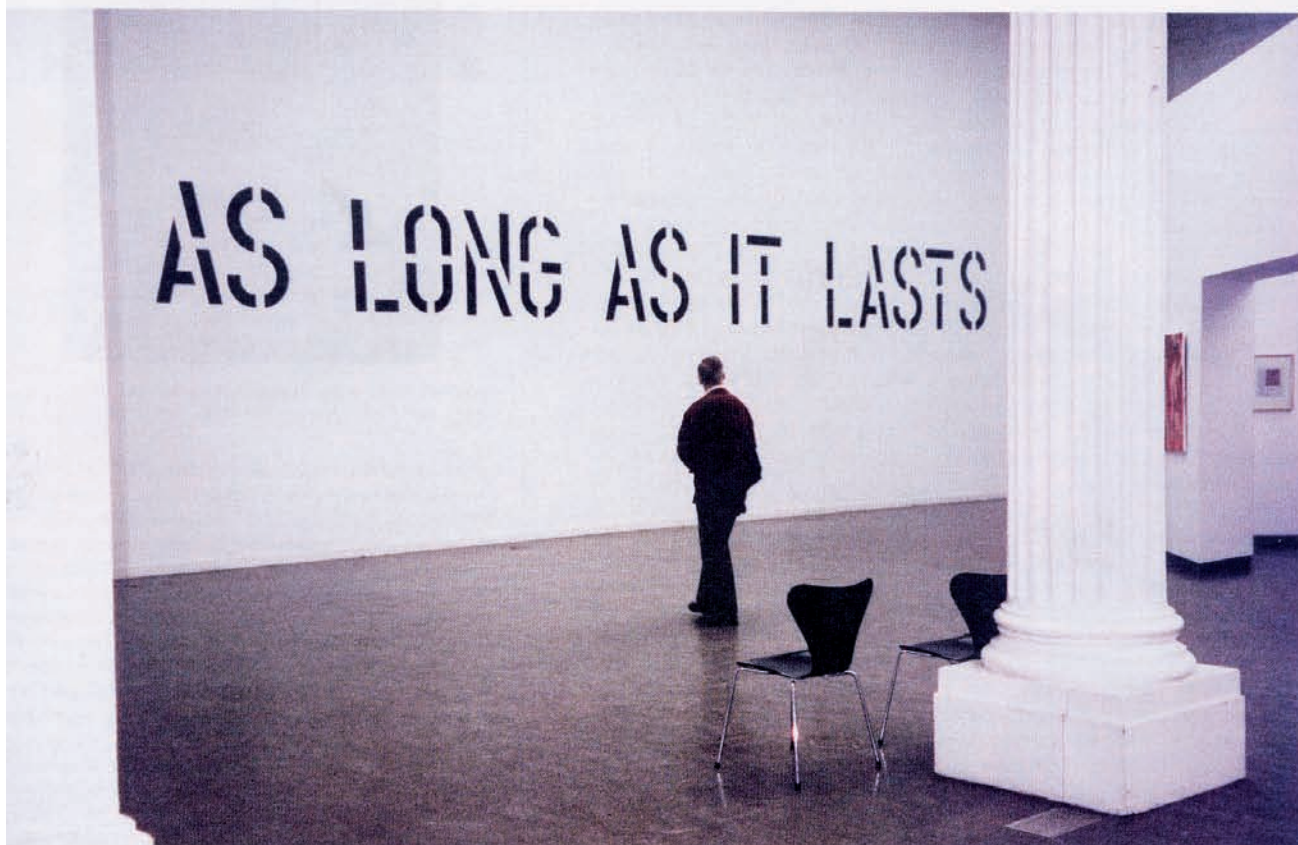


(*Until Then If Not Before*), 2007; Claire Fontaine's *Is Freedom Therapeutic*, 2011; and so on). Language is assumed to be vulnerable to artistic interruption or redirection, in a way that images now are not. But what accounts for this reversal of tactic? An answer would at least need to entertain the possibility that contemporary art, like other forms of social labor, is today produced "through language and means analogous to linguistic performance"³—and that this means not a reversal in language's fortune or effects but something more like a capitulation.

