

L'AUTUNNO DEL POP E L'EQUIVOCO ESTETICO. BRITNEY SPEARS AT THE EDGE OF TIME: 1999-2008

di Lorenzo Marras

«Quincy said, "Diana, are you okay?" And she's like, "I don't want this to be over».
Diana Ross at the ending of "We Are the World" recording session, January, 22st 1985.¹

"My Pussy is hanging out ... fuck!"
Britney Spears, 2009²



* Una prima versione, abbozzata, di questo saggio è apparsa, notevolmente diversa, abbreviata e senza il supporto di un apparato critico e bibliografico, di immagini e link video, ne «Il rasoio di Occam» del 2012. Le immagini in copertina sono, a sinistra Mel Ramos, *The Pause that Refreshes*, 1967 (particolare); a destra? Britney Spears, *shooting* per la copertina dell'album «Femme Fatale» (2011).

¹ «And Diana Ross stayed after everybody was gone. And I hear her crying. Quincy said, "Diana, are you okay?" And she's like, "I don't want this to be over."» In *The Greatest Night in Pop* (Bao Nguyen, 2024).

² Fuori onda durante il ***The Circus: Starring Britney Spears** Tour*, Tampa, 08/03/2009.

PARTE I

ECLISSI DELLA DISTANZA ESTETICA.

THE RISE OF THE *SIXTIES*

INTRO

Nei 1990s tutti aspettavano l'avvento di Britney Spears. Anche se non lo sapevano, non ne erano coscienti ed anche se non volevano o non gli interessava, tutti stavano aspettando l'arrivo di Britney Spears. Era nell'aria, si poteva avvertire che qualcosa stava chiamando. D'altronde ci era stata profetizzata da molti anni, la *sleeping girl* che, come uno spettro che vive nella traccia della propria assenza, attendeva il momento giusto per manifestarsi ed intercettare l'archetipo del proprio tempo storico. Tutti stavano aspettando Britney Spears. Purtroppo per lei, invece, Britney Spears non si aspettava «noi».

Attraverso queste parole, riprese e parafrasate da Christopher Smit,³ è possibile sintetizzare icasticamente la figura ed il fenomeno di Britney, la sua fenomenologia storica e culturale, le quali vanno ben oltre la persona/personaggio (c'è forse una differenza in Britney?) e la sua musica in quanto tali.⁴

La recente pubblicazione dell'autobiografia della cantante ed *entertainer* (B. Spears, *The Woman in Me*, Gallery Books, London-New York, 2023) permette di tornare a riflettere su di un decisivo arco temporale, quello dispiegatosi nella cesura storica del 1998-2008, e che ha visto definirsi il compiuto passaggio dal mondo analogico, industriale e materiale a quello digitale, immateriale, comunicativo ed partecipativo, cambiando radicalmente il mondo della vita e dell'esperienza quotidiana e, di conseguenza, la percezione del proprio essere nel mondo dell'uomo occidentale, ridefiniti da una digitalizzazione/informatizzazione di massa e da tecnologie della comunicazione sempre più ubiquitarie e pervasive (*Ubiquitous Computing*). Ecco, di questo passaggio storico, in cui una fase si chiude e nello stesso tempo se ne apre un'altra, Britney Spears è considerabile espressione di una urgenza storica, la mediazione archetipale e/o l'iconica concrezione ontica della fine del Pop (post)moderno e l'inizio, l'apertura di un nuovo

³ «We were waiting for Britney Spears (...) she was predicted to us years ago, a ghost waiting to happen (...) we were waiting for Britney Spears. She was not waiting us». C. R. Smit, *The Exile of Britney Spears: A Tale of 21st Century Consumption*, Intellect Ltd, 2011. pp. 11-14.

⁴ Quando non specificato diversamente, ogni qual volta in questo scritto useremo la dicitura "Britney", senza Spears, lo intenderemo soprattutto come "Il fenomeno Britney Spears". Allo stesso tempo si è più volte utilizzato solo il nome Britney per indicare come, nella cultura popolare americana, Britney abbia assunto la veste di una «household word»: negli Usa Britney è Britney Spears. In questo contesto, ogni menzione o riferimento a Britney sono intese ad esplorare il fenomeno culturale e mediatico associato al suo nome, e si affrontano le dinamiche di una costruzione dell'immagine che tende a sfumare i confini tra la sua identità personale e il personaggio pubblico. L'analisi si concentra sulla rappresentazione pubblica di Britney Spears e sulle dinamiche culturali, sociali ed identitarie ad essa collegate (e basate sulle informazioni disponibili al 2023), senza per questo – e paradossalmente solo, così crediamo, in apparenza – pretendere che questo definisca la sua sfera privata/personale – sconosciuta a chi scrive – in tutti suoi aspetti ed in maniera definitiva.

immaginario storico ed estetico, di nuove forme della socializzazione e di un diverso canone dello sguardo, ed in cui il Pop si vede sempre di più rimodulato in guisa *high tech* e digitale.

Perfetta concrezione “Pop”, ma appunto: cosa s’intende con Pop? Che cosa è ciò che chiamiamo “Pop”? È a questa domanda, apparentemente banale, ed al suo reciproco – che cosa è l’estetica americana dei *Sixties* e cosa definisce la specificità dell’arte americana dopo il 1950? – che è necessario rispondere al momento di affrontare un qualsivoglia discorso critico sulla cultura popolare e la *celebrity*, la loro fenomenologia, i loro eroi e le loro star. Soprattutto questo è quanto mai vero in riferimento a Britney che, come accennato, del Pop sembra aver manifestato il suo “fine” e la sua “fine”, il suo superamento e la sua ricapitolazione; il suo, cioè, «esempio (non)essenziale». Perché senza una previa revisione della categoria del “Pop” ed una, seppur schematica, ricostruzione storica e semantica, dell’estetica propriamente americana (quella per l’appunto databile a partire dai 1950s) sarebbe impossibile inquadrare il fenomeno Britney ed il processo estetico/sociale di cui nei 2000s è (stata) il paradigma e la (ri)mediazione forse più importante, di certo quello più celebre ed ubiquitariamente ed immediatamente riconoscibile.

§1

L'estetica americana dei Sixties, il Pop e la de-estetizzazione dell'«Arte»

«Why is *The Chelsea Girls* art? Well, first of all, it was made by an artist, and, second, that would come out as art».

Andy Warhol⁵

«Swenson: And that’s what Pop art’s about?

Warhol: Yeah, it’s liking things Pop art is a way of liking things».⁶

«Statement of Esthetic Withdrawal: The undersigned, Robert Morris, being the maker of the metal construction entitled *Litanies*, described in the annexed Exhibit A, hereby withdraws from said construction all esthetic quality and content and declares that from the date hereof said construction has no such quality and content».

November 15, 1963

Robert Morris

«We broke the ground»

Lee Krasner, 1976⁷

⁵ Cit. in H. Rosenberg, *Warhol: Art's Other Self*, in H. Rosenberg, *Art on the Edge. Creators and Situations*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. 98.

⁶ J. Sichel, ‘What is Pop Art?’ *A Revised Transcript of Gene Swenson’s 1963 Interview with Andy Warhol*. *Oxford Art Journal*, 41, 1, 2018, p. 2.

⁷ Citata in C. Nemser, *Art Talk. Conversations with 15 Women Artists*, Harper Collins, New York, 1995 p. 80: «You forget that in my generation Paris was still the leading school of painting and this situation was

«Old master painting has a reputation for being profound, universal and all that, and it isn't necessarily».

Donald Judd, 1964/1965⁸

«“There are already enough objects”, writes an artist, “and there is no need to add to those that already exist”. “I choose not to make objects”, writes another. “Instead, I have set out to create a quality of experience that locates itself in the world.».

H. Rosenberg, 1972⁹

Termine inflazionato del vocabolario popolare, dato per acquisito ed a tutti facilmente riconoscibile, il “Pop” in realtà è un fenomeno storico, sociale e culturale ben più complesso di una vulgata che spesso tende a confonderlo con la cultura popolare e/o di massa e con tutte le manifestazioni di successo, appunto popolari. In realtà il Pop è una precisa sensibilità estetica che ha avuto una altrettanto precisa collocazione storica e geografica, e che non sempre, e necessariamente, coincide, *tout court*, con la cultura popolare e le sue manifestazioni di massa.¹⁰

being changed by a tiny handful of artists to a scene called New York, America, which never before had a leading role in the art world. That didn't happen just by reading a newspaper. Now the next generation comes in and they may think it is rough for them but it is pie compared to what we went through. We broke the ground». Pur le affermazioni di Krasner vogliono sottolineare in particolare il ruolo delle donne artiste dei 1940s, non in quanto muse ma in quanto artiste, ci sembrano possano valere anche per l'intera generazione di artisti dell'estetica americana dei *Sixties*. Anche perché il ruolo di Krasner (come quello, tra le altre, di Elaine de Kooning, Eva Hesse, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Jeanne Reynal, Joan Mitchel e Lila Katzen) nei 1940s nello sviluppo, ad esempio, dell'espressionismo astratto e della *Colour Field Painting* è una storia che ancora non è stata raccontata in tutte le sue declinazioni. Come ha affermato sempre Nemser (ib., p. 6): «How have women artists who refused to conform to a macho standard influenced the male art world? And more particularly: What was the relationship of Robert and Sonia Delaunay with regard to the creation of the original art movement known as Orphism? How did the interaction that took place between Krasner and Pollock influence the development of all-over abstraction? What part did the exchange of ideas between Katzen and Morris Louis play in the evolution of his color field painting? What was Audrey Flack's contribution to the formation of realistic narrative painting and how is sexism being used to keep her contribution to Photorealism from being credited?».

⁸ B. Glaser (intervista), *Questions to Stella and Judd*, in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Antology*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1995, p. 158. Riportiamo come hanno della dichiarazione di Judd 1964/1965 poiché la discussione, come specificato dallo stesso Glaser, «è stata trasmessa su WBAI-FM, New York, nel febbraio 1964, con il titolo «New Nihilism or New Art»; Dan Flavin ha anche partecipato al programma, ma le sue brevi dichiarazioni sono omesse qui. Le dichiarazioni supplementari fatte da Judd nel dicembre 1965 sono incluse in questa revisione».

⁹ H. Rosenberg, *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York 1972, p. 11.

¹⁰ In questo senso, nel corso di questa analisi intendiamo esplorare l'estetica americana dei *Sixties* non solo come un insieme di manifestazioni artistiche e culturali, ma appunto come una sensibilità intrinseca che permea l'intero periodo storico e culturale. Cercheremo di rappresentare questa sensibilità come una sorta di “media” dell'estetica americana, consapevoli che l'arte ed in genere l'espressività dei *Sixties*, nelle sue molteplici forme, porta con sé il peso di visioni e prospettive spesso divergenti, talvolta anche conflittuali, e di cui siamo ben avveduti. Tutte queste espressioni, nonostante le loro tensioni, avevano però in comune l'intenzione di plasmare una precisa identità estetica, creando un originale immaginario americano, radicato nella sua mitografia e nella sua geografia, e che si voleva contrapporre a quello del culturalismo europeo, provando andare oltre le sue secolari acquisizioni estetiche. Ciò detto, la letteratura sul Pop è oramai sterminata. In questo testo al fine di districare le equivocazioni popolari del termine “Pop”, utilizzeremo soprattutto il testo di Andrea Mecacci, *L'estetica del Pop*, Donzelli, Roma, 2011, a cui rimandiamo anche

Quel che innanzitutto si dovrebbe fare, allora, è storicizzare il termine «Pop», una parola ed un'idea che nella vulgata massmediologica e giornalistica sembrano aver perso il loro significato originario, diventando così, come accennavamo, la chiave universale per definire qualsiasi fenomeno dotato di una certa risonanza mediatica e successo popolare.

Tale revisione del Pop è possibile, però, unicamente attraverso una ricostruzione della grammatica e logica della parola e dell'idea Pop dei *Sixties*, le quale dovrebbero sempre essere, appunto, *historical situated*.¹¹

Quindi, cosa è ciò che si è soliti definire come Pop?

Fin dal principio, il Pop/Pop Art ha rappresentato un'estetica precisa, una sensibilità ben definita,¹² con una sua geografia (il mondo anglosassone) ed una sua cronologia (i

per la bibliografia. Più un epitaffio che una celebrazione, come a un primo superficiale sguardo potrebbe apparire, il testo di Andrea Mecacci cerca di mettere ordine, dal punto di vista sia storico sia teorico, nella percezione di un fenomeno, quello del «Pop», del quale in verità si conosce ben poco, se non per interposte, e spesso superficiali, interpretazioni.

¹¹ Il metodo di lettura storica qui adottato, seppur con alcune differenze per rispetto all'oggetto in questione, e quello della storia delle idee o, per dir così, quello di una «storia dottrinale». In quanto storia delle idee, si cercherà di tracciare in maniera sintetica l'evoluzione e lo sviluppo l'idea Pop e quella dell'estetica americana nel corso degli anni tra il 1950s ed i 2010s, provando a delineare, seppur nel contesto di un saggio e non di una monografia, alcune delle connessioni e delle dinamiche culturali che hanno definito le trasformazioni concettuali dei 1990s/2000s, e tenendo sempre presente le interazioni tra le idee e il contesto storico, sociale e culturale. Come dicevamo si tratterà di una sintesi, poiché, essendo sempre liminare a diverse discipline (storia, filosofia, scienze politiche, economiche e tecnologiche, religione, arte, musica, design, psicologia, cinema etc.) e spaziando tra periodi storici anche molto ampi, una storia delle idee è sempre affetta da un certo grado di generalizzazione e approssimazione. E anche questo scritto non sarà esente da questo tipo di criticità. Ciò detto, ed anche qui tenendo conto del contesto non monografico e scalandolo ad un livello più contenuto, si terrà pur sempre in considerazione il metodo degli «intrecci storici»; quella che Alain de Libera ha definito come metodologia della *translatio studiorum* (migrazione degli studi) e per la quale fare storia delle idee significa sempre «seguire un tragitto epistemico reale, vedere formarsi nessi; distribuirsi, disfarsi e ricomporsi un certo numero di elementi; considerare scivolamenti, ricorrenze, ma anche dei fatti di struttura, determinati dallo stato di testi accessibili». Ciò vuol dire che «l'oggetto studiato (...) non è un problema filosofico eterno, una questione che attraversa la storia al di là delle rotture epistemologiche (...) è, invece, un rivelatore di questi cambiamenti, se cambiamenti vi sono. (...) Il compito dello storico non è presentare, riformulare e ricostruire le risposte che vi sono state fornite successivamente, ma risalire ai dati testuali, alle strutture argomentative, agli schemi concettuali e alle interferenze di campi teorici coperti e designati da questa formula». O meglio ancora, «compito dello storico è descrivere, per quanto è possibile, il gioco complesso delle riprese, delle trasformazioni e delle rotture che agitano l'apparenza dello svolgimento storico». In questo senso, ad una «teleologia della storia sarà quindi opposta un'altra prospettiva, fondata sulla discontinuità delle ἐπιστῆμαι». A. de Libera, *Il problema degli universali, da Platone alla fine del medioevo*, tr. it. R. Chiaradonna, La Nuova Italia, Firenze, 1999, pp. 7-23.

¹² Al principio della sua elaborazione teorica nei 1950s Pop e Pop Art indicavano più o meno lo stesso e, come si evincerà nel proseguo di questa analisi, con Pop Art non s'intendeva quello che poi è venuto a significare in seguito, cioè un movimento artistico riconosciuto dal «mondo dell'arte» con i suoi artisti principali, la sua cronologia e le sue mostre nei principali musei del mondo, ma appunto una sensibilità estetica. Per questa ragione, quando non specificato altrimenti in questo scritto utilizzeremo Pop per indicare il fenomeno estetico/culturale, mentre con Pop Art il movimento artistico canonizzato dai critici nei 1960s. D'altronde anche l'origine del termine Pop Art è nebulosa. Se spesso si è attribuita l'invenzione del termine a Lawrence Alloway, cosa che poi lui stesso non ha confermato, ma si in seguito si è ritenuto che a coniarlo fu John McHale nel 1954 proprio durante una conversazione con Alloway. In ogni caso quello che è certo è che il termine Pop Art è emerso nel 1954 all'interno delle discussioni dell'Independent Group. Nel 2006 ne ha parlato in una [lunga intervista il figlio di McHale, John McHale Jr.](#): «Gary Comenas: You say that your

1950s ed i 1960s). Il percorso del Pop affonda le sue radici nelle prime concezioni della modernità di Baudelaire, là dove la transitorietà della metropoli dà vita ad un'estetica dell'artificio.¹³ Si viene così a delineare sempre di più la rilevanza delle masse nel processo della fruizione estetica, un ruolo che condurrà a una serie di categorie socio-estetiche che

father coined the term Pop Art. Some art historians credit Lawrence Alloway with this, often citing his 1958 article, "The Arts and the Mass Media." However, Alloway never actually used the term in the article. He acknowledged this in his 1966 essay, "The Development of British Pop," which forms chapter one of Lucy Lippard's book, *Pop Art*. In the essay, he wrote, "The term 'Pop Art' is credited to me, but I don't know precisely when it was first used..." He further noted that "sometime between the winter of 1954-55 and 1957 the phrase acquired currency in conversation, in connection with the shared work and discussion among members of the Independent Group." Did your father discuss with you the origination of the term "Pop Art?" John McHale Jr.: My father, in the mid-1960s in Carbondale, Illinois, distinctly told me that he (John McHale) coined the term "Pop Art" in an ongoing conversation with Lawrence Alloway circa 1954. What my father neglected to mention, and what I surmised, was that my father was also assisted in developing his Pop Art theory with the crucial insights of his friend and colleague Frank Cordell who McHale shared an atelier with at 52 Cleveland Square. Alloway and my father had been having an ongoing conversation about aesthetics since the late 1940s and had not made the significant distinctions and some of the conceptual breakthroughs about the popular media until in 1952 my father started meeting and conversing with Frank Cordell who professionally knew the commercial popular media and the advertising industry inside out. I suggest that Alloway is being rather disingenuous and ambiguous in his statement. He is neither denying nor confirming his claim to the term "Pop Art." He certainly must have been fully aware of his ongoing conversations with McHale and about McHale coining the term. Alloway also knew about the strong artistic association between McHale and Frank Cordell. As you note, Alloway does not seem to be able to remember when he personally used the term Pop Art, but that it was used "sometime between the winter of 1954-55 and 1957." So Alloway confirms that "Pop Art" was being used in Independent Group conversations circa 1954. This corroborates my father's claim regarding the term being used circa 1954. We know from the record that McHale also produced two Pop Art collages in and around the same 1954 period that are full of popular media content and references to his life. McHale's *Transistor* collage and his *Why I took to the washers in luxury flats* of this period can be conceptually linked in iconic content to his later Pop art poster design for the "This is Tomorrow" exhibition. McHale's *Transistor* collage was full of Pop media clippings, including a fragment of a comic book and dialogue balloon. Furthermore, we know from the record and from Hamilton's own account in the *Tate* magazine that McHale was discussing Pop Art with Hamilton at the inception of the Team Two preparations for the "This is Tomorrow" exhibition in 1955 prior to McHale leaving for Yale. Where one has to be very careful with Alloway's remark is in the meaning relating to "shared work and discussions." After McHale coined the term in 1954, it was evidently being discussed among Independent Group members, but it should be noted that in the beginning, the members did not necessarily subscribe to Pop Art.»

¹³ Cfr. A. Mecacci, *L'estetica del Pop*, p. 14: «Il pop è in questa prospettiva l'apice di un percorso estetico del moderno che aveva avuto la sua prima definizione in Baudelaire e contemporaneamente la premessa artistico-culturale del postmoderno. Nella sua veste di «soglia» culturale, il pop vive un complesso rapporto di identificazione ed emancipazione rispetto alla cultura in cui nasce, la cultura di massa, che a sua volta rappresentava l'approdo della modernità: transitorietà delle forme, potere dell'immagine, ascesa dell'oggetto, industrializzazione delle pratiche culturali, mitizzazione del quotidiano, estetica dell'artificio, mercificazione dell'arte, marginalizzazione della natura, centralità della realtà metropolitana, livellamento delle gerarchie culturali, innalzamento della moda come riferimento estetico». D'altronde, si potrebbe aggiungere, come nota Hal Foster, che il «Pop remains in contact with the Baudelairean notion of the painting of modern life. Hamilton alludes to this notion in his early writings, and it motivates his signal question of 1962: can popular culture "be assimilated into the fine art consciousness?" Richter and Ruscha also indicate its continued relevance when they move to square landscape painting with amateur photography and to abstract art with graphic design respectively, and Lichtenstein does the same when he derives his play with pictorial clichés from Walt Disney as much as from Pablo Picasso and Joan Miro. Only with Warhol does the tableau tradition appear to be ruined, and there not in every instance, for some of his "Death and Disaster" images might qualify as history paintings, and no artist in the postwar period refashions the category of portraiture quite as he does. In an ambiguous compliment, Baudelaire once wrote that Edouard Manet was the first in the "decrepitude" of his art; in my view, these Pop painters are the last in this great line». H. Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton University Press, Princeton, 2012, p. 12

alimenteranno il dibattito critico ed estetico del Novecento: dall'industria culturale teorizzata da Adorno/Horkheimer al *kitsch*.¹⁴

È con l'[Independent Group](#) – un circolo intellettuale inglese di artisti, architetti, designer e teorici e critici dell'arte in genere, e che nei primi anni cinquanta rifletteva sulla decadenza del modernismo come espressione estetica della società del secondo dopoguerra – che il Pop acquista una sua prima identità.

In particolare, da una parte Richard Hamilton – con le sue celebri undici caratteristiche strutturali del fenomeno: «popular, transient, expendable, low-cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, and Big Business» –,¹⁵ dall'altra il critico Lawrence Alloway e lo storico dell'architettura Reyner Banham, furono coloro che colsero pienamente come il Pop sia un'estetica del consumabile (e dell'iconico) la quale permea e ridefinisce tutte le manifestazioni della tarda cultura industriale dell'epoca. Non solo questo, però, poiché nelle teorizzazioni dei *Sixties* il Pop da una parte riflette l'emergere e la convergenza, sempre più prossima alla quotidianità, delle nuove tecnologie e, di conseguenza, dei nuovi media, i quali stavano riconfigurando le modalità estetiche di ricezione e produzione dell'arte e della cultura e, quindi, del senso, financo delle stesse modalità dell'esistere; dall'altra il Pop assurge a manifestazione e giustificazione ultima dell'utopia democratica del capitalismo, cioè quella di rendere tutti uguali davanti alla merce.¹⁶ Ed ecco il primo aspetto da tenere in considerazione: il rapporto tra il Pop e un qualsiasi fenomeno mediatico, artistico e popolare non è mai biunivoco: ogni fenomeno Pop è sempre popolare, ma non ogni fenomeno popolare è sempre Pop.

Il problema, però, è che il Pop, come ogni fenomeno che vive nel suo divenire – nel suo continuo rimediarsi e passare, morire e di epoca in epoca rinascere in figurazioni sempre diverse – sfugge continuamente ad una sua messa a punto concettuale, come testimoniano anche le numerosissime e diverse riflessioni (anche quelle di Danto e Baudrillard) che ancora nei 2000s continuano a leggere questo fenomeno esclusivamente, o quasi, tramite Warhol e quindi tramite un'espressione certo significativa, ma allo stesso tempo limitata

¹⁴ Si pensi a come nel 1939 Clement Greenberg faceva rientrare sotto la categoria del Kitsch la gran parte degli "oggetti specifici" che nei 1950s vennero a contraddistinguersi come la materia stessa del Pop: «Where there is an avant-garde, generally we also find a rear-guard. True enough—simultaneously with the entrance of the avant-garde, a second new cultural phenomenon appeared in the industrial West: that thing to which the Germans give the wonderful name of *Kitsch*: popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc., etc. For some reason this gigantic apparition has always been taken for granted. It is time we looked into its whys and wherefores». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in C. Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, 1989 (Ebook Edition). Sulla specificità estetica del Kitsch cfr. A. Mecacci, *Il kitsch*, il Mulino, Milano, 2014 (in particolare il capitolo quarto, pp. 115-148).

¹⁵ Per un'altra lettura su Hamilton e l'origine (*queer*) della Pop Art cfr. D. Janes, *Cecil Beaton, Richard Hamilton and the Queer, Transatlantic Origins of Pop Art*, in A. Massey, A. Seago (a cura di), *Pop Art and Design*, Bloomsbury, London-New York, 2018, pp. 49-71.

¹⁶ Sull'Independent Group si possono consultare: D. Robbins, J. Baas (a cura di), *The Independent Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. MIT Press, Cambridge, 1990; A. Massey, *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, Manchester University Press, Manchester, 1995; K. Lotery, *The Long Front of Culture: The Independent Group and Exhibition Design*, MIT Press, Cambridge, 2020.

dell'intera estetica e della cultura Pop.¹⁷ D'altronde, già nei 1960s Lawrence Alloway riscontrava nel Pop e nella Pop Art una serie di fasi in cui il fenomeno si rimodulava continuamente: [...] «Pop Art's mobility reveals resistance, within the art world, to using a non-hierarchic definition of art».¹⁸ In questo senso, si potrebbero leggere alcune delle affermazioni di Warhol nel senso che il Pop sarebbe finito già nel 1965, oramai compiuto nelle sue acquisizioni formali.¹⁹ Ecco, ed ancor di più nei 2000s, la “logica del Pop” appare non del tutto capace di rendere conto dei radicali mutamenti sociali, economici, politici e tecnologici intervenuti dalla fine degli anni settanta (soprattutto nella cosiddetta cultura di

¹⁷ D'altronde il Pop era espressione anche di figurazioni estetiche «altre» rispetto alla Pop Art come movimento artistico. Ad esempio quella sempre di John McHale, celebre anche – se non soprattutto – come precursore dell'estetica transumanista della *Singularity* (fusione del biologico e del tecnologico), dell'H+ (*Human Plus*) e del “futuro del futuro”; estetica, questa, probabilmente più attuale oggi che all'epoca della sua elaborazione.

¹⁸ L. Alloway, *Pop Art: The Words* (1968), in L. Alloway, *Imagining the Present. Context, Content, and the Role of the Critic. Essays by Lawrence Alloway*, Routledge, London-New York, 2006, p. 150. Si veda, poco prima (pp. 148-149): «Pop Art/Phase 1 involved an open attitude in which art was scattered among all of man's artifacts, and could be situated anywhere. Hence the idea of a Fine Art/ Pop Art continuum was necessary. In place of an hierarchic esthetics keyed to define greatness and universality and to separate High from Low art, a continuum was assumed which could accommodate all forms of art, permanent and expendable, personal and collective, autographic and anonymous. On the other hand, art was not regarded, owing to its environmental functions, as a social service. Rather it was put in a situation of complexity which demanded all kinds of attention and not assigned a set level in a pyramid of taste. At the time it was recognized that Pop Art/1 had an affinity to the definitions of culture by anthropologists, as all of a society, and not, as art writers and specialists prefer, as a treasury of privileged items. From 1961 to 1964 Pop Art came to mean art that included a reference to mass media sources (the meaning quoted from the Dictionary). This was the period of its maximum influence as an art movement: the compression of the term facilitated its rapid diffusion. By restricting its terms of reference to works of art with certain kinds of imagery, Pop Art/2 arrests the expansionist element in Pop Art/1. During this time Pop Art consolidated its formal properties: the explosive definition of culture as everything shrank to an iconography of signs and objects known from outside the field of art. This appeared to be such a drastic operation mainly because the articulate art world of that moment was habituated to the formalities of abstract art. The productions of Pop Art/2 are dualistic, with unexpected structure conferred on existing subject matter or with structure following the display of unexpected subjects. The ambiguities of reference and speculation on the status of the work of art itself basic in this period, are well within the iconographical limits of art from Futurism to Dada to Purism. [...] During 1965–66 the meaning of Pop Art was again modified. In the preceding four years the term had been applied to such a variety of objects and events that its limited use was corroded and dissolved. It had become more like slang than the name of an art movement. (Artists who had tolerated the term before, incidentally, cut down on its use now as it seeped everywhere.) The term was applied to fashion, films, interior decoration, toys, parties, and town-planning. A typical use of it by an architect is Robert Venturi's 'Pop Art has demonstrated that these commonplace elements are often the main source of the occasional variety and vitality of our cities'. Here Pop Art is being used to defend the kind of lively manmade environment which had originally contributed to the formation of the term in the first place. Pop Art/3 is the sloganized form of the original anthropological definition of urban culture, but now with nearly ten years of usage behind it. Some of the cross-overs between different arts, the connectivity between art and other experiences, have been precipitated by the term itself now». Cfr. anche L. Alloway, “*Pop Art*” *Since 1949*, in L. Alloway, *Imagining the Present. Context, Content, and the Role of the Critic. Essays by Lawrence Alloway*, pp. 81-87 (consultabile online in [Artforum](http://www.artforum.com), 43(2), 2004, con una introduzione di Nigel Whiteley).

¹⁹ A. Warhol, P. Hackett, *Popism*, tr. it. A. Carrera, Feltrinelli, Milano, 2021 (Ebook Edition), 1965: «All'epoca in cui annunciai il mio ritiro, la Pop Art stava finalmente ricevendo l'attenzione che meritava da parte degli storici dell'arte e dei musei. Alla fine di giugno, in una serata davvero calda, ci fu un grosso party alla Factory in onore del libro di John Rublowsky e Ken Heyman, *Pop Art*, e nel loft non si respirava. La ragazza vicino a me, in un vestito Courrèges di plastica, disse che averlo addosso era come star seduta nuda su una sedia da cucina; le si attaccava alla pelle. Aveva una copia del libro e mi chiese di autografarlo. Mentre lo sfogliavo e guardavo le tavole a colori, ero pienamente soddisfatto di essermi ritirato; i punti fondamentali del Pop erano già stati fissati (*the basic Pop statements had already been made*)».

massa) e che hanno impattato in maniera radicale sulla stessa ontologia delle immagini, ridefinendo una società, quella moderna, industriale e materiale, in chiave “postmoderna”, rimodulandola sulle frequenze proprie del visuale, della comunicazione e dell’immateriale (digitale).

Ed è così che si può evidenziare – come fa anche Mecacci – un malinteso ricorrente sia nella critica sia nella percezione comune: sovrapporre Pop con Pop Art (intesa come corrente artistica, non nel senso indicato appunto da Alloway in *Pop Art: Words* e dall’Independent Group in genere, cioè come una struttura del sentire), identificare un’intera cultura con la sua manifestazione *highbrow*, alta.

E tale aspetto, cioè il non voler ridurre il Pop alla Pop Art, non sminuisce il valore estetico ed artistico della Pop Art stessa. Anche perché, il rischio di leggere la Pop Art in chiave esclusivamente di critica estetico-culturale dell’arte, potrebbe essere quello di reiterare quel luogo comune per il quale non avrebbe un effettivo valore “artistico”; luogo comune, questo, che talvolta ha condotto ad asserzioni quali «Andy Warhol era un *coatto* e alla fine quelle cose le potevo fare anche io». ²⁰ Peraltro lo stesso potrebbe valere per l’intera estetica americana dei *Sixties*, ed in particolare (come vedremo meglio anche in seguito), per quello che si è soliti definire “minimalismo” (e, meglio, si dovrebbe dire “minimalismi”)²¹ e autori quali Truitt, Flavin o Judd. Opinioni, queste, che purtroppo sono diventate moneta corrente di molte discussioni *popular* sulla Pop Art e su molte delle

²⁰ Com’è noto, una delle risposte più efficaci alle asserzioni contro l’arte contemporanea, quelle appunto del tipo “quella cosa la potevo fare anche io” (e quindi, per questo, non sarebbe arte), la diede Damien Hirst in risposta alla celebre e controversa “[The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living](#)“, allorché proprio alla domanda «That anyone could have done it» rispose «[But you didn’t, did you?](#)».

²¹ «We come closer to the truth in viewing minimalism not as a movement with a coherent platform, but as a field of contiguity and conflict, of proximity and difference. Each of the artists considered in this study participated in a larger debate surrounding the development of a new kind of geometric abstraction during the *Sixties*. And indeed, the positions of some were fairly sympathetic. Judd and Flavin, for example, were fast friends in the early years and their work, for all its differences, was based on a common rejection of painting in favor of the production of objects. By contrast, Judd and Morris were downright rivalrous and their practices were squarely at odds. Where Morris admired the anti-formalist impulse of Duchamp, Judd aspired to produce a high formalist art that would extend the large-scale and simple shapes of abstract expressionism into three dimensions». J. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven-London, 2001, p. 4. Dan Flavin una volta che dopo più di dieci anni ancora non capiva cosa volesse significare *Minimal Art*. Celebre è un aneddoto di quegli anni dove il termine Minimal era diventato inflazionato, al limite del *mainstream*, e secondo il quale ad una esibizione di Flavin una spettatrice gli si avvicinò per rimproverarlo e suggerirgli che se avesse utilizzato luci solo di un colore, invece che due o tre, le sue opere avrebbero potuto essere ancor più autenticamente “minimal”. Robert Morris, in *Notes on Sculpture* (R. Morris, *Notes on Sculptures I-II*, in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Antology*, pp. 222-235), criticò molte delle definizioni di minimalismo dell’epoca, tra le quali quelle di Donald Judd, il quale, a sua volta, alcuni anni dopo disse di non aver mai capito di cosa esattamente Morris stesse parlando (Judd, in Meyer, 2001, 1968). A sua volta Judd riteneva che le opere di Truitt apparissero «serious without being so (...) thoughtless as the tombstone wich they resembles» (D. Judd, *Complete Writings. 1959-1975*, New York University Press, New York, 2005, p. 85), e quindi non avessero nulla a che fare con il minimalismo. Truitt che fu considerata da Greenberg (C. Greenberg, *Recentness of Sculpture*, in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Antology*, p.185) la prima autentica, e quindi migliore espressione del minimalismo. Anche la stessa Truitt, molti anni dopo, ha affermato «I never allowed myself, in my own hearing, to be called a minimalist. Because Minimal Art is characterized by nonreferentiality. And that’s not what I am characterized by. My work is total referential». (A. Truitt, 1987, cit. in K. Hileman, *Anne Truitt. Perception and Reflection*, Smithsonian, Washington, 2009, p. 30)

avanguardie artistiche dai 1950s in poi; opinioni spesso, troppo spesso, basate unicamente su di una sicurezza che si nutre principalmente della propria ignoranza.

In campo estetico l'avvento dei 1960s, ed in particolare proprio della Pop Art come espressione del Pop, ha fin da subito sfidato le tradizionali definizioni di arte ed invitato a riflettere sulla relazione tra arte e cultura di massa, contribuendo a far sì che l'«arte» (americana) potesse uscire dall'equivoco moderno e modernista dell'«Arte»; contribuendo, quindi a de-estetizzare l'arte moderna²². Quell'arte «inventata» da Vasari, e basata su precise caratteristiche strutturali: l'assolutizzazione del genio creativo, della soggettività psicologica e biografica dell'artista e del «suo» stile, la qualità formale basata sul «bello» classico e che definisce parametri universali di valutazione dell'arte, l'originalità, il continuo progresso nelle tecniche della rappresentazione e delle modalità espressive, sempre più raffinate e mimetiche, la “presenza” di un messaggio profondo ed universale che l'opera comunicerebbe al pubblico ed in ultimo su di una sorta di feticismo della novità, dell'originalità e dell'unicità; solo a partire da Vasari (1440 circa) l'arte divenne Arte in questo senso, con la “a” maiuscola.²³ Altrimenti detto, l'arte diventa una “Storia dell'Arte”, cioè una “grande narrazione” dove si racconta delle trasformazioni e del progresso del canone e delle tecniche(tecnologie) espressive della rappresentazione. In questo senso, l'Arte viene intesa come un indissolubile connubio tra un artista che – inteso come figura “isolata” ed “autoriale” – “esprime qualcosa, magari solo se stesso” e lo vuole comunicare ad un pubblico che dovrebbe recepire «passivamente» questo suo «messaggio» per immagini; tutt'al più lo spettatore può sentirsi libero di interpretare l'opera e/o determinarne, attraverso una ricombinazione dei suoi livelli di lettura, il messaggio, il significato e/o il valore «artistico» sulla base della propria psicologia o emotività (che però è sempre un'attività passiva, estranea all'intangibile sostanza, “bellezza”, dell'opera). In

²² Anche il Pop rientra ovviamente, seppur a modo suo, in questa rivolta verso l'Arte moderna. Cfr. L. Alloway, *Pop Arts: Words*, p. 147-148: «It was an expansionist esthetics, aimed at relating art to the man-made environment of the 50s. Advertising, color photography and color reproduction, (big screen) films, (early English) TV, automobile styling were regarded on equal terms with the fine arts; not the same, but equally interesting. The group was criticized in the mid-50s as being pro-American, because a majority of the admired films, ads, science fiction, and commercial photography were American, inasmuch as the United States was, and is, the most fully industrialized country. (Pop Art, before it is American art is an art of Industrialism.) Pop Art was pro-urban and accepted the media's roots in mass production, at a time when traditional esthetics in England was mostly pastoral or universalizing. Pop Art, in its original form, was a polemic against elite views of art in which uniqueness is a metaphor of the aristocratic and contemplation the only proper response to art».

²³ Cfr. H. Belting, *The End of the History of Art*, tr. eng. C. S. Wood, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1987. In particolare le pp. 67-90: *Vasari and His Legacy. The History of Art as a Process?* Secondo Belting è con Vasari che l'arte diventa appunto Arte. L'arte diventa, così, legata alla materialità dell'opera, all'assolutizzazione del genio creativo, dell'originalità, e su di una sorta di feticismo della novità. Una volta che l'arte viene ad essere categorizzata, “ristretta”, in un'opera frutto del “genio” dell'autore, l'Arte può essere finalmente essere inserita all'intero di una “storia dell'arte” e, così, storicizzata. Belting – in H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, tr. eng. H. Aktins, Reaktion Books, London, 2001 – ha tracciato anche la linea che demarca la fine del progetto dell'arte moderna nei 1960s con l'avvento delle avanguardie estetiche americane. Per Belting l'arte, in senso moderno, “finisce” non perché non c'è più o non si farà più, bensì perché viene a modificarsi il canone estetico, come anche il processo produttivo, che diventano qualcos'altro, qualcosa appunto non più basato esclusivamente sul concetto di opera come espressione, creazione assoluta dell'io dell'artista – dell'autore che ricerca l'opera assoluta, sciolta da ogni rapporto con il pubblico ed il mondo, cioè il capolavoro – spostandosi, le metodologie di produzione artistiche, sulla creazione/organizzazione di una esibizione e di uno spazio scenico, di oggetti e/o performance per una “mostra” che dove includere interattivamente lo spettatore, coinvolgendolo attivamente nello stesso dispositivo espressivo dell'opera.

seguito, 1880 circa, dopo l'avvento della fotografia – la quale aveva *de facto* messo in crisi ogni mimesi artistica – l'arte moderna, cioè il “modernismo”, ridefinisce in chiave anti-mimetica la storia dell'Arte, nel senso che l'oggetto dell'arte e/o della pittura non è più la rappresentazione di qualcosa (mimesi), ma la pittura stessa, secondo Greenberg determinando, da una parte l'«esclusività» artistica e qualitativa del pittorico nella sua *flatness* (planarità e/o bidimensionalità), dall'altra il passaggio a quello che sempre Greenberg definì come «pittura oggetto», cioè, ovviamente qui semplificando, l'oggetto della pittura diventa la pittura in quanto tale (il come si dipinge qualcosa, e non quello che si dipinge).²⁴ Questo sviluppo – Vasari 1440-1880 e Greenberg 1880-1960 – non sembra cambiare però, la sostanza di un'arte definita come storia dell'Arte, rimanendo pur sempre ancorato all'idea di una “narrazione” della storia dell'Arte, che nel caso del modernismo, seppur diversa (cioè come narrazione del fare artistico) rimane pur sempre una narrazione (vuole dire, dichiarare, esprimere qualcosa) seppur attraverso una “mimesis del non-oggettivo”, una narrazione del sé ed una estetica della pura emozione,²⁵ ed arriva a definire pur sempre un canone “artistico” univoco e considerato quasi inviolabile, e che dovrebbe essere da tutti rispettato per definire un'opera come “arte autentica”.²⁶ In tutti e due i casi

²⁴ Qui è possibile dire che la «pittura oggetto», secondo Greenberg, è caratterizzata da una attenzione all'essenza specifica dei mezzi artistici e del gesto pittorico. Greenberg sosteneva che la pittura modernista avrebbe dovuto concentrarsi sui tratti distintivi, espressivi, del mezzo pittorico stesso, come la superficie della tela, il colore e la forma, piuttosto che cercare di rappresentare oggetti o scene riconoscibili in modo realistico. Prima del 1880, infatti, Greenberg identificava la pittura moderna come ancora legata alla rappresentazione figurativa e al realismo. Tuttavia, con l'avvento del modernismo, e soprattutto della “fotografia”, e specialmente nel XX secolo, la pittura ha cominciato a emanciparsi da una rappresentazione più letterale del mondo visibile, e quindi liberarsi dai legami con il contenuto narrativo o rappresentativo, concentrandosi invece sull'autonomia del medium pittorico e dei suoi mezzi espressivi. Ciò ha portato Greenberg a definire alcune caratteristiche essenziali dell'arte moderna/modernista post 1880: A) deve essere non oggettiva, non dovrebbe fare riferimento al mondo fisico e non dovrebbe contenere figure o oggetti della nostra esperienza. B) deve essere pittoricamente autoreferenziale, cioè la pittura dovrebbe mostrarsi come pittura, e nient'altro C) non dovrebbe mai essere “popolare”. Sulla «Flatness» del pittorico modernista, cfr. C. Greenberg, *Modernist Painting*, in F. Frascina, C. Harrison (a cura di), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Harper and Row, New York, 1982, p. 6 (ora anche in C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, pp. 85-93, cit. a p. 87): «It was the stressing, however, of the ineluctable flatness of the support that remained most fundamental in the processes by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism. Flatness alone was unique and exclusive to that art. The enclosing shape of the support was a limiting condition, or norm, that was shared with the art of the theater; color was a norm or means shared with sculpture as well as the theater. Flatness, two-dimensionality, was the only condition painting shared with no other art, and so Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else». Sulla pittura oggetto cfr. anche C. Greenberg, *After Abstract Expressionism* (1962), in C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance*, pp. 121-133. Sulla teoria dell'arte di Greenberg: T. J. Clark, *Clement Greenberg's Theory of Art*, «Critical Inquiry», 9, 1, 1982, pp. 139-156.

²⁵ «Fry's definition of art as the expression of emotion, and his separation of aesthetic beauty from the beauty of “a woman, a sunset, or a horse,” was immediately accepted by the American critics Walter Pach, Willard Huntington Wright, and Christian Brinton. Clive Bell, as Fry pointed out, supported this formulation in observing, “however much the emotions of life might appear to play a part in the work of art, the artist was really not concerned with them, but only with the expression of a special and unique kind of emotion, the aesthetic emotion.” The aesthetic emotion, for Bell, was communicated through “significant form”». B. Rose, Introduction, in B. Rose (a cura di), *Readings in American Art Since 1900: A Documentary Survey*, Frederick A. Praeger, New York-Washington, 1968, p. 31.

²⁶ «Penso alle grandi narrazioni: quella di Vasari, dal 1440 circa al 1880, e quella di Greenberg dal 1880 al 1960: si passa da una pittura come rappresentazione a una pittura come oggetto. Questo è il modernismo: la pittura che diventa oggetto». A. C. Danto in Arthur C. Danto, Mimmo Paladino e Demetrio Paparoni, *Storia e poststoria. Una conversazione*, «Rivista di estetica», 55 (Suppl.), 2014.

autore e pubblico, ed è quello che qui interessa, osservatore/spettatore, nella gran parte dell'arte moderna, però, rimangono come mondi separati, distinti ed indipendenti, ed il pubblico di un'opera d'Arte non può far altro che osservarla. Ciò a voler dire, nel caso della critica d'Arte moderna, che l'oggetto estetico interpretato potrà pure essere infinitamente interpretabile, ma ciò che non varia in questa interpretazione è l'oggetto stesso, che rimarrà sempre quello e rimarranno anche, nel caso ce ne sia una traccia, le intenzioni degli autori che non possono essere modificate dallo spettatore.