Instead let me pose a different question, and see where it might lead. How might art play, aesthetically and politically, on the difference between the orders of attention that are reading and looking? I'll point here to a couple specific cases. **Art & Language**—which for several years was essentially the name for a sprawling "social ecology" among dozens of artists and writ-

te e le possibilità di una collettività, e portata avanti attraverso la rivista *Art-Language* e le mostre — aveva dato origine, fin dai suoi inizi nel 1968, forse alla più forte richiesta di sostituire temporaneamente quella che loro definivano arte visiva "di prim'ordine" con un discorso "di second'ordine" avente forma linguistica. "[N]ote, diagrammi, 'disegni' e annotazioni speculative" di natura estremamente informale erano destinati al format della mostra e, talvolta, veniva loro ambigualmente assegnato lo status di "opere d'arte".⁶ Questo era argomento di molte discussioni polemiche all'interno del gruppo stesso: "il problema dello status ontologico dei pezzi di carta", come furono successivamente definite queste controversie.⁷

Così quando, dopo un acceso litigio all'interno del gruppo nel 1977⁸, i membri Michael Baldwin e Mel Ramsden decisero di continuare sotto la denominazione Art & Language, la loro produzione si spostò nuovamente in direzione delle immagini. Mentre le opere successive, come i *Portraits of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (1980), avrebbero aderito con maggior disinvoltura alla tipologia del lavoro "di prim'ordine", con un'autonomia e un significato espressivo ratificati dal discorso interno del gruppo, le opere di transizione dei tardi anni Settanta, come *Ten Postcards* (1977) e *Flags for Organizations* (1978), occupavano un'affascinante terra di nessuno collocata tra gli slogan presi



Lawrence Weiner, *As Long As It Lasts*, Regen Projects, Los Angeles, 1999. Courtesy: the artist

ers about the nature of art and the possibilities for collectivity, carried out in the journal *Art-Language* and in exhibitions alike—had, since their inception in 1968, produced perhaps the strongest claim for the temporary displacement of what they called “first-order” visual art by a “second order” discourse in linguistic form. “[N]otes, diagrams, ‘drawings’ and speculative jottings” of a highly informal nature were submitted to the form of exhibition, and sometimes, ambiguously, assigned the status of “works of art.”⁶ This was the subject of much agonistic debate within the group itself: “the problem of the ontological status of pieces of paper,” as they later referred to these disagreements.⁷

And so when, after a fractious meltdown amongst the group in 1977,⁸ members Michael Baldwin and Mel Ramsden elected to continue under the name Art & Language, their production shifted in turn back towards images. While later works like the *Portraits of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (1980) would inhabit more confidently the ontology of “first order” work, with autonomy and expressive meaning ratified by the group’s internal discourse, transitional works of the late 1970s such as the *Ten Postcards* (1977) and *Flags for Organizations* (1978) inhabited an intriguing no man’s land between slogans borrowed from the group’s debates, and the iconography of a then-degraded Socialist Realism: “Canadian troops prepare to flush out Semilogists whose ideological resistance was of particular importance in slowing down the drive towards Rome.” Irony and a deflated self-mythology ricochet between art and language, such that neither conforms to its familiar ideological shape.

Another anxious collision of art, politics and language is enacted in recent works by the Chicago-based painter **Dana DeGiulio**. Language is often called up in her work to regulate, reframe, or negate the abstract struggle happening in the rectangle of the work—as if the painting itself suddenly abandoned its silent objecthood to blurt out its purpose, or to abort her painting’s careful mounting up of gestures on the work’s field. And then there is the entanglement of abstraction and language in the work DeGiulio installed at Peregrine Program, Chicago, in late 2011, for the group show of her artists’ collective Julius Caesar, titled (after Thomas Hobbes’ description, in *Leviathan*, 1651, of life as the “war of every man against every man”) “Nasty, Brutish and Short.”