L'avvento delle correnti estetiche degli anni sessanta, infatti, fu determinato anche, se non soprattutto, dall'esplosione delle contraddizioni dell'Arte intesa in questo senso, cioè in senso moderno ed in fondo già messa in crisi dallo stesso sviluppo del modernismo.²⁷ Contraddizioni, queste, che avevano raggiunto la loro fase acuta con l'espressionismo astratto e l'ipertrofica esaltazione dell'io dell'artista, quel genio che, per l'appunto e pur sempre “romanticamente”, vuole esprimere la verità del mondo attraverso l'assolutizzazione della propria soggettività; una soggettività finanche sciolta dalle pastoie dell'intenzionalità cosciente, fosse anche quella dove il gesto artistico – attraverso una sorta di «inconscio performativo» – diventa allo stesso tempo sia intenzionale e sia casuale, e quindi né intenzionale né casuale, com'è nella pittura “automatica” e gestuale di Pollock.²⁸ Talmente soggettiva, l'espressione dell'artista, che – per dirla con quel Paul Morrissey che Warhol riteneva *naïve* nei suoi giudizi “critici” sull'espressionismo astratto – ora l'opera d'arte era l'autore stesso. Infatti, le valutazioni di Morrissey, pur se le si vuole considerare “ingenua” e “sentimentali”, allo stesso tempo coglievano bene una situazione che in molti, di fronte ad un'opera dell'espressionismo astratto, come anche di fronte a molte del modernismo europeo novecentesco, hanno avuto modo di sperimentare; quella dove alla domanda cos'è quell'opera? – Un quadro? Un paesaggio? Una emozione concretizzata in pittura? etc. etc. – la risposta che si otteneva era più o meno sempre la stessa: «È un Pollock, è un Newman, è un Rothko...». L'opera era diventata, in quanto tale, l'autore, una estensione “inorganica” del sé dell'artista, e quello che si guarda, ed in

²⁷ T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven-London, 1999. Per una lettura generale e sistematica delle questioni e delle correnti qui da noi evocate cfr. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. H. D. Buchloh, David Joselit, *Arte da 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Bologna, 2013. Sulle avanguardie artistiche dei *Sixties*, viste nella loro stretta connessione con gli avvenimenti culturali, sociali e storici della loro epoca, si veda T. Crow, *The Rise of the Sixties*, Laurence King Publishing, London, 1996. Come notavamo anche in «Sublime Now!» nel testo di Crow, ed in altri su l'estetica dei *Sixties*, poco spazio è stato riservato a tutti quei movimenti artistici dei 1960s/1970s che sono espressione delle diverse nazionalità ed etnie, come il *Black Arts Movement* o gli equivalenti chicani, asiatici o portoricani. A questo riguardo cfr. J. E. Smethurst, *The Black Arts Movement, Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London, 2005.

²⁸ Con “inconscio performativo”, vogliamo cercare di riflettere la natura complessa e dinamica della tecnica di Pollock, appunto un'azione dove il gesto artistico diventa sia intenzionale sia casuale. La tecnica di Pollock, infatti, coinvolgeva una sorta di danza o performance fisica sulla tela (di qui la definizione coniata da Rosemberg, e poi diventata canone, di *Action Painting*), con l'artista che gocciolava, versava o lanciava la vernice in modo spontaneo, facendo “schioccare” il pennello sulla tela come in una sorta di aspersione. È proprio questa “danza”, peraltro, che ha contribuito a definire il suo “mito”. L'idea che il gesto artistico sia simultaneamente intenzionale e casuale, allora, vorrebbe catturare il paradosso di questo approccio. Pollock aveva un controllo consapevole sulla sua tecnica e sul modo in cui applicava la vernice, ma allo stesso tempo abbracciava il caso e l'improvvisazione, lasciando spazio al fluire spontaneo dell'«energia» creativa. Ed è così che il confine tra coscienza e inconscio, tra intenzionale e casuale, diventa sfumato, portando così al risultato artistico, unico e potente, dell'*Action Painting*.

alcuni casi si acquista, è l'artista, non l'opera.²⁹ Di qui, peraltro, anche la nascita di quella che nel tempo è diventata, secondo l'efficace definizione di Don Thompson, «The Curious Economics of Contemporary Art», e che ha fatto in modo che – ed in particolare per quel che qui c'interessa dal punto di vista di un'analisi del fenomeno Pop – un'opera veda aumentare il proprio valore economico anche, se non soprattutto, sulla base della «celebrity» degli acquirenti.³⁰

²⁹ Vale la pena riportare per intero il racconto di Warhol dei giudizi critici sull'arte moderna di Paul Morrissey: «Non vedevo l'ora di esplorare il museo sotterraneo di Philip. Gerard quel giorno aveva con sé la sua frusta perché danzava in scena con i Velvet. Paul indossava una marsina stile Settecento e una camicia di pizzo, io avevo dei blue jeans e una giacca di pelle, e Fred era in abbigliamento universitario, pullover Shetland o qualcosa del genere. Sembravamo comparse di quattro film differenti mentre vagavamo nel museo assieme. C'eravamo solo noi, e Paul iniziò con uno dei suoi sermoni sull'arte moderna che ciascuno alla Factory conosceva quasi a memoria; Fred era l'unico che non ci fosse mai capitato in mezzo. In ogni caso, Paul aveva sempre nuove critiche da aggiungerci: “L'arte moderna non è nient'altro che grafica atroce,” disse, fermandosi davanti a un ottimo dipinto astratto. “I giorni della vera arte sono finiti e temo che lo siano da molto tempo. Ora, se queste atrocità fossero della buona grafica, la gente le riconoscerebbe come tali, ma non possono, perché sono brutte, vistose e banali. Di arte non ce n'è più, c'è solo un brutto disegno grafico nel quale la gente sta disperatamente cercando di infondere un qualche significato. Che diamine, se vuoi vedere dei veri disegni astratti, puoi andare a Harlem e metterti a fissare del vecchio linoleum! Tutto quello che l'arte moderna è, è grafica e superfici vuote analizzate fino alla morte da un branco di cretini. “Fred era a bocca aperta; chiaramente non aveva mai sentito nessuno parlare in quel modo, tantomeno qualcuno che lavorava per un artista. E davanti all'artista, peraltro. E uno dei miei Self-Portrait era appeso proprio lì vicino. Fred dava l'impressione di voler esprimere il suo dissenso, ma non disse niente; continuò, sbalordito, a fissare Paul che continuava: “A meno che tu non dipinga un uomo, una donna, un gatto, un cane, o un albero, non stai facendo arte,” disse Paul. “Oggi entri in una galleria, guardi delle vernici sgocciolate e poi chiedi a uno di quei tipi presuntuosi da galleria: ‘Che cos'è questo? È una candela? È un palo?’. E per tutta risposta ti dicono il nome dell'artista: ‘È un Pollock’. Ti dicono il nome dell'artista! E allora? Il tutto si riduce alla gente nelle gallerie che guarda il prezzo e compra qualunque brutta grafica si possano permettere. “È come leggere i critici dell'architettura.” Paul abbassò un po' la voce dal momento che, dopotutto, eravamo nella casa di un famoso architetto. “Leggi tutte quelle parole in tutte quelle riviste che fanno pena, sulle vetrate e le porte che mettono su quelle moderne lastre di vetro. Gli edifici sono praticamente niente, per cui devono inventare un linguaggio che li faccia sembrare qualcosa.” Paul era un grande, perché a dispetto di quanto fossero ridicole le sue argomentazioni, non potevi fare a meno di divertirti ad ascoltarle. Poteva dire a te che eri un cretino e tu probabilmente non ci avresti badato – a dire la verità, di solito ci si metteva a ridere – perché trovava sempre qualche modo stravagante di esprimere le sue ragioni». A. Warhol, P. Hackett, *Popism* (Ebook Edition), 1967. Ci permettiamo di aggiungere che seppur espresse in maniera forse ingenua, le dichiarazioni di Morrissey nella sostanza non sembrano discostarsi di molto – lo vedremo dettagliatamente più avanti – dai ben più accademici giudizi di Clement Greenberg sulla «minimal art» dei 1960s.

³⁰ D. Thompson, *The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, London-New York, 2008. In particolare le pp. 53-60, nella quali tra le altre cose si apprende che, al 2008, i venticinque “artisti” considerati “migliori”, cioè i più quotati nel mondo dell'arte e delle *auctions*, erano i seguenti: 1. Jasper Johns (American, 1930-) 2. Andy Warhol (American, 1928-87) 3. Gerhard Richter (German, 1932-) 4. Bruce Nauman (American, 1941-) 5. Roy Lichtenstein (American, 1923-97) 6. Robert Rauschenberg (American, 1925-2008) 7. Joseph Beuys (German, 1921-86) 8. Ed Ruscha (American, 1937-) 9. Francis Bacon (Irish/English, 1909-92) 10. Lucian Freud (English, 1922-) 11. Cy Twombly (American, 1928-) 12. Damien Hirst (English, 1965-) 13. Jeff Koons (American, 1955-) 14. Martin Kippenberger (German, 1953-97) 15. Donald Judd (American, 1928-94) 16. Willem de Kooning (American, 1904-97) 17. Takashi Murakami (Japan, 1963-) 18. Peter Fischli/David Weiss (Swiss, 1952/54-) 19. Richard Serra (American, 1939-) 20. Antoni Tàpies (Spanish, 1923-) 21. Maurizio Cattelan (Italian, 1960-) 22. Andreas Gursky (German, 1955-) 23. David Hockney (English, 1937-) 24. Richard Diebenkorn (American, 1922-93) 25. Jean-Michel Basquiat (American, 1960-88). Pur essendo una lista che riflette una visione del mondo degli artisti probabilmente, al 2023, “vecchia”, è però possibile notare come più della metà siano anglo-americani e, soprattutto, che non ci sono donne, cosa che sembra mostrare alcune di quelle dinamiche storiche, culturali e sociali di cui il mondo dell'arte e soprattutto quello delle *auctions* non sono stati immuni, e quindi anche dopo i *Sixties* li ha visti pur sempre dominati, magari involontariamente ma prevalentemente, da uno “sguardo maschile” («Male Gaze»); quello appunto dove le opere sono prodotte, “consumate” e “valutate” da una

Lo spettatore – così non in pochi erano arrivati a pensare – davanti ad un Kupka, un Klee, un Kandinskij, un Malevič od un El Lissitzky – poteva anche godere, gioire nell'osservare le risonanze del silenzio, ma ad un certo punto è come se non si fosse potuto fare a meno di ammettere che talvolta, allorché si arriva a perdere la possibilità di percepire le tracce dell'invisibile, «l'assenza colorata alla fine stanca ed annoia» (Evdokimov).³¹ Con Pollock e la sua pittura gestuale/automatica si arrivò al punto di non ritorno, e la grandezza della sua pittura fu, allo stesso tempo, il segnale della morte della pittura.³² D'altronde non è neanche un caso che lo stesso Pollock, di fronte alle proprie opere, si chiese: «È pittura, questa?»³³

L'espressionismo astratto, antifigurativo, insieme con quello che è definibile come il suo braccio armato creativo, cioè il pittorico e la sua *flatness*, hanno talmente esasperato la negazione della forma e della figura al punto da far ritenere che l'unica possibilità per ritrovare tanto il “reale” – la vera presenza – quanto la «vita», in un'autentica comunione con gli spettatori nel loro dialogo con l'opera e le sue manifestazioni, fosse quella della sparizione stessa dell'arte moderna. Astratta dalla vita e chiusa, attraverso sette sigilli, nella

prospettiva maschile, enfatizzando l'oggettificazione e la soggettività dell'uomo. A questo riguardo, oltre al già citato C. Nemser, *Art Talk. Conversations with 15 Women Artists*, cfr. E. C. Munro, *Originals. American Women Artists*, Simon and Schuster, New York, 1979; M. Gabriel, *Ninth Street Women: Lee Krasner, Elaine De Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement that Changed Modern Art*, Hachette Book Group, New York, 2018. Per una diversa lettura della storia dell'«arte» si veda anche K. Hessel, *The Story of Art without Men*, Random House, London, 2022 (Ebook edition). Per quel che qui interessa cfr. in particolare *Part Three: Postwar Women c.1945-c.1970* e *Part Four: Taking Ownership 1970-2000*.

³¹ P. Evdokimov, *Teologia della bellezza*, San Paolo, Milano 1990, pag. 102.

³² Nel 1958 Allan Kaprow, in uno [dei principali manifesti della rivolta contro l'espressionismo astratto](#) (The Legacy of Jackson Pollock) in nome di un'arte dell'evento e della vita («Happening»), sentenziò che Pollock «created some magnificent paintings. But he also destroyed painting». Cfr. B. Rose, *Jackson Pollock e la morte della pittura*, in B. Rose, *Paradiso Americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008*, tr. it. T. Albanese, Libri Scheiwiller, Milano, 2008, pp. 260-268.

³³ L'affermazione di Pollock è riportata dalla moglie, Lee Krasner, e viene citata in J. Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 2002, p. 104. Cfr. anche «Do you think I would have painted this crap if I knew how to draw a hand?», citato in D. Solomon, *Jackson Pollock. A Biography*, Cooper Square Press, New York, 2001, p. 240. Cfr. anche L. Marras, [The Stealer of Dreams. Tarantino's Sixties or Filming the Void. Part 2: Sublime Now!](#), pp. 8-10: «Così facendo, e seppur involontariamente, Pollock ha posto un'intera generazione di artisti sotto scacco: continuare ad offrire una pallida imitazione dell'espressionismo astratto e della pittura automatica/gestuale, di più o di diverso in quel momento appariva impossibile, oppure abbandonare la pittura ed i limiti e la sacralità della “tela”, ultimo baluardo – così in molti ritenevano – della “dittatura” estetica culturale del moderno, ed in cui i valori estetici erano come esiliati nella prigione della cultura “alta”, senza un reale contatto con la vita (e la storia). Gran parte degli artisti scelse la seconda possibilità, imbarcandosi in un viaggio alla ricerca di una specificità estetica e percettiva propriamente americane nell'essenziale, nel primitivo, nell'incontaminato, nel rito e anche nella magia, oltre il bello classico, greco, oltre l'ideale dell'armonia e della perfezione. In altre parole [...] si cercava un immaginario in grado di mettere tra parentesi tutto ciò che, nell'«arte», era compreso tra la Grecia e la modernità (il modernismo), facendo un passo allo stesso tempo prima (dei greci) e dopo (il moderno), in un ritorno al reale, nella concretezza e nell'immediatezza delle emozioni, in un evento, non in un illusionistico passato o in un astratto ideale di perfezione, per l'appunto slegato dalla vita: il bello è nella vita, è la vita, quella vita che non è (sempre) perfetta, armoniosa: *the sublime is now*. L'America diventa l'immagine di un viaggio senza una direzione precisa, senza una meta, portando con sé soltanto una mappa del possibile e dell'immaginabile; un viaggio attraverso un paesaggio (una metafora?) non solo specificatamente geografico, ma soprattutto interiore ed archetipale».

soggettività dell'artista, la pittura rischiava pericolosamente di assumere l'aspetto, per dirla sempre con Evdokimov e Sergej Bulgakov, di un «cadavere di bellezza» o, tutt'al più, una sterile ripetizione di ciò che, solo pochi anni prima, è stato “grande”, ma che oramai aveva “detto” tutto ed esaurito la propria linfa vitale.

D'altronde, nei Sixties tutto, dall'arte alla politica, ruotava attorno al concetto di «vita», poiché, come abbiamo avuto [modo di mostrare anche in *Sublime Now!*](#), la messa in scena – l'espressione artistica, la sua «esibizione» – deve permettere di entrare nella vita (nel mondo), e la vita (il mondo) deve permettere di entrare nell'arte, nella messa in scena.³⁴ Si ricercò, quindi, una ridefinizione delle stesse discipline estetiche e delle diverse modalità artistiche in modo da spezzare il giogo della bidimensionalità pittorica a favore di uno spazio pluridimensionale, multidisciplinare, multisensoriale e multimediale che permettesse allo “spettatore” di comunicare con l'oggetto estetico ed interagirvi, se non addirittura di farne parte, vivere in esso, diventare lui stesso l'opera, l'evento artistico; lo spettatore, cioè, entrava a far parte dell'opera/oggetto, ed interagendovi si evidenziava che ora poteva farne parte, ridefinendola continuamente (fosse anche solo con la sua presenza/esperienza).³⁵ Nonostante le rivoluzioni artistiche e scientifiche tra la fine dell'ottocento ed il primo novecento abbiano sempre di più permesso di intuire l'importanza dell'osservatore nella pratica artistica,³⁶ è solo con l'avvento del Pop e la “rivolta” dell'estetica americana dei Sixties contro il moderno e le gabbie estetiche moderniste, che l'*audience*, il pubblico, acquista una maggiore e più concreta importanza all'interno della definizione dell'opera. Ed è proprio attraverso una sempre più diffusa logica della *performance*, che a partire dai Sixties i limiti tra vita ed arte si vengono sempre di più ad assottigliare, emancipando così lo spettatore dalla sua individualità passiva, per renderlo attivamente partecipe dell'esperienza estetica ed artistica, situato al centro stesso dell'opera/rappresentazione/evento.

Ed è così che dai 1960s nel mondo anglosassone è diventato quasi impossibile separare – farne esperienza o anche studiarla – la semiosi di un'opera isolandola dall'esperienza dello spettatore, che con la sua presenza la ridefinisce continuamente. Per questa ragione le tendenze artistiche dei Sixties americani, scrisse Harold Rosenberg, hanno per la gran

³⁴ Esattamente in contrario di quello che Greenberg riteneva dovesse essere il compito delle avanguardie, che, come mostrato nel già citato *Avant-Garde and Kitsch*, aveva il compito di difendere l'arte dalla vita, affinché una commistione con la cultura di massa e l'arte popolare non la corrompesse e trasformasse in Kitsch. Cfr. anche Barbara Rose «As art was integrated into American life, it became more difficult to shock the public. Serious, profound, frivolous, absurd and ultimately tragic, the contradictions and paradoxes of the Sixties were reflected in American art of that revolutionary decade». In M. Blackwood, [American Art in the 1960s](#), written and narrated by Barbara Rose, Michael Blackwood Production, 1973/2005.

³⁵ «LP: Rileggendo il cammino dell'arte del Novecento, arrivi a parlare di “eclissi della distanza estetica” o “sparizione della distanza estetica” che avrebbero reso l'arte letterale e reale come qualsiasi altro oggetto. Cosa intendi con tali definizioni? BR: Questo è un discorso complicato e al contempo fondamentale. Consiste nella distanza tra l'opera d'arte e lo spettatore, che da Pollock in poi appare totalmente immerso nell'atmosfera dell'opera. Lo stesso accade quando la scultura condivide lo spazio di chi guarda, perché l'opera non è più su di un piedistallo. Un altro esempio è individuabile nel percorso della pittura, che pian piano si estende verso lo spettatore e finalmente, con l'opera di Carl Andre, Donald Judd e Robert Morris, si ritrova sul pavimento accanto a lui». B. Rose, *Intervista a* (di L. Presilla), in B. Rose, *Paradiso Americano*, p. 12.

³⁶ Com'è stato mostrato da Eric Kandel, l'osservazione, nella partecipazione psicologica ed emotiva dell'opera, già nel primo novecento, diventava sempre più determinante; l'osservazione, cioè, diventa allo stesso tempo «invenzione». E. R. Kandel, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, tr. it. G. Guerrierio, Raffaello Cortina, Milano, 2012. In particolare si veda la seconda parte: *La psicologia cognitiva della percezione visiva e la risposta emozionale all'arte*, pp. 189-215.

parte una natura teatrale e, appunto per questo, esperienziale, non classicamente «artistica»; natura teatrale che ha poi trovato una sua perfetta sintesi iconica ed estetica nella rivolta antiellenistica (cioè contro l'ideale di perfezione del bello di stampo greco-antico) del «Living Theater» di Julian Beck e Judith Malina.

La *Pop Art* ed in genere l'estetica americana degli anni sessanta hanno quindi cercato di ritrovare il “reale” e la “vita” tra le “macerie” della disgregazione solipsistica modernista – quella generata da un sempre più iperbolico soggettivismo astratto – ed insieme a questo reale riscoprire l'originaria natura iconica (e dialogica) di ogni espressione estetica.³⁷ Perché l'estetica americana dei *Sixties*, riprendendo il celebre incipit de *Il culto delle immagini* di Belting, è come se avesse compreso pienamente che una storia dell'immagine è qualcosa di molto diverso dalla storia dell'arte. D'altronde, come mostra anche Belting proprio ne *Il culto delle immagini*, fu proprio tale natura iconica, simbolica, sociale, partecipativa (politica?) e performativa delle immagini (sacre e/o icone) ad essere messa tra parentesi dalla storia dell'arte moderna, quella appunto inventata da Vasari, e quindi dell'Arte in sé e per sé, sempre chiusa nel formalismo della propria dimensione estetica e nella continua ricerca di un perfezionamento delle proprie metodologie espressive e, così, assoluta nella separazione da un reale “dialogo” con gli spettatori.³⁸

Il valore dell'«arte» dei 1960s che in genere in questa sede vogliamo far “valere”, può essere trovato, allora, proprio nel suo carattere partecipativo, esperienziale e transfigurativo.³⁹ L'opposizione all'astrattismo, all'antifigurativo, alla cultura alta, “difficile”, del modernismo, non consiste tanto, come si potrebbe pensare, nel ritorno al figurativo, bensì nella ricerca di un senso autenticamente trans-figurativo e/o trans-artistico. E non è un caso, così crediamo, che fu proprio un figlio di emigrati slavi, Warhol, a riscoprire e, diremmo, a «ri-mediare» il valore iconico dell'immagine: di un'icona nel suo senso premoderno, bizantino e, quindi, non artistico. D'altronde molte delle opere più famose di Warhol non sono forse “ritratti”, immagini nel loro senso appunto pre-artistico, icone non di santi e regine, ma di superstar, celebrità e dive della cultura popolare, «santi» del Pop. Valore iconico, appunto, immortalato nell'«Icona» forse più famosa del novecento, perché tra le poche (l'unica?) che abbia avuto una reale risonanza pubblica e popolare, “politica” si potrebbe anche dire, cioè *Gold Marilyn Monroe* (1962): appunto una santa del Pop, dove, esattamente come nelle icone bizantine, l'uso dell'oro conferisce uno statuto spirituale, sacro e trascendente, solenne e divino, alla persona ritratta, chiamata con la sua gloria immortale ad illuminare il proprio tempo come una sovrana celeste.