Balanced between the floor and the back wall of the gallery space, were three painted objects in tense relationship, each half-obscuring the next. Farthest back was a white canvas with modulated grey marks, pulling (from what the viewer could see) horizontally from left to right, as one might read a page of text. In front of it, blocking the top part of the previous work’s field, was a found protest sign, composed of red spray-paint on the surface of a hand-cut paperboard; its message, protesting collaboration with the authoritarian Rwandan president, decried, “NO USA AID TO KAGAME.” Mounted on the surface of the sign was another abstract painting on panel by DeGiulio: grey-green and white marks atop a rough, tentative black field—though, caught in this fraught syntax of objects, the little painting’s subtleties were invisible. Instead it appeared as a black monochrome, as dramatic and declarative an act of utopic vandalism as Malevich’s famous square.

At stake in DeGiulio’s artwork was a difficult play between abstraction’s muteness—and here her painting seems to want to evoke, and perhaps to renew, the

a prestito dai dibattiti del gruppo e l’iconografia di un Realismo Socialista ormai degradato: “Le truppe canadesi si preparano a stanare i semiologi, la cui resistenza ideologica è stata particolarmente importante nel rallentare la marcia su Roma”. L’ironia e una fiacca mitologia di sé rimbalzano tra arte e linguaggio, in modo tale che nessuno dei due si conformi al modello ideologico che gli è consueto.



Jonathan Monk, *Neon Piece*, 2007. Courtesy: the artist and Casey Kaplan Gallery, New York

Un’altra collisione, carica di ansie, tra arte, politica e linguaggio è messa in scena nelle opere recenti dell’artista con base a Chicago **Dana DeGiulio**. Il linguaggio viene spesso chiamato in causa nel suo lavoro per regolamentare, ricontestualizzare o negare il conflitto astratto che ha luogo nel rettangolo dell’opera — come se il dipinto stesso improvvisamente abbandonasse la sua oggettività silenziosa per svelare il proprio scopo o per interrompere l’attenta composizione di gesti nel campo dell’opera. E poi vi è l’intrecciarsi di astrazione e linguaggio nel pezzo installato da DeGiulio al Peregrine Program, a Chicago, alla fine del 2011, per la mostra del suo collettivo di artisti Julius Caesar, intitolata (prendendo a prestito la descrizione che Thomas Hobbes dà, in *Leviathan*, 1651, della vita come “guerra di ogni uomo contro tutti gli altri”) “Nasty, Brutish and Short.”

In equilibrio tra il pavimento e il muro di fondo della galleria erano posti tre oggetti dipinti che si oscuravano parzialmente l’un l’altro e la cui relazione reciproca era carica di tensione. Ancora più dietro si trovava una tela bianca con segni in diverse gradazioni di grigio, tracciati (da quel che l’osservatore poteva vedere) orizzontalmente da sinistra verso destra, così come si potrebbe leggere una pagina di testo. Davanti ad essa, a nascondere la parte superiore del campo dell’opera precedente, era posto un cartello di protesta trovato, con una scritta tracciata con vernice spray rossa su un cartone ritagliato a mano; il messaggio, che protestava contro la collaborazione con l’autoritario Presidente ruandese, recitava: “NO USA AID TO KAGAME” (Nessun aiuto statunitense a Kagame). Montato sulla superficie del cartello si trovava un altro dipinto astratto su pannello di DeGiulio: segni grigio-verdi e bianchi su una superficie nera, ruvida e grezza, sebbene, intrappolate in questa sintassi così densa di oggetti, le finezze del piccolo dipinto risultassero invisibili. Invece quest’ultimo appariva come un monocromo nero, un atto di vandalismo utopico tanto drammatico ed esplicativo quanto il famoso quadrato di Malevič.

Nell’opera d’arte di DeGiulio era in atto un difficile gioco tra il mutismo dell’astrazione — e qui il suo dipinto sembra voler evocare, e forse rinnovare, l’oggettività intensa, protettiva, interiore e autosufficiente che le avanguardie moderniste puntavano così spesso a ottenere — e le alienanti riduzioni dello sloganismo del cartello, schiacciato dal contenzioso tra i due dipinti. Il cartello, volutamente energico, metteva a dura prova i dipinti, che in

intense, protective, inward, self-contained objecthood that the modernist avant-gardes so often aimed to achieve—and the alienating reductions of the sign's sloganeering, sandwiched contentiously between her two paintings. The sign's purposeful energy besieged the paintings, which came to seem by comparison too careful and delicate (the white painting behind) and too rudimentary (the black one in front)—a diffident pair in light of a ferocious political statement that blocks the one and overwhelms the other.