³⁷ Cfr. H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge-London, 1996.

³⁸ H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, tr. it. B. Maj, Carocci, Roma, 2001. L'affermazione citata è a p. 9.

³⁹ «Dietro l'estetica degli artisti più radical pop e minimalisti c'era il desiderio dadaista di cambiare le regole del gioco dell'arte perché più persone potessero parteciparvi, c'era qualcosa d'intrinsecamente americano in questa esigenza populista». B. Rose, *Introduzione*, in *Paradiso Americano*, p. 31.



E come dimenticare *Flag* (1954-55) di Jasper Johns: opera proto-pop (secondo Greenberg)⁴⁰ oppure no? Il dibattito è sempre aperto, ma noi crediamo che *Flag* possa essere definita un'opera Pop, soprattutto nella ricerca di una fenomenologia assoluta della superficie, talmente figurativa da non essere nient'altro che la stessa figura, senza alcuno scarto tra il significante ed il significato. Da un punto di vista radicalmente percettivo "*Flag*" è un'opera d'arte o una bandiera? Quantomeno ad un primo sguardo, non è affatto chiaro, lasciando lo spettatore («intenzionalmente»?) in una sorta di stallo percettivo e contraddizione cognitiva. La celebre *The Brillo Box* di Warhol (1964)⁴¹ ha, *de facto*, rappresentato l'unica risposta possibile a questo *double bind* percettivo, poiché mostrava come non sia possibile, sulla base delle intrinseche caratteristiche estetiche dell'opera, distinguere un'opera da un oggetto comune – appunto perché l'esperienza percettiva li mostra identici – e sono il contesto e l'elaborazione teorica (e/o quello che si è andato definendo come «mondo dell'arte») che ne determinano, surrettiziamente, proprietà, definizioni e valori artistici.⁴² Ed è così, che, come ebbe a dire Arthur Danto, che si compie la «destituzione filosofica dell'arte», poiché, raggiunta tale consapevolezza, l'Arte «finisce» e si trasforma, equivoca, in filosofia.⁴³ Con i *Sixties*, insomma, finisce la storia

⁴⁰ Com ha notato James Meyer, «we do not often associate Clement Greenberg with Pop. The great champion of Abstract Expressionism never published an essay on the subject, and occasional remarks in interviews and texts in John O'Brian's indispensable anthology of the critic's writings suggest a definite disdain for the phenomenon (the early work of Jasper Johns being a decided exception)». Ma in un paio di occasioni, mai pubblicate e riscoperte proprio da Meyer, Greenberg parlò specificatamente della Pop Art. Una di queste, al Guggenheim Museum nel 1963, è stata pubblicata in *Artforum*, 43(2), 2004 con il titolo «[Pop Art» ed è consultabile questo indirizzo](#), insieme con l'introduzione di Meyer da cui abbiamo ripreso la citazione iniziale.

⁴¹ Per una ricostruzione storica, genetica e della ricezione di *The Brillo Box* di Warhol si veda: M. J. Golec, *The Brillo Box Archive. Aesthetics, Design, and Art*, Dartmouth College Press, Lebanon, 2008.

⁴² Era questa la domanda che si pose Danto in A. C. Danto, *The Artworld*, «The Journal of Philosophy», 61, 19, 1964), pp. 571-584. Danto è ritornato sulla questione delle Brillo Box diverse volte, e qui vogliamo ricordare A. C. Danto, *Beyond The Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1998.

⁴³ A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986; A. C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Arts and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, 1997. Danto ha sviluppato la sua teoria della "fine dell'arte" proprio nel senso che accennavamo in precedenza, cioè come fine della storia dell'Arte. L'arte in questo senso finisce perché la storia dell'arte ha raggiunto un punto, i 1960s, in cui le opere d'arte non erano più limitate dalla necessità di rappresentare qualcosa o di seguire determinate regole estetiche, non ci sono più limiti oggettivi, canoni e regole intrinseche

dell'Arte – quella legata ad un'unica, inviolabile metodologia e ad una universale ed astorica (grande)narrazione o un canone estetico definito che guida lo sviluppo dell'arte – ed inizia l'epoca delle arti, di una democrazia delle espressioni estetiche, più aperta ed inclusiva, più *popular*, multiculturale, partecipativa e transmediale (Danto).⁴⁴ Quell'epoca, cioè, dove le belle arti e/o arti visive classiche, soprattutto la pittura come *medium* privilegiato per l'innovazione e l'esplorazione artistica, perdono la loro centralità culturale e la loro funzione primaria di rappresentazione e comunicazione visiva. Con l'avvento dei nuovi media – come il design industriale e/o quello interattivo, la fotografia, il cinema, la musica pop/rock, il fumetto od il videogioco – ed in genere con l'evoluzione della cultura visuale, l'arte classica non è più il principale mezzo attraverso il quale la società esprime e interpreta la sua cultura (Belting).



che definiscono cosa possa essere considerato un'opera d'arte. La fine dell'arte, quindi, per Danto non significa la fine della produzione artistica, bensì la fine di un'unica narrazione lineare o di un'evoluzione in cui l'arte segue regole intrinseche o obblighi formali. In altre parole che non ci sarà un'unica metanarrazione dell'Arte per narrare la storia delle arti. Per Danto, e con buona pace di Greenberg che faceva della storia dell'Arte un canone inviolabile per qualsiasi artista passato, presente e futuro, la fine dell'arte implica che qualsiasi cosa può essere considerata un'opera d'arte, a condizione, quasi a dirla con Warhol, che venga presentata con l'intenzione di farlo. Poiché la distinzione tra arte e non arte non può più essere fatta solo in base alle qualità intrinseche dell'opera, ma dipende fortemente dal contesto concettuale e dal processo di pensiero dell'artista e del mondo dell'arte in cui s'inserisce. È appunto in questo senso, l'arte è diventata filosofia, e la sua "fine" è nel senso di una liberazione dalle restrizioni storico-artistiche formali dell'Arte. Per una lettura diversa rispetto a quelle di Danto e Belting sull'invenzione dell'Arte, e che qui maggiormente facciamo valere, si veda: L. Shiner, *The Invention of Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, Illinois, 2001. E se Shiner in questo testo si confronta criticamente con Danto, seppur brevemente (pp. 15-16), è curioso notare come invece, in quella che vorrebbe essere una storia culturale sull'invenzione dell'arte, Belting non venga mai nominato. Sull'inizio e la fine dell'arte in Danto e Belting in rapporto ad Hegel ed alla sua "presunta" sentenza sulla morte dell'arte si veda F. Iannelli, *Il profeta, l'eretico, il filosofo post-pop e l'apocalisse mancata. Ovvero Hegel, Belting e Danto sull'arte e le sue sorti*, in F. Iannelli, G. Garelli, F. Vercellone, K. Vieweg (a cura di), *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, ETS, Pisa, 2016, pp. 129-143. Sulla teoria dell'arte di Danto nel suo rapporto con la filosofia cfr. N. Carroll, *Arthur Danto. Filosofia dell'arte e attività critica*, Rivista di estetica, 35, 2007, pp. 67-80.

⁴⁴ È anche in questo senso – dovrebbe essere chiaro avendone già fatto cenno, ma forse vale la pena specificarlo ulteriormente – che la lettura dell'estetica americana qui in oggetto è «una» lettura, senza alcuna pretesa di esaustività, di essere, cioè, «la» lettura.

Tuttavia, *Flag* di Johns potrebbe ben definirsi come un'opera Pop anche nella precisa "intenzione" di evitare qualsivoglia intenzionalità (del senso), cioè nel suo non dire, inventare od esprimere nulla, soprattutto nulla del sé dell'artista, sia esso un "senso" intenzionale, conscio, sia anche un significato non intenzionale, inconscio: perché, come disse proprio Johns, lo scopo dell'opera non dovrebbe mai essere quello di esprimere un'idea, e si potrebbe aggiungere anche – poiché il passo oltre è praticamente fatto – un «contenuto».⁴⁵ L'opera non doveva, cioè, significare e/o simbolizzare alcunché, ma semplicemente "essere". Nessuna intenzionalità (del senso), appunto perché *Flag* mostrava invece, di contro alla pittura "automatica/gestuale", una "totale" e precisa intenzionalità nel processo della sua produzione, chiaramente evidente dalle sue simmetrie, cioè nel gesto della realizzazione. Insomma, compiendo e portando al limite di rottura l'espressionismo astratto e l'*action painting*, il gesto artistico contava più delle idee e del contenuto.⁴⁶ In

⁴⁵ Nell'estetica americana, come già nell'ultimissimo modernismo espressionista, l'opera voleva emergere più dal gesto, dalla percezione e dall'esperienza più che da un'idea, come espressione di un contenuto "alto" che l'artista, intenzionalmente o meno, vorrebbe comunicare, esprimere, dichiarare; l'estetica americana diventava, cioè, la rappresentazione di un evento, di un qualcosa che accadeva. Fu lo stesso Johns che nel 1980 arriverà a sostenere che l'arte non dovrebbe esprimere un'idea, soprattutto non dovrebbe esprimere quel qualcosa che viene variamente definito come l'Io dell'artista: «Well, you mean meaning of images? I don't like to get involved in that because I [...] tend to like to leave that free [...] the idea is often simply a way to focus your interest in making a work. The work isn't necessarily, I think a function of the work is not to express the idea. The idea focuses your attention in a certain way that helps you to do the work (1980), J. Johns, *Writings, Sketchbooks, Notes, Interviews*, a cura di K. Varnedoe, C. Hollevoet, The Museum of Modern Art, New York, 1996, pp. 210-211. Cfr. anche, nello stesso volume: «I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me – not to confuse my feelings with what I produced. I didn't want my work to be an exposure of my feelings. Abstract Expressionism was so lively – personal identity and painting were more or less the same, and I tried to operate the same way. But I found I couldn't do anything that would be identical with my feelings. So I worked in such a way that I could say that it's not me. That accounts for the separation (1973, p. 145). Remove the signs of "thought." It is not the "thought" which needs showing. [...] The condition of a presence. The condition of being here. It is not interesting and should not be shown. (1968, p. 64)». In altre parole, Johns sembra voler mettere in primo il processo creativo e l'atto "fisico" di fare l'opera d'arte, piuttosto che porre l'accento sull'opera come veicolo per trasmettere un significato specifico o un'emozione particolare. Quel che interessa Johns, insomma, è il modo in cui l'artista interagisce con il materiale e con l'oggetto dell'arte durante la creazione. Così facendo Johns sembra voler distanziare se stesso dal suo lavoro, cercando di evitare che l'opera sia una diretta espressione dei suoi sentimenti personali ed a cadere nella logica espressionista di una connessione identitaria dell'artista con l'opera stessa. Ed è così che l'arte deve eliminare i "segni del pensiero", e quindi il "pensiero" non è ciò che deve essere mostrato. Ciò che rende "interessante" un'opera d'arte, allora, l'interesse dell'opera d'arte è nella sua presenza fisica", oggettuale, sul suo esserci, nella sua nuda ed immediata esistenza, senza un perché od una "presenza". Sull'estetica di Jasper Johns cfr. anche A. Mecacci, *Il corto circuito dell'oggetto. L'estetica fenomenica di Jasper Johns*, in *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Firenze University Press, Firenze, pp. 239-48 (sul «sogno della bandiera» le pp. 240-242). Sulla bandiera americana come oggetto estetico: D. Rubin *Old Glory. The American Flag in Contemporary Art*, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, 1994.

⁴⁶ «It's not a matter of what one paints, but how one paints. It has always been the 'how' of painting that determined the work – the final product». Robert Ryman, citato in D. Marzona, *Minimal Art*, Taschen, Köln, 2004, p. 80. In fondo, come accennato poco sopra, non era questo, forse, un prendere alla lettera Pollock ben oltre Pollock e la sua pittura e considerare la sua "arte" come una sorta di danza e/o performance? Ci riferiamo alle foto e ai [brevi filmati](#) che tra il 1949 ed i primi 1950s Hans Namuth e la rivista «Life» fecero di Pollock mentre dipingeva, che determinanti per la creazione del suo mito e la ricezione e molta della fortuna della sua arte e dai quali emergeva una teatralità del gesto e dell'azione pittorica che affascino gran parte della generazione che gli succedette: il gesto artistico (nel caso di Pollock la sua, per dir così, «dripping dance») improvvisamente diventava più importante dell'opera. Sull'importanza delle immagini e dei video di Pollock che dipingeva: B. R. Collins, *Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-1951*, «The Art Bulletin», 73, 2, 1991, pp. 283-308. Su Namuth: B. Rose, *Hans Namuth's Photographs and the Jackson Pollock Myth*:

ogni caso, *Flag* è forse considerabile il paradigma più iconico – di certo il più celebre – della rivolta verso ogni retorica espressionista e, per converso, ad ogni idea di arte nel suo senso prettamente moderno, quella dove il protagonista assoluto era il genio dell'artista, il suo desiderio di esprimere, «raccontare» o comunicare qualcosa.

Ed è proprio questo il secondo aspetto che si dovrebbe tenere a mente al momento di analizzare le forme dell'estetica americana dopo i *Sixties* (che siano avanguardie artistiche, la musica Pop o quella Dark Ambient, i Cine-comic Disney/MCU o la digital art/demoscene sugli home computer Commodore Amiga⁴⁷): che il presunto contenuto, magari “alto”, “ideale” e/o “impegnato” (politicamente e/o socialmente), il significato ed appunto l'idea, espressioni del genio dell'autore di stampo moderno e/o modernista, non funzionano più come strumenti critici vincolanti nella definizione del valore di un'opera d'arte, o quantomeno non ne rappresentano l'aspetto decisivo; com'è evidente, ad esempio in una delle opere d'arte “migliori” dei *Sixties*, cioè «2001 Odissea nello spazio» di Stanley Kubrick del 1968, dove il presunto “messaggio” – quand'anche fosse possibile stabilire che in «2001» ci sarebbe un “messaggio” od un'idea che il regista avrebbe voluto comunicare al pubblico, e non è affatto certo che sia così – era subordinato all'«esperienza visiva e multisensoriale» che il film veicolava, cioè alla sua «drammatizzazione», e che ne rappresentò l'intima verità e grandezza, trasformandolo nel manifesto più compiuto del cinema come arte del visibile ed immaginazione «percettiva». Un'esperienza, vale la pena sottolinearlo, che, nella sua celebre incomprensibilità – tanto celebre quanto, se la si guarda «perspicuamente», “presunta” – chiedeva allo spettatore (costringeva?) di farsi partecipe

Part One: Media Impact and the Failure of Criticism, «Arts», 53, 7, 1979, pp. 112-119. Di sfuggita notiamo come tale logica – gesto/produzione vs contenuto/idea/artisticità – avrà una qualche eco nelle discussioni, dai 1990s, sulla qualità di un'opera videoludica, un videogioco, su cosa è che rende un videogioco un autentico videogioco, cosa è che lo rende un'ottima opera videoludica: la sua realizzazione tecnica o la sua qualità ludica, perché “funziona bene/è realizzato bene” o perché è “ludicamente” originale ed ambizioso nel tentativo di aumentare il grado di libertà interattiva offerto all'utente. Si viene a tradire – in questa diatriba, una sorta di rimediatazione tecno-informatica e videoludica della logica dalla pittura-oggetto di Clement Greenberg, cioè (come abbiamo avuto modo di dire in altra sede) «che la *production value*, la qualità produttiva della messa in scena (il dettaglio grafico, la tecnologia di renderizzazione utilizzata e la maestria nella programmazione), conta quanto, se non di più, di tutto il resto che solitamente costituisce un nel suo insieme, finanche della sua giocabilità e interattività, cioè della sua “videoludicità”».

⁴⁷ Commodore Amiga, le cui innovative e “futuristiche” capacità grafiche e una prima rudimentale espressione delle possibilità di modificazione delle immagini digitali – decisive per lo sviluppo di un primo e reale connubio tra arte e tecnologia digitale e, quindi, di una «Computer Art & Digital Media Subculture Community» – nel 1985 furono non a caso mostrate, introdotte e presentate da Andy Warhol durante il «Launch of Amiga» del 23/07/1985, e nel quale l'artista realizzò dal vivo un ritratto digitale di Debbie Harry. In seguito, nel 2014, il Carnegie Museum of Art in collaborazione con il Warhol Museum, ha fatto analizzare l'Amiga 1000 e i relativi dischi dati in possesso di Warhol, riuscendo a recuperare venti sue elaborazioni grafiche realizzate con il software del computer Commodore. Successivamente alcune di queste opere digitali sono state messe all'asta. La vendita includeva sia le opere digitali stesse sia i dischi contenenti i file, insieme ad altri materiali correlati. Nel 2021, poi, alcune di queste realizzazioni sono state messe in all'asta come «NFT», per un guadagno di più o meno tre milioni di dollari. Sulla cultura digitale delle Demoscene, che pur essendo un fenomeno principalmente europeo, ed in particolare scandinavo, abbiamo voluto qui leggere come una espressione dell'estetica americana, cfr. L. Tasajärvi, *DEMOSCENE: the art of real-time*, Even Lake Studios, Helsinki, 2004; T. Polgár, Freax. *The Brief History of the Computer Demoscene (Vol. 1)*, CSW-Verlag, Winnenden, 2008². M. Reunanen, Times of Change in The Demoscene. A Creative Community and Its Relationship with Technology, University of Turku, Turku, 2017. Qui alcuni esempi della Demoscene Amiga ancora attiva nei 2020s: The Martini Effect di Flex (2021); Rift di TBL (2014); Rise di Mellow Chips & TRSI (1998)

interattivo del senso dell'opera, chiamato non solo a trovarlo, ma in fondo anche a ricostruirlo e/o determinarlo (crearlo?).⁴⁸



Sta di fatto che si può dire, forse con una certa dose di indebita generalizzazione, che *Flag* segnò in grande stile che la “rivolta”⁴⁹ estetica americana contro Pollock era oramai

⁴⁸ «2001, on the other hand, is basically a visual, nonverbal experience. It avoids intellectual verbalization and reaches tire viewer's subconscious in a way that is essentially poetic and philosophic. The film thus becomes a subjective experience which hits the viewer at an inner level of consciousness, just as music does, or painting. [...] No, I didn't have to try for ambiguity; it was inevitable. And I think in a film like 2001, where each viewer brings his own emotions and perceptions to bear on the subject matter, a certain degree of ambiguity is valuable, because it allows the *audience* to “fill in” the visual experience themselves. In any case, once you're dealing on a nonverbal level, ambiguity is unavoidable. But it's the ambiguity of all art, of a fine piece of music or a painting – you don't need written instructions by the composer or painter accompanying such works to “explain” them. “Explaining” them contributes nothing but a superficial “cultural” value which has no value except for critics and teachers who have to earn a living. [...] They are the areas [of meaning, nda] I prefer not to discuss because they are highly subjective and will differ from viewer to viewer. In this sense, the film becomes anything the viewer sees in it. If the film stirs the emotions and penetrates the subconscious of the viewer, if it stimulates, however inchoately, his mythological and religious yearnings and impulses, then it has succeeded». Stanley Kubrick (interviewed in 1968-1969) in J. Gelmis, *The Film Director as Superstar*, Doubleday & Company, Garden City-New York, 1970, p. 302-304.

⁴⁹ Vale la pena specificare che ogni qual volta in questo scritto si è usato e si useranno termini quali rivolta, rifiuto, negazione dell'espressionismo astratto da parte di molti artisti successivi a Pollock ciò non vuole implicare che questi artisti “odiassero” l'espressionismo astratto o la ritenessero pessima arte. Spesso, infatti, è vero proprio il contrario, e gran parte degli stessi artisti che ritennero l'espressionismo astratto oramai un “vicolo cieco”, un limite od “impedimento” artistico per l'arte americana e/o per la propria arte allo stesso tempo ne riconoscevano la grandezza e lo apprezzavano. Ad esempio Frank Stella in *Working Space* (Harvard University Press, Cambridge-London, 1986) analizza questo atteggiamento solo in apparenza paradossale nei confronti dell'espressionismo astratto, che peraltro egli riconosce aver avuto anche il merito di aver «shielded the generation succeeding it from the heavy arms of European Modernism» (p. 160). Su questo atteggiamento ambivalente si vedano, in particolare, le pp. 127-167. Diverso, invece, il caso dei rapporti tra molti artisti dell'estetica americana successiva a Pollock e Clement Greenberg, segnati in alcuni casi da un astio talmente forte che sfociava in articoli critici davvero velenosi. Ad esempio D. Judd, *Complaints: Part I*, in D. Judd, *Complete Writings. 1959-1975*, pp. 197-199. In questo scritto Judd spiega da dove nasceva questo risentimento verso Greenberg e la sua scuola: «In 1964 I wrote an article on the difference between the years just before and after 1960. Most of the artists, the followers by definition of a majority, and the galleries were

un fatto. D'altronde nei 1950s *Flag* fu una vera e propria «bomba atomica» percettiva da una parte contro il concetto tradizionale di unicità ed *autorship*, mettendo in questione convinzioni ataviche sulla ripetizione, l'originalità e la natura dell'arte, in particolare quella americana; dall'altra, e soprattutto, contro il modernismo e l'espressionismo astratto.⁵⁰ O, meglio ancora, più che contro l'espressionismo (di Pollock), contro il suo "inventore" – così ritennero non pochi artisti post-espressionisti statunitensi – e principale mecenate critico del modernismo e dell'espressionismo astratto, nonché massimo difensore della purezza ed inaggirabilità "artistica" della «pittura» e della sua «flatness», cioè Clement Greenberg. Una rivolta, questa, invero anticipata, e paradossalmente solo in apparenza,⁵¹

fixed upon Abstract Expressionism. It was a style and the only legitimate one. Every little debaser was praised as a great artist by Irving Sandler and Max Kozloff and painted a painting in ARTnews. But Reinhardt and Rauschenberg, for example, were irrelevant flukes. It was an unpleasant situation and somewhat like the extremely warped one that existed in the United States before the late 1940s. By 1960 it became evident that the best work wasn't among the so-called Abstract Expressionists, except for some of the original ones, Rothko, Newman, and Still, and one later one, Frankenthaler. There were Reinhardt and Rauschenberg, Louis, Noland, Johns and then Chamberlain, di Suvero, Bontecou, Stella, Oldenburg, Rosenquist, and Lichtenstein. In the last three years or so I've thought that Clement Greenberg and his followers have been trying to form a similar closed situation. I've expected a lot of stupid things to reoccur – movements, labels – but I didn't think there would be another attempt to impose a universal style. It's naive and it's directly opposed to the nature of contemporary art, including that of the artists they support. Their opinions are the same as those of the critics and followers of the late 1950s: there is only one way of working – one kind of form, one medium; everything else is irrelevant and trivial; history is on our side; preserve the true art; preserve the true criticism».

⁵⁰ Quello di Ed Ruscha alla visione delle opere di Johns fu probabilmente il sentimento comune di tutta una generazione di giovani artisti: «The painting of a target by Jasper Johns was an atomic bomb in my training. I knew that I had seen something truly profound. Johns was unknown and so was his kind of art. The teachers said it was *not* art. Twenty years later, of course, what does their art resemble? Enough said». E. Ruscha, *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, The MIT Press, Cambridge-London, 2002, p. 11. Cfr. Anche p. 58: «Jasper Johns is the person who actually got me working as an artist. [...] It was the fact his paintings did not look like paintings. I saw *American Flag* [*Flag*, 1954-55] and *Targets* [*Target with Four Faces*, 1955]. Those two paintings were the reason for my being an artist». Non a caso lo stesso Ruscha, intercettava un altro sentimento comune della sua generazione, appunto quello contro il culturalismo europeo e l'espressionismo astratto «I traveled to Europe in 1961, and I really learned nothing. I thought I was going to, you know, the History of Art ... I just yawned a lot» (p. 58). «It was like a new world for me to get into. I knew that within Abstract Expressionism there was no room for my ideas. So when I saw [Johns's] *Target*, I was especially taken with the fact that it was symmetrical, which was just absolutely taboo in art school – you didn't make anything symmetrical; symmetrical art was out to lunch. Art school was Modernism, it was asymmetry, it was giant brush strokes, it was colors splashing, it was all these other things that were gestural rather than cerebral. So I began to move towards things that had more of a premeditation. All of my art has been premeditated: having a notion of the end and not the means to the end. The means to the end has always been secondary in my art. It's the end product that I'm after» (p. 118). «This is never a question in my mind; and yet my paintings do come out of an American sensibility, out of urban frustrations which are characteristic of where I live. My work has no connection to Europe» (pp. 306-307). «They [Abstract Expressionist, nda] would say, face the canvas and let it happen, follow your own gestures, let the painting create itself. But I'd always have to think up something first. If I didn't, it wasn't *art* to me. Also, it looked real dumb. They wanted to collapse the whole art process into one act; I wanted to break it into stages, which is what I do now. Whatever I do now is completely premeditated, however off-the-wall it might be» (p. 288).

⁵¹ D'altronde, come mostrato da Hal Foster, combattere il modernismo europeo in fondo significava anche andare contro la scena di Pollock, che del modernismo (Picasso in particolare) apparve l'ultima propaggine estetica. Cfr. H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, p. xiii: «So, too, the anxiety of influence that flowed from Pablo Picasso through the milieu of Jackson Pollock to ambitious artists in the 1960s had eased for us; one sign of our difference (for our predecessors, no doubt, of our decadence) is that the angel with whom we wrestled was Marcel Duchamp by way of Andy Warhol, more than Picasso by way of Pollock».

dalla *Colour Field* di Barnett Newman già alla fine dei 1940s, trasformandolo, così, nel principale “portavoce” di una specificità artistica ed estetica statunitense contro l’Arte moderna americana nella sua *sottomissione* al culturalismo europeo ed all’estetica del bello e della perfezione di origine greca e rinascimentale a cui, ad esempio secondo il Winckelmann, tutti gli artisti avrebbero dovuto ispirarsi ed imitare; ed a questo riguardo non crediamo sia un caso che lo stesso Newman distrusse tutte le sue opere precedenti al 1944 e legate al culturalismo moderno europeo, per aprirsi la strada verso una sua particolare interpretazione dell’espressionismo astratto che lo ha portato appunto alla *Color Field Painting*. Proprio il manifesto *The Sublime is Now* di Barnett Newman del 1948, nel «rifiuto» dell’estetica greca/rinascimentale del bello e la ricerca di uno specifico americano, può essere allora considerata la scintilla che ha dato il via alla rivolta,⁵² poi nuovamente formulata da Allen Kaprow proprio in *The Legacy of Jackson Pollock* ed in *Notes on the Creation of a Total Art*, ed in “ultimo” compiuta da Donald Judd attraverso il celebre *Specific Objects del 1964*, e nel quale si vuole “certificare” la “fine” del pittorico e l’abbandono di ogni riferimento normativo al culturalismo estetico europeo e di ogni valore “qualitativo” dell’opera, quello che da Greenberg era stato eretto a ultimo baluardo dell’arte classica e moderna (e mutuati dalla logica del «bello» di Winckelmann e dalla sua teoria imitativa della classicità greca ed ateniese, seppur, come già detto, nel modernismo intendersi nel senso equivoco di una “mimesi del non-oggettivo”, una mimesis dell’inconscio).⁵³ Non è (più)così, sentenziava Judd, perché un’opera d’arte non deve essere “bella” od “esprimere qualcosa”: «[a work needs only to be interesting](#)».⁵⁴ D’altronde era anche questo, lo si può intuire, il peccato secondo Greenberg di molte delle correnti estetiche successive a Pollock, cioè che volevano essere (quanto poi effettivamente ci riuscissero è tutto un altro discorso) una rottura completa con il passato, cosa che, egli così riteneva, il modernismo non era mai stato.⁵⁵

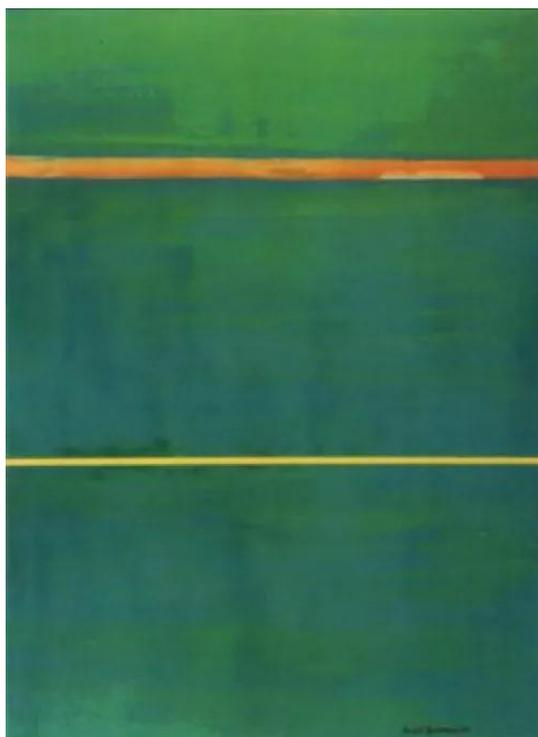
⁵² Cfr. B. Rose, *Paradiso americano*, p. 29.

⁵³ «I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by completely denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it. The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art? [...] We do not need the absolute props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting». B. Newman, *The Sublime is Now*, in E. G. Landau (a cura di), *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, Yale University Press, New Haven-London, 2005, p.139. Cfr. A. Kaprow, *Notes on the Creation of a Total Art*, in *Essays on the Blurring of Art and Life*, a cura di J. Kelley, University of California Press, Berkeley, 1993, pp.10-12. Su tali questioni in Barnett Newman cfr. anche H. Rosenberg, *Icon Maker: Barnett Newman* in H. Rosenberg, *The De-definition of Art*, pp. 91–99; D. Judd, *Barnett Newman*, in D. Judd, *Complete Writings. 1959-1975*, pp. 200-202.

⁵⁴ D. Judd, *Specific Object*, in D. Judd, *Complete Writings. 1959-1975*, pp. 184.

⁵⁵ «And I cannot insist enough that Modernism has never meant anything like a break with the past. It may mean a devolution, an unraveling of anterior tradition, but it also means its continuation. Modernist art develops out of the past without gap or break, and wherever it ends up it will never stop being intelligible in terms of the continuity of art. The making of pictures has been governed, since pictures first began to be made, by all the norms I have mentioned. [...] Nothing could be further from the authentic art of our time than the idea of a rupture of continuity. Art is, among many other things, continuity. Without the past of art, and without the need and compulsion to maintain past standards of excellence, such a thing as Modernist art would be impossible ». C. Greenberg, *Modernist Painting (1961/1965)*, p. 9. e p.10.

Ed è così che nei *Sixties* la qualità e/o il bello, nel senso moderno e modernista di Vasari, Winckelmann e Greenberg, non rivestono più alcun ruolo normativo nel “valore” di un’opera d’arte o, meglio, di un oggetto estetico, il quale non deve più essere “bello” secondo un canone ben preciso, e possibilmente, seppur magari sublimandolo, da imitare (Atene o Firenze), bensì essere “interessante”, o – secondo modulazioni differenti della medesima frequenza critica – essere “apprezzabile, piacere” («liking», Warhol), essere una “proposta”, una “situazione” (Flavin)⁵⁶ od essere “eccitante” («exciting», Stella).⁵⁷ E anche quando si parla di qualità di un opera/oggetto, d’ora in avanti è quasi sempre da intendersi nel senso di «qualità dell’esperienza».



B. Newman, *Dionysius*, 1949

⁵⁶ D. Judd, D. Flavin, C. Oldenberg, R. Morris, «Perspecta», 11, 1967, pp. 44-53: «I sense no stylistic or structural development of any significance within my proposal – only shifts in partitive emphasis – modifying and addable without intrinsic change».; D. Flavin, in *Dan Flavin, Architecture of Light*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2000, p. 70: «For a few years, I have deployed a system of diagramming designs for fluorescent light in situations». L’idea che l’opera d’arte potesse essere considerata come una “situazione” rifletteva l’evoluzione dell’arte contemporanea ed è ovviamente in particolare legata alla corrente artistica e culturale «Fluxus». Anche in questo caso, infatti, l’idea di considerare l’opera d’arte come una “situazione” implicava una sfida alle tradizionali forme artistiche e una revisione del concetto stesso di arte. Invece di concentrarsi unicamente sul prodotto finito, gli artisti iniziavano a porre maggiore enfasi sul contesto, sull’esperienza dell’osservatore e sul processo creativo stesso. Gli “artisti” (artisti, musicisti, designer e poeti che collaboravano in diverse discipline creative) vedevano l’opera d’arte come qualcosa da vivere o da partecipare, piuttosto che solo da contemplare. Ciò poteva manifestarsi attraverso installazioni ambientali, performance o opere che coinvolgevano direttamente lo spettatore nell’atto creativo. L’obiettivo era spesso trasformare lo spazio artistico in una “situazione” coinvolgente e interattiva, sfidando le norme stabilite e coinvolgendo il pubblico in un modo più attivo e partecipativo.

⁵⁷ «Quality in art is always in jeopardy. Often it is effectively neutralized. In its place excitement becomes everything. No artist ever perceived quality without experiencing doubt, but all artists experience unattended, unqualified excitement. This is why art endures». F. Stella, *Working Space*, p. 127.

«Eliminate art» scrisse Andy Warhol in un quaderno d'appunti alla fine degli anni sessanta.⁵⁸ Un refuso? Forse, ma qui vogliamo scorgervi il valore – sia formale sia estetico – della Pop Art e di molte correnti estetiche antimoderniste ed “anti-Artistiche” degli anni sessanta: eliminare l'arte ed allo stesso tempo illuminarla. L'arte, così, ritrova se stessa attraverso la sparizione stessa dell'Arte. Si è così aperta, per usare l'immagine dell'albero e dei rami cara a Peter Weibel⁵⁹ (ma anche a Klee), la strada alla crescita di tutti quei rami che, grazie soprattutto all'avvento di nuove e sempre più sofisticate tecnologie medialì, nella loro continua evoluzione hanno contribuito a cambiare la natura stessa di quell'albero che almeno fino al 1950 si pensava di poter definire in maniera storica appunto come “Arte”.

Non è un caso, ne abbiamo già fatto cenno, che sulla scia di Donald Judd⁶⁰ anche noi riteniamo che le “migliori” opere “artistiche” dagli anni sessanta in poi non siano state né pittura né scultura, ma “esperienze” dove l'«opera» non di rado viene «messa in fase» dagli spettatori. Ed è così che nell'estetica americana dei *Sixties* il «contenuto» estetico ed il «valore» “Artistico” (nel loro senso moderno), diventano aspetti secondari di una specificità artistica ed estetica propriamente americana. Ed ecco, allora, una delle ragioni perché in precedenza, tra le opere “migliori” dei *Sixties* abbiamo citato *2001 Odissea nello spazio*: non è, forse, «2001» l'opera che è in grado di riassumere perfettamente, quantomeno nella maniera più immediatamente riconoscibile e popolare, la gran parte di queste modulazioni critiche? «2001» non è, cioè, né pittura né scultura (se non attraverso una rappresentazione della rappresentazione, un rispecchiamento e rimediazione rappresentativi) e, anche per questo, “interessante”, “apprezzabile”, “eccitante” e “situazionale”? È, sì, «2001» è anche formalmente «bello», anzi «bellissimo», ma «bello» non perché vuole “dire” qualcosa od esprimere un'idea, ma solo in quanto si dà principalmente come «esperienza multi-sensoriale» (*a visual and auditory experience*), la quale, sola, definisce la verità della sua “qualità”, della sua “autenticità” artistica.

È anche in questo senso che dicevamo come fosse necessaria, per rispetto alla confusione tra Pop e Pop Art, una diversa concettualizzazione di tale «(de)estetica», non per questo più complessa, ma di certo più stratificata e, per così dire, filologica e storica. Infatti, è nelle sue applicazioni che il Pop mostra la sua forza pervasiva ed iconica. Ciò accade non solo nella Pop Art, che è definibile più come una riflessione meta-Pop sulla cultura di massa, ma anche nella riflessione architettonica e urbanistica,⁶¹ la quale

⁵⁸ Cit. in W. Kostenbaum, *Andy Warhol*, Viking, New York, 2001, p. 64.

⁵⁹ «L'arte è come un albero con molti rami, dunque ogni ramo seguirà la propria linea, e le tecniche tradizionali sono come vecchi rami rispetto ai nuovi rami, che sono le nuove tecnologie. Tuttavia, la cosa importante è che questi nuovi rami, a loro volta, cambiano l'aspetto dell'albero da cui sono nati, quindi anche l'arte dovrà cambiare per effetto di tutto ciò». P. Weibel, *Nuovi sguardi e nuove immagini del mondo*.

⁶⁰ D. Judd, *Specific Object*, p. 181. Sulla fine della pittura secondo Judd e Frank Stella cfr. anche B. Glaser (intervista), *Questions to Stella and Judd*, pp. 148-164; in particolare p.157: «Glaser: Are you implying that you are trying to destroy painting? Stella: It's just that you can't go back. It's not quite a question of destroying anything. If something's used up, something's done, something's over with, what's the point of getting involved with it? Judd: Root, hog, or die». L'affermazione di Judd, seppur in maniera più “rozza” ed icastica, in fondo non fa che ripetere quanto già detto da Karpow: limitarsi a ripetere noiosamente Pollock oppure tentare qualcos'altro, aprirsi ad un nuovo immaginario.

⁶¹ «We associate Pop with music, fashion, art, and many other things, but not architecture, and yet Pop was bound up with architectural debates from first to last. The very idea of Pop—that is, of a direct engagement with mass culture as it was transformed by consumer capitalism after World War II—was first floated in the early 1950s by the Independent Group (IG) [...] who were guided by young architects and architectural

proietterà il Pop fino alle soglie del postmoderno, facendolo diventare un'estetica ponte tra il modernismo e il postmodernismo.⁶² Los Angeles e Las Vegas (come in fondo, anche il loro archetipo, cioè Disneyland)⁶³ testimoniano questo passaggio grazie a geografie urbane che si fanno sempre più *segno*, sempre più immagine, sempre più simbolo.⁶⁴ *Learning from Las Vegas*, dicevano Venturi, Scott Brown ed Izenour, facendo così del pop una paideia percettiva per il postmoderno, la quale voleva sostituire la paideia percettiva greca a cui il moderno s'ispirava a cui doveva guardare e da cui doveva imparare, cioè Atene. Parafrasando, qui, il Wincklemann che suggeriva ai moderni di imparare da Atene: «Le più pure fonti dell'arte sono ora aperte: felice è colui che le trova e le gusta. Cercare queste

historians such as Alison and Peter Smithson and Reyner Banham. [...] More generally, the primary precondition of Pop was a gradual reconfiguration of cultural space, demanded by consumer capitalism, in which structure, surface, and symbol were combined in new ways. That mixed space is still with us, and so a Pop dimension persists in contemporary architecture, too. In the early 1950s Britain remained in a state of economic austerity that made the consumerist world appear seductive to emergent Pop artists there, while a decade later this landscape was already second nature for American artists». H. Foster, *The Art-Architecture Complex*, Verso, London-New York, 2011 (Ebook Edition), One: Image-Building.

⁶² Si veda anche S. Harrison, *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

⁶³ Baudrillard, ad esempio, scorge in Disneyland un equivoco decisivo: Disneyland è una copia dell'America, oppure è l'America – e quindi anche Los Angeles, Las Vegas come anche le altre grandi metropoli statunitensi – ad essere una copia di Disneyland? Cfr. J. Baudrillard, *Disneyland*, in J. Baudrillard, *Miti Fatali. Twin Towers, Beaubourg, Disneyland, America, Andy Warhol, Michael Jackson, Guerra del Golfo, Madonna, Jeans, Grande Fratello*, V. Codeluppi (a cura di), Franco Angeli, Milano, 2014 (Ebook Edition): «Dappertutto, dunque, a Disneyland, si traccia il disegno classico dell'America, persino nella morfologia degli individui e della folla. Qui tutti i valori sono esaltati attraverso la miniatura e il fumetto. Imbalsamati e pacificati. Da qui la possibilità di un'analisi ideologica di Disneyland: digest dell'American way of life, panegirico dei valori americani, trasposizione idealizzata di una realtà contraddittoria. Certo. Ma questo nasconde qualcos'altro, e questa trama «ideologica» serve a sua volta da copertura a una simulazione del terz'ordine. Disneyland è lì per nascondere che il paese «reale», tutta l'America «reale» non sono altro che Disneyland (un po' come le prigioni sono lì per nascondere che è il sociale intero, nella sua onnipresenza banale, a essere carcerario). Disneyland è posta come immaginario al fine di far credere che il resto è reale, mentre tutta Los Angeles e l'America che la circonda già non sono più reali, ma appartengono all'ordine dell'iperreale e della simulazione. Non si tratta più di una rappresentazione falsa della realtà (l'ideologia), si tratta di nascondere che il reale non è più il reale, e dunque di salvare il principio di realtà. L'immaginario di Disneyland non è né vero né falso, è una macchina di dissuasione messa in scena per rigenerare in controcampo la finzione del reale».