But language didn't ultimately win out. The resistance was in the ensemble: first in the obstructions and cancellations it enacted against abstraction and political speech, art and language, both; and then in the relations it called into view, of "art" imperiled and relativized by the work's confounding aggregation of figures: the internationalist, neoliberal state, the controversial third world leader, and the coded recollection of art's own utopian-imperial ambitions in the form of the black rectangle. This is to say that DeGiulio's work recognized (in its form) the historical drifts of art and language, "plastic values" and the linguistic turn, in the last century—and found in their continued antagonisms and mutual pressure, "a critical distance for the viewer with which to evaluate both moments, both formations."⁹

"We did not see our 'work' ('art work') as presenting us with results independent of the more untidy practices (arguing, theorizing)... 'Language' wasn't a new kind of paint, a gimmick, or a transcendental good idea, it was simply a necessary competence."
—Art & Language, 1979

"In 1969 we published in *Art-Language* some little works by our dear friend Lawrence Weiner. Lawrence Weiner's work at that time—he was a poet, he was a painter, but he produced this work which was essentially small, typed fragments of a sort of quasi-English. Larry has not developed discursively. The way that the work has developed is to increase in size and ornamental value. Now, the one thing we would not imagine was natural to [Art & Language's productions from the same period] was that it should, as it were, be developed in an equivalent or analogous way. That it would suddenly acquire an ornamental value and an institutional value that robs it of its internal complexity. I guess that's one thing I would say is not possible. But when he's dead and I'm dead, who the hell knows? You could take any of those little documents and blow them up to a certain scale, or manipulate them in some way, so as to produce endless institutional embellishments. Of course you could do that. It would of course involve the return of Mel and myself from our graves to haunt and murder the sleep of anyone who did that."

—Art & Language, as spoken to Radio Web MACBA, 2011

Notes

1. Hugo Ball, *Flight Out of Time: a Dada Diary* (edited and with an introduction by John Elderfield). Berkeley: University of California Press, 1996: 71.
2. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961, 1989: 10. Originally published in *Partisan Review* 6, 1939.
3. This account is obviously telegraphic, omitting for example Ball's own particular approach, which, in pulverizing language aimed to reconstitute it, as a redemptive, ancient-modern ur-tongue; still, the general story, I think, stands.
4. See Hal Foster, *The First Pop Age*. Princeton: University Press, 2012; Liz Kotz, *Words To Be Looked At: Language in 1960s Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010; Eve Meltzer's book is forthcoming from the University of Chicago Press in 2012.
5. This is Michael Hardt's felicitous summary of Christian Marazzi's *Capital and Language: From the New Economy to the War Economy*, in his introduction to that book. Los Angeles: Semiotext(e), 2008: 8.
6. Charles Harrison and Fred Orton, *A Provisional History of Art & Language*. Paris: Editions E. Fabre, 1982: 28-29.
7. Harrison and Orton, *A Provisional History*, 58.
8. See Chris Gilbert's account of the tumult in "Art & Language, New York, Discusses Its Social Relations in 'The Lumpenheadache,'" Michael Corris, ed. *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*. New York: Cambridge University Press, 2004: 327-341.
9. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004: 397.

confronto apparivano troppo cauti e delicati (il dipinto bianco dietro) o troppo rudimentali (quello nero davanti) — un timido accoppiamento alla luce di una dichiarazione politica forte, che blocca l'uno e sopraffà l'altro.