⁶⁴ Su Los Angeles cfr. R. Banham, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, Harper & Row, New York, 1971; W. Kaplan (a cura di), *California Design. 1930-1965: Living in a Modern Way*, MIT Press, Cambridge-London. Su Las Vegas: R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT Press, Cambridge-London, 1977(1972); S. AI, *The Strip. Las Vegas and the Architecture of the American Dream*, MIT Press Cambridge-London, 2017 [in particolare si veda il Cap. 3: *Pop City (1958-1969)*, pp. 59-107]. A proposito di *Learning from Las Vegas* cfr. A. Vinegar, M. J. Golec, *Relearning from Las Vegas*, University of Minnesota Press Minneapolis-London, 2009; A. Mecacci, *L'estetica del Pop*, pp. 96-103. Per una lettura del rapporto tra *Learning from Las Vegas* di Venturi e *Los Angeles: the Architecture of Four Ecologies* di Banham cfr. N. Whiteley, *Learning from Las Vegas ... and Los Angeles and Reyner Banham*, in A. Vinegar, M. J. Golec, *Relearning from Las Vegas*, pp. 195-210. Hal Foster, nel precedentemente citato *The Art-Architecture Complex* ha cercato di evidenziare le differenze tra le concezioni architettoniche ed urbanistiche Pop di Banham e quelle di Venturi, dove, riassumendo forse ingenerosamente, in Banham emergerebbe una preferenza per il rapporto dell'architettura Pop con la tecnologia, mentre Venturi sceglierebbe di far restare l'architettura Pop all'interno della logica *popular e lowtech*. Seppur, estranea alla questione architettonica in quanto, vogliamo qui ricordare alcune ricostruzioni dell'ambiente artistico newyorkese dei 1960s, poiché è importante sottolineare come le molteplici forme dell'estetico americano volevano vivere sempre dell'«esperienza americana». Cfr. K. Swenson, *Irrational Judgments. Eva Hesse, Sol LeWitt, and 1960s New York*, Yale University Press, New Haven-London, 2015; L. R. Lippard, *La pop di New York*, in L. R. Lippard, *Pop Art*, R. Sanesi, Rusconi, Milano 1989, pp. 69-138.

fonti significa andare ad Atene, e Las Vegas diviene ormai Atene per l'estetica pop ed in genere per ogni forma estetica americana». ⁶⁵ Quello che però appare essenziale è, proprio come sosteneva Venturi, che nell'architettura Pop l'urbanistica diventa un sistema della comunicazione, «because the spatial relationships are made by symbols more than by forms, architecture in this landscape becomes symbol in space rather than form in space. Architecture defines very little: The big sign and the little building is the rule of Route 66. The sign is more important than the architecture». ⁶⁶

Il Pop si viene a manifestare, quindi, non come un semplice fenomeno artistico e, peggio ancora, museale, bensì soprattutto come un'esperienza, un'atmosfera, un ambiente ed un inevitabile spazio vitale in cui si vive, respira e/o che si esperisce continuamente, nella propria quotidianità come un inaggrabile aspetto del reale, che il sé assorbe venendone così anche plasmato, financo involontariamente. Appunto una struttura del sentire ed una sensibilità estetica del mondo della vita. La moda e il design, poi, documentano ulteriormente questa estetica come di un esercizio di arretramento anagrafico attraverso cui i giovani, nella sospensione esistenziale di quel periodo della vita nel quale non si è più ragazzi ma non ancora uomini/donne, diventano i protagonisti assoluti delle nuove direzioni dell'estetico ed espressione di un diverso canone dello sguardo. La cultura Rock/Pop – uno dei *practical field* esemplari del Pop – nel suo essere sempre liminare tra avanguardia e massificazione industriale (allo stesso tempo *Highbrow* e *Lowbrow*), ha poi fatto di questo arretramento uno degli elementi strutturali della sua mitografia. D'altronde, è sempre con l'Independent Group che si riconosce come la cultura Pop, ed in particolare, come mostrato, nelle sue declinazioni musicali Rock e Pop, sia la sospensione atemporale di una dimensione esistenziale adolescenziale, quella di aspirare unicamente al presente annullando ogni idea di maturazione e, con essa, di morte. D'altronde l'archetipo dei *Sixties* non fu forse il *Puer Aterneus*, il «fanciullo eterno» – e si faccia attenzione, non, come spesso erroneamente si equivoca, l'«eterno fanciullo» –, cioè Dioniso? ⁶⁷ Sarà proprio nella musica rock-pop e nella stesura di una ben riconoscibile mitologia americana che tale processo troverà il proprio compimento. In altre parole, la dimensione mitologica

⁶⁵ «Le più pure fonti dell'arte sono ora aperte: felice è colui che le trova e le gusta. Cercare queste fonti significa andare ad Atene, e Dresda diviene ormai Atene per gli artisti. Per noi l'unica via per divenire grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi, e ciò che si disse di Omero, che impara ad ammirarlo chi imparò a intenderlo, vale anche per le opere degli antichi, particolarmente dei Greci. Bisogna conoscerle come si conosce un amico, per poter trovare il *Laocoonte* inimitabile al pari di Omero. Una simile intima conoscenza condurrà al giudizio di Nicomaco sull'*Elena* di Zeusi: «Prendi i miei occhi – disse questi a un ignorante che voleva biasimare il quadro – ed essa ti sembrerà una dea». J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura* (1755, 1756), in J. J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Einaudi, Torino, 2008 (Ebook Edition).

⁶⁶ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, p. 13.

⁶⁷ Cfr. anche R. Banham, *Who Is This «Pop»?», «Motif», 10, pp. 3-13, 1963. Sul Puer Aeternus come figura mitologica e psicologica cfr. C.G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012. Sul «Fanciullo eterno/Dioniso» nei *Sixties* cfr. H. Schechter, *The Myth of the Eternal Child in Sixties America*, in H. Schechter, *The New Gods. Psyche and Symbol in Popular Art*, Bowling Green University-Popular Press, Bowling Green, 1980, pp. 140-153. Sul dionisiaco americano di Pollock cfr. A. Mecacci, *Il dionisiaco americano: Jackson Pollock*, in V. M. Bonito, N. Novello (a cura di), *Età dell'inumano. Saggi sulla condizione umana contemporanea*, Carocci, Roma 2005, pp. 93-98. Per una ricognizione più generale sul dionisiaco americano ci permettiamo di rimandare anche al già citato L. Marras, *The Stealer of Dreams. Tarantino's Sixties or Filming the Void. Part 2: Sublime Now!*, nel quale abbiamo affrontato tale questione in maniera più esaustiva.*

americana incarnata dal manifesto forse assoluto della musica Pop: *Good vibrations dei The Beach Boys del 1966*.⁶⁸

È in questo “quadro” che sempre di più emerge come le arti che non si appoggiano all'immediatezza dell'immagine e alla forza iconica, come la letteratura e – seppur in maniera meno evidente, ma allo stesso tempo più significativa – il cinema, faticano a trovare una loro grammatica espressiva propriamente Pop, consolidando, così, l'idea che il Pop sia un'estetica non solo anti-concettuale, ma soprattutto anti-narrativa, anti-diegetica. Il cinema, proprio nel suo essere un'estetica del visuale, risulta tanto esemplare quanto equivoco nella definizione di una specificità del Pop: non esiste, infatti, la concreta possibilità di un cinema Pop, che non si è mai dato, se non, forse, nei 10 minuti e poco più di *Broadway by Light di William Klein* del 1958, il quale però, e qui appunto l'equivoco, difficilmente è definibile come “cinema”.⁶⁹ Un film essenzialmente, Pop (e quindi non un film infarcito di elementi della cultura pop, che invece sono l'essenza stessa di Hollywood) è difficilmente possibile (a rigore non lo sono neanche *Barbarella*, i film di Russ Meyer od

⁶⁸ *Good Vibrations* è anche un esempio perfetto di come la produzione, il fare musica, prenda il sopravvento sul contenuto e l'esprimere un messaggio, soprattutto un messaggio “profondo” ed “impegnato”. *Good Vibrations*, infatti, è stata rivoluzionaria soprattutto nel suo approccio alla produzione musicale. Brian Wilson ha introdotto tecniche di registrazione avanzate e innovative (come il *reverse echo* e il *cut-up editing* che contribuiscono in maniera decisiva al suono “etereo” del brano), andando così oltre i confini dell'artigianato musicale. L'uso creativo degli strumenti (tra i quali theremin, violoncelli, clarinetti e percussioni non convenzionali), il *layering* delle tracce e le sperimentazioni in studio hanno contribuito a creare il suono unico e avanguardistico di *Good Vibrations*. La sua struttura non convenzionale, con la musica che segue i cambiamenti nelle liriche, creando una sensazione di continuo movimento e cambiamento (in particolare attraverso una insolita e complessa, per l'epoca, varietà armonica, che attraversa appunto diverse tonalità e modi musicali) e drammatizzando “musicalmente” l'idea di “good vibrations” che si diffondono attraverso l'esperienza sonora, e quindi non limitandosi a “dichiararle” attraverso le liriche. Warhol, in *Popism*, riporta alcune dichiarazioni di Paul Morrissey a proposito dei The Beach Boys che, lo abbiamo già ricordato, nonostante siano spesso considerate da Warhol come “ridicole”, anche in questo in questo caso crediamo colgano perfettamente qualcosa della logica che qui cerchiamo di mettere in luce: «I Beach Boys erano il gruppo più straordinario in America perché accettavano la vita in California per quella gloria senza cervello che è, senza chiedere scusa o imbarazzarsi – solo vai in spiaggia, trovati una ragazza, prendi la tintarella, punto. Era l'approccio più sofisticato che si potesse concepire – musica, non messaggio». A. Warhol, P. Hackett, *Popism* (Ebook Edition), 1967.

⁶⁹ «In primo luogo gli incredibili 14 minuti [sic] di *Broadway by Light* di William Klein del 1958, forse il solo documento cinematografico ontologicamente Pop. [...] Klein compone un mosaico nel quale l'immagine, istantanea quanto lo è un fotogramma, si riversa nella sua dimensione più iconica. Precorrendo di quattordici anni *Learning from Las Vegas*, Klein già concepisce la città come autorappresentazione, un'identità collettiva che trova la sua realtà unicamente nell'esibizione dei propri segni. Un'esibizione antimetaforica visto che quei segni, *signs*, sono propriamente insegne, *signs*. Una tautologia su cui vivrà il dibattito aperto dal testo di Venturi e Scott Brown. Da alcuni indicato come il primo *Pop movie*, in realtà *Broadway by Light* è l'unico *Pop movie*. Realizza, con qualche anno d'anticipo, l'essenza dell'estetica Pop nel profondo: una superficie nella piena autosufficienza della propria antinarrazione mimetica. Senza ricorrere all'espedito dell'intreccio (unica concessione è la sequenza temporale tramonto-notte-alba, ridotta ai minimi termini), Klein crea una perfetta cine-fotografia attraverso l'anonimato dell'umanità metropolitana e il protagonismo dell'oggetto che, privato del suo legame storico con l'umano, il valore d'uso, diventa immagine, slogan, deriva simbolica. *Broadway by Light* è l'esibizione di una doppia geografia sociale ormai definitiva: società dello spettacolo e società dei consumi, radicamento della cultura dell'immagine e rigenerazione dell'immagine come cultura. In questo senso Klein ribadisce l'essenza antiletteraria del Pop attestando l'esclusività dell'immagine-segno come criterio euristico ed ermeneutico della modernità». A. Mecacci, *L'estetica del Pop*, pp. 123-124.

il serial “camp” su Batman del 1966-1968), un film realmente Pop, che sia allo stesso tempo autenticamente d'autore, assume davvero l'aspetto di una contraddizione performativa.⁷⁰

Soprattutto un cinema Pop non si è dato proprio nella cinematografia di Warhol, cinema che molto difficilmente è definibile come Pop (se non per alcuni aspetti, per dir così, fenomenologici). E lo stesso può dirsi della letteratura: può esistere una narrativa Pop? La risposta è semplice: no. Il narrativo, ed in particolare il plot, la trama e lo svolgimento diegetico, rappresentano, infatti, il contraddittorio stesso di ogni fenomenologia Pop, la quale fa dell'assolutizzazione dell'immediatezza percettiva la propria cifra stilistica ed il suo canone estetico. Ciò non toglie che vi sia stato e continui ad esservi un profluvio di opere che utilizzano questo o quest'altro elemento Pop, ma, quantomeno stando alla logica(Pop) qui in oggetto, non sono esistite, non esistono e non possono esistere opere letterarie e cinematografiche realmente etichettabili come Pop in “quanto tali”; per tutta questa serie di ragioni, allora, seppur possa apparire paradossale – quantomeno ad una lettura che non si sforza di «guardare attraverso», cioè estetologicamente, il fenomeno Pop –, neanche «Barbarella», i film di Russ Meyer od il serial “camp” su Batman del 1966-1968 sono davvero etichettabili come Pop, Pop in quanto tali. In questo senso, un film, per essere autenticamente Pop, dovrebbe smettere di raccontare un “qualcosa”, una “storia”, o farsi portavoce di determinati valori, esprimerli attraverso il proprio linguaggio, quello delle immagini, per ridursi, appunto come *Broadway by Light*, ad essere, fenomenologicamente, solo una sequenza di «immagini» (della *pop culture*) senza

⁷⁰ Continuando il parallelo con «2001 A Space Odyssey» di Kubrick, come già detto definibile come un'opera-esperienza sensoriale, si può dire che – nel suo essere allo stesso tempo avanguardia e massificazione industriale, *highbrow* e *lowbrow* – anche in questo caso ben rappresenta più di un qualcosa di quanto qui cerchiamo di dire. Pur facendo largo uso di elementi narrativi (la *sci-fi*, all'epoca ancora considerata espressione culturale di second'ordine, appunto *lowbrow* e la premessa non è forse quella del mito degli «antichi astronauti») ed estetici propri della cultura di massa, del design Pop, delle avanguardie estetiche dei 1960 e finanche delle «strutture primarie» minimaliste, 2001 allo stesso tempo non è definibile come un'opera Pop. E non (solo) per le sue intenzioni “espressive” *highbrow*, quanto perché tutti gli elementi Pop sono pur sempre inseriti in una struttura “diegetica”, servono per “dire qualcosa”, raccontare una storia; seppur nel caso di Kubrick non per il tramite una immaginazione “letteraria”, bensì “percettiva”, in un'esperienza non verbale ed appunto attraverso l'arte del visibile ed una raffinata *sensory storytelling*. Si pensi, ad esempio, al celebre “Monolito”, che seppur assomigli a molte delle “primary structures” della Minimal Art (non manifesta forse, quantomeno a livello immediatamente percettivo, alcune delle caratteristiche delle strutture primarie di un Bladen o, e soprattutto, di un Grosvenor?), difficilmente però si può dire essere autenticamente ed intenzionalmente “minimalista”, appunto perché in Kubrick il Monolito ha una funzione pur sempre “narrativa” e “rappresentativa” all'interno della storia, seppur, va detto, nell'intenzione di voler rappresentare l'irrappresentabile. Il Monolito in «2001» (ad opera dell'*art director* Anthony Masters) è un monolite nero rettangolare di dimensioni monumentali e forma essenziale, appunto come molte *primary structures* dei 1960s e che, come gli oggetti specifici della scultura minimalista cerca di suscitare una risposta emotiva e “intellettuale” attraverso i sensi, la presenza nello spazio e la semplicità delle forme e, quindi, dell'esperienza: appunto una risposta essenzialmente “estetica”. Tuttavia, in 2001 il Monolito ha anche una forte componente narrativa e rappresentativa che va oltre, e quindi «contraddice», molte delle acquisizioni formali del minimalismo. Innanzitutto, si potrebbe ben dire che in 2001 il Monolito è il motore del plot, se non addirittura lo stesso plot, un protagonista del film nel senso che la sua presenza ha un ruolo chiave ed è associata sia a momenti cruciali della storia sia, all'interno delle vicende, dello sviluppo umano e della transizione verso nuovi stadi di evoluzione. Vicina ad alcune espressioni minimaliste anche la celeberrima ed iconica «[Star Gate Sequence](#)», che ben si presta ad essere definita, insieme a Dan Flavin, come un «fluorescent light system phenomenon in situations». Anche la «Star Gate Sequence», però, sconfessa fin da subito la sua natura eventualmente “minimalista”, da una parte proprio nel suo essere un elemento narrativo ben riconoscibile, cioè “un passaggio, una porta tra le stelle o una *Interstellar Railway*”, dall'altro nel suo lento divenire un'esperienza sempre più «figurativa».

significato, puro «segno». Perché il «Pop», anche di questo abbiamo fatto cenno in precedenza insieme al Warhol del 1965, non appena si fa significato, oltre che segno, si fa, cioè, “cultura” e diventa «arte», nel senso moderno del termine, allora è proprio in quel momento che muore, smette di essere «Pop».

È interessante notare, peraltro, come proprio dalla metà degli anni sessanta il dibattito e le polemiche *highbrow* del “mondo dell’arte” non vertessero affatto sulla Pop Art – od almeno non principalmente, dato anche, che, tra il 1967-1968 si riteneva che la Pop Art, e quindi anche il Pop (come già accennato, fin da subito dalla critica *highbrow* schiacciato sulla Pop Art come movimento artistico e Warhol in particolare) avessero esaurito la loro carica dirompente ed innovatrice –, bensì – ne abbiamo già fatto cenno in precedenza – su quello che il “linguaggio segreto dei critici” (LeWitt) definiva come «minimalismo»;⁷¹ al punto che, come ha mostrato James Meyer, nel 1966 la mostra *Primary Structure (Younger American and British Sculptors)* al Jewish Museum di New York assumeva i connotati di un evento quasi hollywoodiano, e lo stesso minimalismo da una parte veniva enfaticamente salutato da Hilton Kramer come la nascita di una nuova era dell’estetica («A new aesthetic era is upon us»), un’estetica del futuro, ed a cui egli dedicò ben più di un articolo sul New York Times,⁷² dall’altra l’autorevole rivista «Arts

⁷¹ S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, «Artforum», 5, 1, 1967, pp. 79-84: «Recently there has been much written about minimal art, but I have not discovered anyone who admits to doing this kind of thing. There are other art forms around called primary structures, reductive, rejective, cool, and mini-art. No artist I know will own up to any of these either. Therefore, I conclude that it is part of a secret language that art critics use when communicating with each other through the medium of art magazines. Mini-art is best because it reminds one of the mini-skirts and long-legged girls. It must refer to very small works of art. This is a very good idea. Perhaps “mini-art” shows could be sent around the country in matchboxes. Or maybe the mini-artist is a very small person, say under five feet tall. If so, much good work will be found in the primary schools (primary school primary structures)». Ora anche in A. Alberro, B. Stimson (a cura di), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge-London, 1999, p. 14.

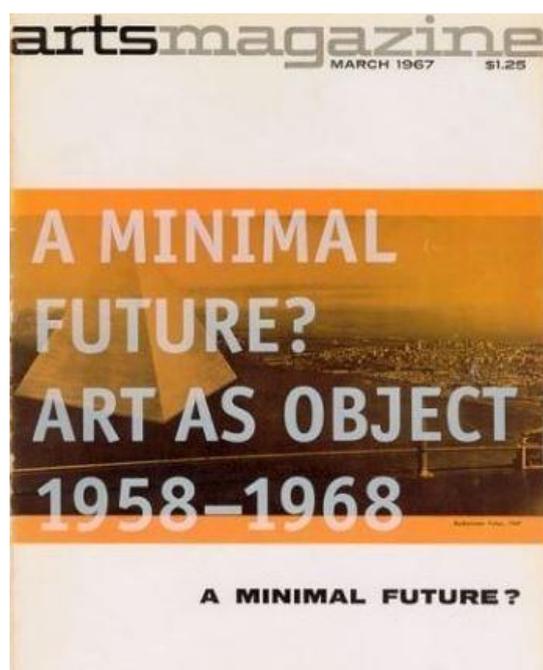
⁷² Sulle vicende del minimalismo nei *Sixties* si veda il già citato J. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. Sulla mostra/evento «Primary Structures» si vedano le pp. 13-30. Sull’evoluzione della scultura americana nel secondo dopoguerra cfr. anche W. Andersen, *American Sculpture in Process. 1930-1970*, New York Graphic Society, Boston, 1975. Sulla «Minimal Art» e la «Primary Structures Sculpture» le pp. 205-238: «Young artists, looking back from the lessons of Pop Art, saw in the basic geometry of the paintings of Barnett Newman, Ad Reinhardt, and Ellsworth Kelly a corollary to Pop Art’s attention to the ordinary, or basic, object. Many of the sculptors who would figure among the Primary Structuralists of the mid-*Sixties* had been involved with Pop Art, but as they moved away, they took their lead from the non-relational, holistic format of painting that had been previewed as early as 1951 in the object-like monochromatic canvases of Newman, followed by the one-color panel paintings of Kelly, and the all-red and all-blue paintings of Reinhardt. Recognition of the viability of this stream, which had paralleled Abstract Expressionism, came into focus by the end of the fifties when Reinhardt issued his “Twelve Rules for a New Academy,” a statement that was effective in reasserting emphasis on geometric form. Newman’s Bennington College exhibition was triumphantly repeated in New York; Kelly, Reinhardt, Alexander Liberman and Agnes Martin were all showing paintings labeled “Hard-Edge” at the Betty Parsons Gallery from 1958 to 1961. This group was not involved with Pop Art. Rather it represented a decisive split with Abstract Expressionism in the fifties from which emerged a new group of younger painters centered around Frank Stella and indebted to Jasper Johns. [...] By 1963, the shapes of Stella’s canvases, especially the “copper” paintings of 1961 and the cut-out “purple” paintings of 1963, had fully responded to the needs of the surface imagery to determine the shape of its boundaries. Joined in this process by Paul Feeley and others, including Larry Poons, who produced a reinforcement of the growing awareness that sculpture as shape, as non-referential object in real space, was the best way to rid sculpture of illusionism and enforce its authenticity as real object». (pp. 205-207). Sempre in *American Sculpture in Process* di Andersen si vedano anche le pp. 179-203 sulla Pop Art e la Pop Sculpture.

Magazine» gli dedicava la copertina del marzo 1967 chiedendosi se quello a venire sarebbe stato, appunto, un futuro «Minimal». ⁷³

Perché, se il Pop e la Pop Art riflettevano e mettevano in discussione il rapporto ed i confini che distinguevano *high-art* e *low-art*, il minimalismo metteva in discussione il rapporto ed i confini tra le arti figurative, le belle arti, il design ed i processi della produzione industriale. ⁷⁴

⁷³ Allo stesso tempo, John Perrault, all'interno dello stesso numero di Arts Magazine scrisse: «The current avalanche of Minimal art will pass, as Pop has passed, to be supplanted by Eccentric Abstraction, Organic art, Sensuous art, Visionary art or who knows what new provisional and deceptive grouping. And just as most of the second-rate Pop artists have fallen by the wayside and the really good Pop artists continue to expand and develop their unique sensibilities, so too will all the minor Minimal artists, producing a boring glut of unimaginative, superficial variations on a worn-out theme, sink to their just reward, leaving perhaps three or four major artists for the history books and for the younger artists to oppose, contradict, love and hate». J. Perrault, *A Minimal Future? Union-Made: Report on a Phenomenon*, «Arts Magazine», 41, 5, 1967 p. 31, Citato in A. Goldstein (a cura di), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The Museum of Contemporary Art & The MIT Press, Los Angeles, Cambridge & London, 2004, p. 17. Curioso notare come la moda del minimalismo fu “involontariamente” innescata da Barbara Rose con il suo *ABC Art*, «Art in America», 53(5), 1965, pp.57-69 [ora anche in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Antology*, pp. 274-296; trad. it. in B. Rose, *Paradiso Americano*, pp. 118-143]. Nel 2008 Barbara Rose, alla domanda su quale significato per lei avesse avuto quel saggio e la sua grandissima eco, rispose così: «Niente. Una grande sorpresa. In realtà l'ho scritto per aiutare i miei amici a vendere le loro opere assolutamente invendibili». B. Rose, *Paradiso Americano*, p. 12.

⁷⁴ Pur correndo il rischio, anche qui di una indebita semplificazione, è possibile dire che il termine *Primary Structures* associato alla Minimal Art vorrebbe indicare l'approccio fondamentale, elementare e oggettivo delle nuove direzioni estetiche della scultura americana dei *Sixties*. Molte «sculture minimaliste» (notiamo di sfuggita che Clement Greenberg, ed in polemica con la svolta minimal, difficilmente – mai? – utilizzava il termine scultura nei confronti delle “opere” minimaliste) erano caratterizzate da una struttura appunto elementare, spesso utilizzando forme geometriche di base come cubi, parallelepipedi, rettangoli, piani, sfere etc. L'uso del termine “primary structures” indicava che queste opere stavano ritornando alle forme geometriche fondamentali (primordiali? ideali? Platoniche?) e agli elementi essenziali della scultura. Di qui, nella scultura minimalista, anche l'attenzione particolare all'uso di materiali industriali, alla riduzione degli elementi decorativi e all'eliminazione di qualsiasi cosa non risultasse essenziale per la forma e la struttura dell'opera d'arte. L'idea alla base delle differenti declinazioni della scultura minimale, allora, era quella di “ritornare” o “riscoprire” gli elementi “primari” della forma, della materia e dello spazio, scartando tutti quelli decorativi, illusionistici e/o rappresentativi/referenziali ed in genere, si potrebbe sostenere, tutte le sovrastrutture culturali.



Arts Magazine cover, March 1967

Ironia della storia, mentre oggi il termine Pop e il suo corrispettivo Pop art sono entrati a far parte del linguaggio ordinario, e oggi giorno chiunque più o meno sa chi sono Warhol o Lichtenstein, lo stesso non può dirsi del minimalismo, il quale già dalla metà degli anni settanta fu relegato al suddetto “linguaggio segreto dei critici”; e non crediamo sia una esagerazione, quindi, ritenere che pochissime persone oggi non reagirebbero con aria perplessa a nomi quali Flavin, Truitt, Morris, LeWitt, Bladen, Stella o anche, di questo variegato gruppo, all’autore (per così dire) più famoso, e cioè Donald Judd. Quella che negli anni settanta era salutata come l’estetica del futuro è oggi, nella *mainstream culture*, quasi relegata ad un passaggio episodico, estemporaneo ed a tratti esoterico, delle mutevoli vicende del design o, tutt’al più, appunto ad oggetto di discussione nei circoli “esclusivi” dei critici d’arte.⁷⁵ Come se il tempo avesse in qualche modo voluto dare ragione a Greenberg ed alla sua caustica riduzione, in *Recentness of Sculpture* del 1967, dello statuto artistico del minimalismo a mero design.

⁷⁵ Anche la Pop Art ovviamente ha avuto una sostanziale influenza sul design, come eccellentemente mostrato nel già citato A. Massey, A. Seago (a cura di), *Pop Art and Design*.



Galà per l'apertura dell'esibizione *Primary Structures* al Jewish Museum di New York nell'aprile del 1966. Tra le opere messe "in scena", è qui (all'interno della «Sala 5») possibile riconoscere *Three Elements* (1965) di Ronald Bladen, *Transoxiana* (1965) di Robert Grosvenor e *Untitled* di Doland Judd (1966).⁷⁶ Anche solo da queste immagini si dovrebbe percepire come le arti minimaliste vogliono determinare una sorta di sparizione della distanza estetica tra artista, opera e pubblico.

Ma è proprio il minimalismo che – forse più di ogni altra espressione propriamente artistica dei *Sixties* se non il «Living Theater» di Beck/Malina e/o l'«Happening» di Kaprow – permette di comprendere la natura ontologicamente esperienziale, partecipativa ed interattiva, eventuale dell'«estetica fenomenica» americana, quella riassunta icasticamente dal *dictum* minimalista (fenomenologico?) *par excellence*, cioè «Ciò che

⁷⁶ «Ultimately, the physical characteristics, direct sense of presence, and the relationship to both space and spectator in Bladen's works locates them within the discourse of Minimal art. Yet those aspects are also joined by the intentional creation of drama, evocation of emotional experience, and anti-industrial quality that simultaneously allow them to function outside the Minimalist tradition» S. L. Jenkins, *Ronald Bladen*, in A. Goldstein (a cura di), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, p. 173. «Grosvenor's large-scale linear forms create a dynamic tension between the visual and the physical; the weight, form, and color of the sculpture; its axis in the space and its relationship to gravity; and the vantage point of the spectator. The sculptures are experienced over time by moving around or under them and by encountering them at points that meet the body, such as the knees or waist. Cantilevered from the ceiling or floor, Grosvenor's massive forms appear to hover in space. As Ulrich Loock explains, they "aspired to the floating sculpture, the overturning of the law of gravity"». A. Goldstein, *Robert Grosvenor*, in A. Goldstein (a cura di), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, p. 205.

vedi è ciò che vedi» («What You See is What You See»)⁷⁷ Ed infatti, non è un caso che tra i 1980s ed i 1990s i memi del minimalismo abbiano potuto rimediarsi proprio in una particolare figurazione del design, cioè nel design informatico ed interattivo, esperienziale dei 1990s/2000s (HCI, *Human Computer Interaction*, *Interaction Design & UX*, *User Experience*). Il design informatico dei 1990s/2000s il quale sembra appunto recuperare alcune delle acquisizioni del «minimalismo» dei *Sixties*, che, pur nelle differenze concettuali tra i vari esponenti, spesso radicali ed anche inconciliabili, ha in qualche modo anticipato l'HCI nella ricerca di un'inclusione interattiva dello spettatore, dell'*audience*, per così, già nei *Sixties*, renderlo una *presenza* attiva all'interno dello spazio generato dall'opera.⁷⁸ Insomma, quanto questa intuizione – cioè l'opera è (anche) l'esperienza che si dà nell'interazione e nella partecipazione – sia stata fondamentale per quello che a vario titolo – tra i 1980s ed i 1990s – si andrà definendo come design informatico e che formalizzerà la categoria de la “User Experience” (UX) è cosa che non è possibile affrontare in questa sede, ma che non si poteva sottacere, dato che proprio la *User Experience* sarà determinante per il discorso che porteremo avanti nella seconda parte di questo scritto.⁷⁹

⁷⁷ «My painting is based on the fact that only what can be seen there *is* there. It really is an object. Any painting is an object and anyone who gets involved in this finally has to face up to the objectness of whatever it is that he's doing. He is making a thing. All that should be for granted. If the painting were lean enough, accurate enough or right enough, you would just be able to look at it. All I want anyone to get out of my paintings is the fact that you can see the whole idea without any conclusion ... What you see is what you see». Frank Stella in B. Glaser (intervista), *Questions to Stella and Judd*, G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Antology*, p. 158.

⁷⁸ «By spring of 1967, so-called Minimal art had been nearly canonized as a movement, and its polemics and impact on future practices were being debated by both its critics and its proponents. Minimal art contributed to an overall reconsideration of the art object that was taking place at that time: art's associative or symbolic function was being renegotiated in favor of its conception as a self-referential object situated in physical and temporal space that engages a self-reflexive spectator. [...] In fact, between 1958 and 1968 many “Minimalisms” challenged prevailing aesthetic forms and served to propel a redefinition of the “object status” of a work of art into conceptual terms as they redefined the structure, form, material, and production of the art object, as well as its relationship to space, other objects, and the spectator». A. Goldstein, *A Minimal Future?*, in A. Goldstein (a cura di), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, pp. 17-18.

⁷⁹ La bibliografia sul Design Interattivo/Informatico, nonché sull'Ubicomp, l'Internet of Things e l'Ambient Intelligence già ora, nei 2020s, appare sterminata ed aumenta in maniera vertiginosa di anno in anno. Per una parziale ricognizione del fenomeno, su come a partire dai 1990s sia andato ridefinendo il mondo della vita e soprattutto per la relativa bibliografia, ci permettiamo di rimandare a L. Marras, *Il mondo della vita nell'epoca dell'Internet of Things. Una storia - tecnologica, estetica e fenomenologica - dell'Ubiquitous Computing e dell'Interaction Design*, di prossima pubblicazione. Quest'ultimo saggio riprende, rivede, amplia, ed aggiorna quanto abbiamo espresso – seppur da un punto di vista strettamente estetologico – ne *La sparizione del design* (A. Mecacci, L. Marras, §1 *Less is More*; L. Marras, §2 *Less is Less*; L. Marras, §2 *More is Less*), «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», VII, 1, 2014, pp. 141-199. Per un'analisi del rapporto (genetico) tra l'arte americana dei *Sixties* e la cultura tecno-informatica è stato estensivamente affrontato da Pamela Lee, la quale ha appunto storicizzato il rapporto tra politica, economia, estetica, scienza e tecnologia (cibernetica ed informatica) nelle realtà anglofone ben oltre i 1960s, estendendolo ben oltre il “postmoderno” e così leggendo una continuità tra le (neo)avanguardie dei *Sixties* e l'arte post 1980s, in particolare il modo con cui la “nuova” arte americana, fin dai suoi primordi alla fine dei 1940s, sia spesso diventata un catalizzatore culturale del nascente “credo” neoliberista, e quindi anche uno strumento di legittimazione delle sue politiche e delle sue ideologie. Cfr. P. M. Lee, *Chronophobia. On Time in The Art of the 1960s*, The MIT Press, Cambridge-London, 2004; P. M. Lee, *New Games. Postmodernism After Contemporary Art*, Routledge, New York-London, 2013; P. M. Lee, *Think Tank Aesthetics: Midcentury Modernism, the Cold War and the Neoliberal Present*, MIT Press, Cambridge-London, 2020. Va da sé che l'Independent Group già nei *Sixties* comprese l'importanza di un rapporto tra arte, estetica ed emergere delle nuove tecnologie informatiche e medialità, cogliendo, appunto, come fosse impossibile parlare di estetica/arte senza legarle alla sempre più importante problematica tecnologica. Cfr. (per citarne solo alcuni) R. Banham, *Triumph of*

D'altronde il motto «What You See is What You See» («Ciò che vedi è ciò che vedi») non riecheggia in maniera esplicita in uno dei più noti principi del design informatico e/o dell'User Interface Design (soprattutto degli editor di testo e/o di elaborazione grafica): *What You See Is What You Get* (WYSIWYG, «Ciò che vedi è ciò che ottieni»). In entrambi i casi si riflette l'idea che ciò che si vede è ciò che si vede, ciò che è, ciò che si ottiene; non c'è nulla di diverso, d'inaspettato e nascosto rispetto a quello che si vede, percepisce, e quello che, nel caso degli editor di testo digitali o nelle elaborazioni grafiche, si otterrà con la stampa finale e/o la realizzazione materiale.

La ricerca di una sempre maggiore riduzione dell'opera ad una sua semplicità essenziale (che, come notava Morris, non è solo quella della forma, bensì anche, e soprattutto, quella dell'esperienza, poiché le due cose non necessariamente coincidono),⁸⁰ determina così una sempre maggiore responsabilità dello spettatore nella (s)definizione dell'opera. In questo senso l'«opera» minimalista – quando viene staccata dai muri e gli viene tolto il piedistallo –⁸¹ non è rappresentata (solo) dall'oggetto materiale e fisicamente

Software, *New Society*, 12, 318, 1968 (ora anche in M. Francis [a cura di], *Pop*, Phaidon, New York 2005, pp. 281-282), R. Banham, *Epitaph "Machine Aesthetic"*, *Industrial Design*, 7, 1960 (ora anche in M. Francis [a cura di], *Pop*, pp. 203-205), L. Alloway, *The Arts and the Mass Media*, *Architectural Design*, 28, 2, 1958, (ora anche in M. Francis [a cura di], *Pop*, pp.199-200); .

⁸⁰ «Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience». R. Morris, *Notes on Sculptures I*, p. 228.

⁸¹ Cfr. su questi ed altri aspetti della scultura americana dei *Sixties* cfr. B. Rose, *Paradiso americano*, pp. 425-472. Cfr. anche J. Burnham, *Beyond Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, George Braziller, New York, 1968, pp. 43-44. «The wave of "new sculpture" with its main entrances in London, New York and Los Angeles has made the schism with the formal base complete. New York "Hard-Center," "Minimal" or "Object" sculptors (Don Judd, Robert Morris, Ann Truitt and Mike Nevelson were some of the earliest) created a school which makes blanket rejection of all the older dynamic-geometric and vitalist theories. Their solution offers a three-dimensional form as inert as it is massive. In some instances these severely geometrical shapes resemble bases more than sculpture. A typical reaction was that of the critic, Barbara Rose. For her, these objects asked such questions as, "What are the bases of sculpture? What is structure, what is construction, and what is their relationship?" "Object" sculpture retorts to the first question set forth by Miss Rose. It might be saying that sculpture, as we have known it, is only one kind of three-dimensional object, and that it conforms to its own particular standards of esthetic presence. As much as object sculpture seems to be a denial of past sculpture values, it reminds us uncategorically that sculpture is eminently three-dimensional. To desire sculpture which is solid, palpable and *real* may appear tautological, but in truth, these characteristics reaffirm those qualities which have been methodically removed from modern sculpture. What comes next in the quest for ephemerality after the fine wire constructions of Lippold or the plastic transparencies of Gabo? Pure energy itself? Both these questions now receive answers- and the resulting solutions threaten the existence of sculpture as it has traditionally been conceived. When sculpture is less and less tangible, the base becomes the only aspect which continues to show presence and substantiality. Perhaps an inverse premise is at work. If Brancusi can incorporate the base into his sculptures, what is to prevent the base, in later hands, from becoming sculpture? There is also another possibility, which might be called "ceiling-bound" sculpture. Robert Grosvenor creates the most dramatic of these constructions. *Transoxiana*, suspended by channels from the ceiling, teasingly misses the floor by inches. Such a switch in gravitational orientation destroys not only the base, but the spectator's sense of "up" and "down." The base belongs to an older conception of art, typified by a reverence for irreplaceable objects. In some cases the art object emanated transcendental qualities. Thus, the sculpture base bestowed an *apartness*; it physically defined the esthetic distance which necessarily remained between viewer and art object. To a marked degree this relationship has changed. Gross familiarity with objects, artistic or not, results from the mass proliferation of man-made things. This has undermined the protocol of the viewer-object relationship. A desire to bring art directly into the flux of life has produced some doubtful consequences. Some recent construction has been presented on the basis of store window display or the *tableau vivant*. These consist of assemblages of dressed figures given the benefit of real materials and objects for a setting. Here the problems of the base do not exist. In psychological effect, this type of mannequin Expressionism and environmental

presente, bensì è anche, se non soprattutto, l'esperienza che si viene a generare all'interno dello spazio, la «scena» (*stage*) verrebbe da dire, in cui lo spettatore si muove e nel quale può interagire con l'oggetto e/o gli oggetti nello spazio di gioco, il «palcoscenico», pensato dall'artista.⁸² Ed è così che l'opera d'arte minimalista si rivelava anche, se non soprattutto, come un'esperienza, includendo l'esperienza dello spettatore/pubblico; quello spettatore che in questo modo diventava così il «soggetto», l'attore e l'interprete della stessa opera, al punto che, sempre di più come già dicevamo poco sopra a proposito della tendenza performativa dell'estetica dei *Sixties*, l'opera può essere solo in quanto «messa in opera» dallo spettatore/utente. Il fruitore, allora, viene a perdere la funzione, per dir così, «passiva» che gli aveva assegnato l'Arte moderna (quella appunto inventata da Vasari e compiuta – nel senso, anche qui, di un compimento che allo stesso tempo è anche apertura – dal soggettivismo assoluto dell'azione gestuale ed «automatica» di Pollock), per diventare, invece, attivo principio unificatore del senso dell'opera; senso che non si darebbe senza la sua presenza partecipativa, se non interattiva: l'essere dell'opera si scopre come un «interesse», un qualcosa, cioè, che si dà unicamente nell'*interim* tra il soggetto e l'oggetto, in un rapporto tra lo spettatore, gli oggetti e lo spazio scenico predisposto dall'artista ed in cui essi sempre si aggettano. La «qualità» dell'opera, la sua «essenza» ed il suo senso non «esistono», poiché si danno, e quindi «sono», unicamente nella relazione (partecipativa) con l'*audience*, in una vera e propria *performance* liminare tra quotidianità e teatralità.⁸³

tableau relates to similar efforts in the European courts and Catholic Church during and after the Middle Ages. Their fragility probably excluded those objects from being considered high art in the sense of painting and sculpture».

⁸² «The work elicits a new function for art as an object in the world, generating an active relationship with the spectator and with its surrounding space; artists employ strategic shifts like situating the work directly on the floor without a base or pedestal, using manufactured materials, and employing a fabricator for production. [...] Within a historical period marked by cultural transformation and turbulence, the artists in “A Minimal Future?” argued for a new form and structure for art-making that pushed the definitions of art itself. In so doing, their works proposed new relationships – between an object and a space, an object and a spectator, and, consequently, between an artist and a spectator». A. Goldstein, *A Minimal Future?*, in A. Goldstein (a cura di), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The MIT Press, 2004, p. 20 e p. 23.

⁸³ Come più volte accennato, il discorso sulla logica della “performance” nei *Sixties* si lega anche, ed a stretto giro, con le avanguardie teatrali, la logica degli happenings e molti degli aspetti critici, politici e sociali della controcultura dei 1960s. Come abbiamo già avuto modo di vedere, sia il Living Theatre sia l'Happening portano al centro della loro teoria e delle loro “opere” la performance e l'inclusione interattiva degli “spettatori”, denegando così, *de facto*, il loro statuto di “spettatori”. Il Living Theatre, fondato da Julian Beck e Judith Malina, fin dai 1950s fece un uso pionieristico nell'uso della logica della performance come strumento di inclusione interattiva degli spettatori. Beck e Malina vollero adottare una filosofia della “vita come arte” e cercarono di coinvolgere gli spettatori in modo più diretto e partecipativo rispetto al teatro tradizionale. Gli spettacoli del Living Theatre, quindi, non erano semplici performance sceniche, ma – attraverso l'abolizione dei confini tradizionali tra palcoscenico e pubblico – veri e propri eventi sociali che sfidavano la passività degli spettatori, cercando di stimolare una risposta emotiva, politica e intellettuale, trasformando lo spettacolo teatrale non solo in un'esperienza “creativa” condivisa, ma anche in un atto di trasgressione delle norme sociali e politiche dell'epoca e, quindi, in un mezzo di trasformazione sociale. Nello stesso periodo eventi come “Eighteen Happenings in Six Parts” di Allan Kaprow del 1959, ricercarono una rivoluzionaria “individualizzazione” dell'arte, nel senso che la performance/happening consentiva un coinvolgimento attivo dello spettatore, anche in questo caso coinvolgendolo attivamente nella performance «artistica». Questo approccio metteva in discussione le convenzioni tradizionali dell'arte e la capacità di un singolo spettatore di creare racconti sensati e coerenti dell'esperienza; nel senso, cioè, che la complessità delle interazioni, la presenza di elementi imprevedibili e l'assenza di una struttura narrativa tradizionale rendevano difficile per uno spettatore creare un racconto sensato e coerente dell'esperienza complessiva. Con l'Happening lo spettacolo artistico si trasformava in una esperienza partecipativa e multisensoriale che sfidava continuamente la passività dello spettatore. Anche in questo caso l'arte non era più qualcosa da contemplare passivamente, ma diventava un'esperienza interattiva che coinvolgeva attivamente il pubblico,

Per dirla con lo Jasper Johns del 1960, l'opera diviene un «evento».⁸⁴ Ed è così che nei minimalismi l'opera, quindi, si rivelava in quanto (qualità dell')esperienza, era la stessa esperienza fenomenica dello spazio scenico.⁸⁵ Cosa che, in modo particolare, era messa in evidenza nei «*phenomenal light-work*» di Dan Flavin, ed attraverso i quali, come ben colse Judd,⁸⁶ Flavin non voleva tanto realizzare degli oggetti (luminosi), quanto creare dei

tra l'altro aprendo la strada all'idea di una sorta di democratizzazione dell'arte. Il ruolo dell'artista durante gli Happening (come anche in tutte le espressioni estetiche basate sulla performance e l'esperienza dell'audience) assumeva una natura, per dir così, «curatoriale», progettando le condizioni e le interazioni, ma lasciando ampio spazio all'imprevedibilità e all'interpretazione/creatività individuale. Anche in questo caso, quindi, si metteva in discussione l'autorità dell'artista come unico creatore e detentore della verità dell'opera, e si abbracciava l'idea che ogni partecipante potesse contribuire in modo unico e personale all'esperienza complessiva, la quale, così, diventava «collettiva». Cfr. M. Sell, *Avant-garde Performance and The Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2005; cfr. anche, da un punto di vista più tecnicamente artistico, teatrale e teorico, R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, London-New York, 2003³.

⁸⁴ «Focus – Include ones looking “seeing” using it & its use & its action. As it is, was, might be (each as a single tense, all as one). The relationship between the object & event. Can be separated. Is one a detail of the other? What is the meeting? Air? An Object that tells of the loss, destruction disappearance of objects. Will this object be destroyed? It is the representation of an event. Find one way to describe the event & the objects. Not a drawing. An object that tells of the loss, destruction, disappearance of objects. Does not speak of itself. Tells of others. Will it include them?». J. Johns, *Writings, Sketchbooks Notes, Interviews*, p. 50.

⁸⁵ «The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision. The object is but one of the terms in the newer aesthetic. It is in some way more reflexive because one's awareness of one self-existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context». R. Morris, *Notes on Sculptures II*, p. 232. «I knew that the actual space of a room could be disrupted and played with by careful, thorough composition of the illuminating equipment. For example, if a 244 cm fluorescent lamp be pressed into a vertical corner, it can completely eliminate that definite juncture by physical structure, glare and doubled shadow». D. Flavin, cit. in D. Marzona, *Minimal Art*, p. 16.