Ma alla fine il linguaggio non riusciva ad averla vinta. La resistenza stava nell'insieme: in primo luogo nelle ostruzioni e nelle cancellazioni che esso metteva in atto nei confronti dell'astrazione e del discorso politico, dell'arte e del linguaggio di entrambi; e poi nei rapporti che evocava visivamente, quelli di un'"arte" messa in pericolo e relativizzata dalla confusa aggregazione di figure all'interno del lavoro: lo stato neoliberale internazionalista, il controverso capo di stato terzomondista e il recupero, codificato, delle ambizioni utopico-imperialiste dell'arte stessa nella forma del rettangolo nero. Questo per dire che l'opera di DeGiulio riconosceva (nella sua forma) i movimenti storici dell'arte e del linguaggio, i "valori plastici" e la svolta linguistica del secolo scorso, e trovava nei loro continui antagonismi e nelle reciproche pressioni "una distanza critica per lo spettatore, grazie alla quale valutare entrambi i momenti, entrambe le formazioni."

"Non ritenevamo che la nostra 'opera' ('opera d'arte') ci presentasse risultati indipendenti dalle pratiche più disordinate (discutere, teorizzare)... Il 'linguaggio' non era un nuovo tipo di pittura, un espediente, o un'idea trascendentalmente brillante; era semplicemente una competenza necessaria."

—Art & Language, 1979

"Nel 1969 abbiamo pubblicato in *Art-Language* alcune piccole opere del nostro caro amico Lawrence Weiner. Era il lavoro di Lawrence Weiner di quel periodo: lui era un poeta ed era un pittore, ma produceva queste opere che erano essenzialmente piccoli frammenti dattiloscritti in una sorta di semi-inglese. Larry non si è evoluto secondo una linea discorsiva. Lo sviluppo del suo lavoro è consistito in un aumento delle dimensioni e del valore ornamentale. Ora, l'unica cosa che non ritenevamo in sintonia con [le produzioni di Art & Language dello stesso periodo] era che dovesse, come di fatto è avvenuto, essere sviluppato in un modo equivalente o analogo. Che avrebbe improvvisamente acquisito un valore ornamentale e un valore istituzionale che l'avrebbe privato della sua complessità interna. Ritengo che una cosa simile non sia possibile. Ma quando io sarò morto e lui sarà morto, chi diavolo lo sa? Si potrebbe prendere uno qualsiasi di quei piccoli documenti e ingrandirlo o li si potrebbe manipolare in qualche modo, così da produrre infiniti abbellimenti istituzionali. Certo, sarebbe possibile. Questo naturalmente significherebbe che io e Mel dovremmo tornare dalle nostre tombe per perseguitare e per infestare i sogni di chiunque facesse una cosa del genere."

—Art & Language, in una dichiarazione alla Radio Web MACBA, 2011

Note

1. Hugo Ball, *Flight Out of Time: a Dada Diary* (a cura e con un'introduzione di John Elderfield), University of California Press, Berkeley 1996, p. 71.
2. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", in *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961, 1989, p. 10. Originariamente pubblicato in *Partisan Review* 6, 1939.
3. Questo resoconto è ovviamente telegrafico e omette, per esempio, il particolare approccio di Ball che, polverizzando il linguaggio, mirava a ricostituirlo come antica-moderna ur-lingua che redime; tuttavia ritengo che il racconto generale continui ad avere un senso.
4. Cfr. Hal Foster, *The First Pop Age*, University Press, Princeton 2012; Liz Kotz, *Words To Be Looked At: Language in 1960s Art*, MIT Press, Cambridge, MA 2010; il libro di Eve Meltzer sarà pubblicato dalla University of Chicago Press nel 2012.
5. Questa è l'azzeccata sintesi fatta da Michael Hardt di *Capital and Language: From the New Economy to the War Economy* di Christian Marazzi nella sua introduzione a quel libro (Semiotext(e), Los Angeles 2008, p. 8).
6. Charles Harrison e Fred Orton, *A Provisional History of Art & Language*, Editions E. Fabre, Paris 1982, pp. 28-29.
7. Charles Harrison e Fred Orton, *A Provisional History*, p. 58.
8. Cfr. la descrizione che Chris Gilbert dà del tumulto in "Art & Language, New York, Discusses Its Social Relations in 'The Lumpenheadache'", in Michael Corris (a cura di), *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge University Press, New York 2004, pp. 327-341.
9. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, New York 2004, p. 397.