⁸⁶ «The lit tubes are intense and very definite. They are very much a particular visible state, a phenomenon. The singleness of isolation of phenomena is new to art and highly interesting. [...] I want a particular, definite object. I think Flavin wants, at least first or primarily, a particular phenomenon. The even, confined glow of the tubes, which is intense but not so much so as that of incandescent bulbs, is standard and not much changed by the different colors. The uniformity of the phenomenon and also of the length of the fixtures may be the coexisting situation for the considerable freedom in the disposition of the lights. [...] It's obvious that color as material and color as light are extremely different. Color almost always seems applied, except for raw materials and they're seldom bright. Since the tubes are sources of light their colors seem given and unchangeable, and since as light the colors are much more visible than are material colors, their differences are conspicuous. Two juxtaposed painted whites are subtle; two juxtaposed white tubes are pretty obvious. There isn't any difference between the light and the color; it's one phenomenon». D. Judd, *Aspects of Flavin's Works*, in D. Judd, *Complete Writings. 1959-1975*, p. 199 e p. 200. Cfr. Anche D. Flavin, «...in daylight or cool white» an autobiographical sketch, in M. Gowan, T. Bell (a cura di), *Dan Flavin. Complete Lights 1961-1996*, Dia Art Foundation/Yale University Press, New York-New Haven-London, 2004, p. 191: «Realizing this, I knew that the actual space of a room could be disrupted and played with by careful, thorough composition of the illuminating equipment. For example, if an eight-foot fluorescent lamp be pressed into a vertical corner, it can completely eliminate that definite juncture by physical structure, glare and doubled shadow. A section of wall can be visually disintegrated into a separate triangle by placing a diagonal of light from edge to edge on the wall; that is, side to floor, for instance. These conclusions from completed propositions (in the Kaymar Gallery during March 1964 and in the Green Gallery during November 1964 and December 1964) left me at play on the structure that bounded a room but not yet so involved in the volume of space which is so much more extensive than the room's box»; B. Fer, *Nocturama. Flavin's Light Diagrams*, in J. Weiss, *Dan Flavin. New Lights*, Yale University Press, New Haven-London, 2006, p. 26: «The phenomenological of a room of fluorescent light is not to look at, but to be in it. The fluorescents may

«fenomeni» luminosi (anche se Flavin dirà che i suoi lavori erano definibili più come «icone»,⁸⁷ «sistemi di luce», «oggetti-immagine»⁸⁸) che ridefiniscono continuamente la percezione dello spazio, andando così a determinare una particolare fenomenologia dell'esperienza estetica che si differenziava dalla logica degli «oggetti specifici» proposta dallo stesso Judd.⁸⁹ Perché un'immagine-opera di Flavin non si guarda, si vive.

«Primary art is environmental and *audience*-participation art to no less a degree than a kinetic fun house or a Happening» sottolinea efficacemente Rosemberg.⁹⁰ D'altro canto, com'è noto, la teatralità dell'esperienza estetica fu proprio il bersaglio della celebre e feroce polemica di Michael Fried contro il minimalismo in *Art and Objecthood*; riduzione all'esperienza teatrale nella quale e per la quale Fried riscontrava la negazione stessa dello statuto artistico e qualitativo delle cosiddette opere minimaliste.⁹¹ La colpa dei minimalisti,

be ready-made objects, but they cease to be discrete objects as soon as they are arranged in a situation. They cast light and shadow all around, onto the walls and onto the spectators who are there».

⁸⁷ «Work that was somewhat new to my attention and comprehension such as the homely objective paint play about objects of Jasper Johns, the “easy” separative brushed on vertical bar play in relatively grand scale by Barnett Newman or the restrained multi-striped consecutive bare primed canvas-pencil-paint frontal expanse play from Frank Stella did not hold an appropriate clue for me about this beginning. I had to start from that blank, almost featureless, square-fronted construction with obvious electric light which could become my standard yet variable emblem – the “icon”». D. Flavin, “...in daylight or cool white” *an autobiographical sketch*, p. 191. In Flavin il termine icona non ha alcun significato religioso e/o mistico, ma vuole indicare la fascinazione, da parte dell'autore, per quella logica della luce che le icone – soprattutto attraverso l'uso dell'oro – fanno promanare da ed attorno a se stesse.

⁸⁸ «I know now that I can reiterate any part of my fluorescent light system as adequate. Elements of parts of that system simply alter in situation installation». D. Flavin, cit. in *Dan Flavin, Architecture of Light*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2000, p. 62, p. 75, p. 79.

⁸⁹ «Flavin's installations not only have their effect on the architecture, they also inexorably integrate the beholder. They no longer put across to the viewer the feeling that he is facing a visible object, but rather that he himself is a light-bathed component of a visually perceivable situation. The decisive moment in this perceptual structure lies not so much in the participation of the beholder, as in the realization that the visible is, on principle, seen not from without but from within». D. Marzona, *Minimal Art*, p.16.

⁹⁰ «Primary art is environmental and *audience*-participation art to no less a degree than a kinetic fun house or a Happening. In it, aesthetic education has taken the place of eye-dazzle and unfamiliar doings. An exhibition of ABC paintings and structures transforms the gallery into a lecture hall. At the opening of such an exhibition, what is most in evidence is the crowd; with the crowd gone, there are the benches and blackboards». H. Rosenberg, *Defining Art*, in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Antology*, p. 307.

⁹¹ M. Fried, *Art and Objecthood* (1967), in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Antology*, pp. 116-147 (in particolare sulla teatralità del minimalismo le pp. 139-141). Ci sarebbe da notare sia che molti artisti della *minimal art* probabilmente sarebbero stati perfettamente d'accordo a non ritenere il termine Arte adatto a definire le proprie opere, sia che solo che in quegli anni anche Harold Rosenberg in qualche modo riscontrava nella teatralità un tratto comune a gran parte delle tendenze artistiche degli anni sessanta, peraltro in quel caso senza prendere in considerazione le opere del cosiddetto minimalismo. H. Rosenberg, *The Anxious Object. Art Today and Its Audience*, Mentor Book, New York-Toronto, 1969, pp. 212-223. Va da sé, come abbiamo detto che anche l'aspetto della teatralità costituirà un passaggio fondamentale del design informatico e dell'*Interaction Design*. Non è un caso che, in una sorta di *translatio studiorum* minimalista (continuità e trasmissione delle idee della *minimal art* attraverso le epoche), nel 1991 Brenda Laurel pubblicava uno dei testi fondamentali dell'*Interaction Design* dei 2000s: *Computers as Theatre* (B. Laurel, *Computers as Theatre. Second Edition*, Addison-Wesley Longman, 2014). Già in principio dei 1990s Laurel scorgeva nella teatralità dello spazio dell'interfaccia informatica (in quella che pochi anni dopo assumerà la denominazione di User Experience, UX) il principio fondamentale e decisivo del design tecno-informatico. La “teatralità” dell'interfaccia, nell'orchestrazione dei suoi elementi in un'esperienza estetica, in *engagment* e partecipazione emotiva trasforma l'interazione (e/o l'*usability*) in un'esperienza estetica, in *engagment* e partecipazione emotiva. Elementi dell'interfaccia che non vanno più considerati come tra loro irrelati, ma

e di Judd in particolare, fu, in fondo, quella di essersi allontanati dal «Canone Greenberg» e, come notato da Foster, allo stesso tempo aver preso talmente alla lettera Greenberg e la sua richiesta di una «pittura oggetto/iva», da andare completamente oltre la pittura e quindi voler creare direttamente degli oggetti.⁹² Così facendo, però, si apriva la strada proprio alle già ricordate e celebri critiche di Greenberg in *Recentness of Sculpture*, dove i minimalismi (come anche, a dire il vero, gran parte delle avanguardie dei *Sixties*) venivano privati del loro statuto “artistico”, e, nel caso specifico dei minimalismi, degradati a mero «Good Design» ed erano arte esattamente come lo potevano essere «una porta od un tavolo od un foglio di carta bianco».⁹³ Con il minimalismo, però, ed anche a livello *mainstream*, si evidenziava esplicitamente la trasformazione dell’opera in oggetto e dell’arte in fenomenologia dell’esperienza estetica. L’«opera d’arte» si trasformava sempre di più in «oggetto estetico», esperienziale, in una involontaria “prefigurazione” estetica, seppur materiale ed industriale, dell’*User Experience* del design informatico ed interattivo dei 2000s, e di cui abbiamo fatto cenno poco sopra, e nella quale, però, la dialettica del design novecentesco – che dal binomio funzionalista «bello/utile», è prima passato a quello pop «consumo/immagine»,⁹⁴ per arrivare a partire dai 1990s quello post-funzionalista ed informatico «esperienza/emozione» e/o «desiderio/tecnologia» – porterà ad una progressiva smaterializzazione dell’oggetto estetico in direzione di una pura esperienza immateriale. Di qui, a partire dai *Sixties*, anche la natura sempre più umorale, «ansiosa» direbbe forse Rosenberg, dell’opera d’arte, nel suo nuovo statuto di «oggetto estetico». Natura dell’oggetto talmente ansiosa che già nel 1968, quasi si trattasse di uno *scoop* di cronaca, Lucy Lippard vedeva proprio nella sua tendenza alla smaterializzazione; tendenza

sempre nella loro relazione estetica, come un’unità organica; esattamente come in molti minimalismi si considerava lo spazio e gli oggetti specifici in esso presenti. La massiccia introduzione di categorie della poetica aristotelica e del drama nel mondo dell’HCI, già in nuce proposta da Laurel nel 1986 con *Interface as Mimesis* (Laurel, 1986), portava l’autrice a stabilire che un buon rapporto interattivo con gli oggetti tecnologici informatizzati era basato più su aspetti emotivi ed estetici che su quelli cognitivi e razionali. L’interazione, quindi, doveva avere un che di drammatico e trasformarsi in una «esperienza», diventare un *Dramatic Engagement*. L’idea di teatralità dell’esperienza estetica, in cui l’opera è definita dall’esperienza stessa anziché dagli oggetti materiali, segnerà la trasformazione della progettazione delle interfacce grafiche degli oggetti tecno-informatici nella concezione dell’interazione utente e nell’esperienza complessiva. Si è passati da un’attenzione principalmente orientata agli oggetti e agli aspetti tecnici delle interfacce a un focus più ampio sull’esperienza dell’utente nel suo insieme. L’adozione di concetti teatrali nell’UX può essere vista nel modo in cui i progettisti hanno iniziato a considerare l’interazione utente come una “performance” o un’esperienza estetica e scenica. L’obiettivo non era solo fornire un’interfaccia funzionale, ma anche creare un’esperienza coinvolgente ed emozionale per gli utenti in modo che l’esperienza complessiva sia piacevole, intuitiva e significativa. Ed è così che un concetto nato per criticare l’arte minimalista, ma che pur sempre ne coglieva l’aspetto essenziale, ha migrato fino ai 1990s e, pur senza una comprensione completa delle radici estetiche e culturali da cui proveniva, ha contribuito a plasmare il modo in cui i designer informatici ed interattivi hanno affrontato la creazione di interfacce utente digitali ed in genere gli oggetti tecno-informatici (come gli smartphone), spostando l’attenzione dalla mera funzionalità agli aspetti più ampi dell’esperienza e dell’*engagement* dell’utente. Cfr. anche, per constatare la rimediazione dei memi minimalisti all’interbi dell’Interaction Design, H. Obendorf, *Minimalism. Designing Simplicity*, Springer Verlag, London, 2009.

⁹² H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, p. 44: «Judd reads the putatively Greenbergian call for an objective painting so literally as to exceed painting altogether in the creation of objects».

⁹³ «Minimal works are readable as art, as almost anything is today – including a door, a table, or a blank sheet of paper. [...] The artistic substance and reality, as distinct from the program, turns out to be in good safe taste. I find myself back in the realm of Good Design, where Pop, Op, Assemblage, and the rest of Novelty Art live». C. Greenberg, *Recentness of Sculpture*, in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Antology* p.183 e p.184.

⁹⁴ Cfr. A. Mecacci, *Estetica e design*, il Mulino, Milano, 2012.

nella quale era come se si volesse cogliere, appunto in un *flash*, l'intero momento, l'*apex* dell'estetica americana dei *Sixties*.⁹⁵

Umoralità, ansietà e smaterializzazione che la diffusione pervasiva ed ubiquitaria delle tecnologie digitali ed informatiche non farà che mettere sempre più in evidenza, portando al paradosso che l'arte dei *Sixties*, nata dal desiderio di un ritorno al reale di contro al sovraccarico egocentrico, talvolta monadologico e solipsistico, dell'arte moderna, e culminata nell'espressionismo astratto, ha però visto – con l'avvento del binomio «esperienza/emozione» e/o «desiderio/tecnologia» in cui proprio il design informatico ha cercato di trovare una propria sintesi estetica – compiersi la teatralità dell'esperienza nella sparizione stessa del “reale”, del materiale, sostituito da una parte da una pura ed immateriale fruizione simbolica, cioè l'esperienza che l'oggetto informatico garantisce nel suo uso, dall'altra «attraverso una vera e propria scomparsa dell'involucro materiale dell'oggetto, sempre più miniaturizzato al punto da poter anche diventare un'estensione biotecnologica del corpo, e quindi assumendo, esattamente come gli organi umani, una forma assolutamente trasparente».⁹⁶

Ciò detto, è con la categorizzazione dell'esperienza del pubblico e dell'evento (*happening*) in cui lo spettatore entrava far parte dell'opera, essere l'opera, che siamo giunti al terzo aspetto da tenere in considerazione per un discorso sulla (de)estetizzazione americana e la sua (s)definizione dell'arte, in cui il Pop, pur attraverso particolari declinazioni di questo percorso comune, ha giocato un ruolo ovviamente decisivo. Con l'estetica americana dei *Sixties* si definisce, così, per dirla con Barbara Rose, l'«eclissi della distanza estetica».

Il primo aspetto dell'avvento del Pop era dato dal non confondere il Pop con la Pop art come movimento artistico riconosciuto, dalla seconda metà dei 1960s, dal mondo dell'arte.

Il secondo aspetto delle forme dell'estetica americana dei *Sixties* si rivelava nella messa in discussione, per ogni «definizione» dell'arte, di un contenuto, magari profondo ed universale, che l'opera avrebbe dovuto veicolare e che sarebbe frutto del genio dell'artista e di un canone del bello univoco ed atemporale, il quale dovrebbe, pur nelle varie declinazioni storiche e geografiche, essere pur sempre rispettato.⁹⁷ Con la conseguenza,

⁹⁵ L. R. Lippard (with R. Chandler), *The Dematerialization of Art* (1968), in L. R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, Dutton and Co., New York, 1971, pp. 255-276. Nel 1973 Lippard ritorna sulla questione con un testo che vuole raccogliere i diversi materiali critici sulla tendenza alla smaterializzazione dell'oggetto estetico nell'estetica americana (in particolare quella passata sotto il nome di concettuale) ed inquadrandola nel frame storico tra il 1966 ed il 1972. L. R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1973; nel 1997 ripubblicato con una nuova premessa, *Escape Attempts*, pp. vii-xxii.

⁹⁶ A. Mecacci, L. Marras, *La sparizione del design*. §1 *Less is More*, p. 145.

⁹⁷ James Meyer, pur parlando nello specifico del minimalismo, ha colto egregiamente un aspetto essenziale che, seppur nelle sue differenze e declinazioni, crediamo comune a gran parte dell'arte americana dopo Pollock: «Prodotta a livello industriale o realizzata da operai specializzati in base alle istruzioni dell'artista, elimina ogni traccia di emozione o intuizione creativa, in contrasto con l'espressionismo astratto degli anni '40 e '50. Le opere minimaliste non alludono a nulla oltre la loro presenza concreta o la loro esistenza nel mondo fisico. I materiali sembrano materiali; il colore (se utilizzato) non è referenziale. Spesso collocate sui muri, negli angoli o direttamente sul pavimento, sono installazioni che mostrano la galleria come un luogo reale, rendendo il pubblico consapevole del suo movimento attraverso questo spazio». J. Meyer. *Minimalismo*, tr. it. L. Santi, Phaidon Press, London, 2005, p. 18.

che ad essere messa in discussione è ogni gerarchia espressiva, quella dove l'artista inteso come figura "isolata" ed "autorale" perde in parte, se non del tutto, il suo privilegio "espressivo", estetico.

Il terzo aspetto essenziale del discorso sull'estetica americana qui portato avanti è quello che vede l'arte farsi sempre più performativa, con, in particolare, l'inclusione interattiva dell'*audience* nella definizione dell'opera in quanto tale, il cui "essere" esiste, viene messo in opera, dall'*audience* con la sua presenza. Appunto con l'estetica americana l'essere dell'opera comincia a diventare un «inter-esse», un qualcosa che accade, ed è, solo nell'*interim* tra quello che l'autore propone e la presenza/performance dell'*audience* nello spazio scenico.

Tornando alla categorizzazione del Pop, è attraverso la problematizzazione di queste e di altre questioni – la dimensione iconica, urbana ed urbanistica, l'anti-concettualismo, l'anti-narrativa, la pervasività ambientale⁹⁸ etc. – che il Pop sembra trovare una sua prima, e compiuta, dimensione estetica, seppur problematica ed appunto mai conclusiva, poiché l'anticoncettualismo,⁹⁹ la dimensione esperienziale ed urbana sembrano mostrare il cuore stesso del campo di applicazione (*practical field*) del Pop, la sua paideia essenzialmente fenomenica e percettiva che, più che una corrente artistica ed un fenomeno culturale, lo ha reso l'orizzonte stesso della quotidianità occidentale anglo-americana, l'unica conoscibile ed esperibile dalle nuove generazioni.¹⁰⁰ Ed è anche per questo che dicevamo di come la paideia percettiva Pop, e in genere quella dell'estetica americana dei *Sixties*, siano delle forme dell'estetica che si sono fatte ponte tra il moderno ed il postmoderno, delineandosi come espressioni non tanto di una «grammatica» estetica, quanto, si potrebbe ben sostenere, e per più di una ragione, di una sua «grammatologia». Una «grammatica» percettiva, cioè, che allo stesso tempo è "generativa", quella dove l'*audience* non si limita a "percepire" e "registrare" la "trasmissione" di significati, ma contribuisce attivamente alla (ri)creazione e alla costruzione del senso. La percezione, in altre parole, non è più, o quantomeno non solo, un mezzo neutro, trasparente e passivo di ricezione estetica, che servirebbe unicamente per fare proprio il "significato" stabilito dall'autore, ma è ora in

⁹⁸ Il Morris di *Notes on Sculptures*, seppur in maniera apparentemente contraddittoria rispetto alle sue stesse affermazioni (che abbiamo citato in precedenza), non sarebbe forse d'accordo, in particolare quando pare affermare che l'importanza dello spazio scenico nella, per dir così, "definizione" dell'opera non significa che per questo si generi una situazione "ambientale": «That the space of the room becomes of such importance does not mean that an environmental situation is being established». R. Morris, *Notes on Sculptures II*, p. 233.

⁹⁹ Per evitare fraintendimenti, sottolineiamo che, pur essendo una declinazione estetica qui affrontata solo di sfuggita, anche l'«arte concettuale» dei *Sixties* è definibile, anche in questo caso paradossalmente solo in apparenza e per le ragioni che abbiamo più volte fatto emergere, come «anticoncettuale».

¹⁰⁰ «Per quanto riguardava l'arte, c'erano lavori di Rauschenberg, Stella, Poons, Zox, Motherwell, D'Arcangelo, Dine, Rosenquist, Johns e Oldenburg. Ma gran parte della mostra era *Pop culture* vera e propria: film e ingrandimenti di foto di star, accessori di scena, arte folk, arte indoamericana e le chitarre di Elvis Presley e Joan Baez. E queste cose non erano solo *parte* della mostra; *erano* la mostra; l'America Pop era l'America, completamente. [...] Ormai erano tutti parte della stessa cultura. I riferimenti Pop permettevano alla gente di sapere che erano *loro* quello che stava accadendo [l'evento, *happening* nda], che non dovevano *leggere* un libro per essere parte della cultura; tutto quello che dovevano fare era *comprarlo* (o comprare un disco, un televisore o un biglietto del cinema). [...] Il Pop non era un problema o un'opzione per questa nuova ondata [*new wave* nel senso di generazione, nda]: era tutto quello che avevano sempre conosciuto.». A. Warhol, P. Hackett, *Popism* (Ebook Edition), 1967 e 1968-1969.

grado di produrre, generare, determinare e “(ri)scrivere” significati in modo attivo e continuo.¹⁰¹

Partita dalla sparizione della distanza estetica, e culminata nella smaterializzazione dell'arte, che con la climax delle arti dei *Sixties*, l'estetica americana raggiunga il suo apice o – seguendo quella Barbara Rose che nei 1980s ripudierà la Barbara Rose dei 1960s/1970s, e così avvicinandosi, invece, al Greenberg che, lo abbiamo già visto, rigettava come pernicioso ogni rottura “artistica” con il passato –,¹⁰² scivoli verso il suo “declino”, è cosa che, in fondo, in questa sede ha poca importanza stabilire e che preferiamo lasciar senza risposta; o, meglio, preferiamo eventualmente lasciar decidere al lettore.

Il Pop però, lo abbiamo visto insieme ad Alloway, è fin da subito apparso come una realtà costantemente differita, declinabile all'infinito e continuamente in divenire, sempre aperta a nuove ricapitolazioni e rimodulazioni estetiche. Non è un caso, allora che il Pop, come orizzonte estetico dei *Sixties*, sembra aver smesso di funzionare come espressione della società capitalistica del *New Deal Liberalism* fin dai primi anni ottanta (proprio in corrispondenza della fine delle logiche socio-culturali del «liberalismo industriale e keynesiano» e l'avvento del modo d'essere «neoliberale»), e le cui ultime propaggini mitico-icone – Michael Jackson e Madonna – proprio nel loro successo planetario ne manifestarono, invece, il principio della sua «fine». Hegel direbbe, forse, che più che espressione di un'estetica Pop, Madonna e Jackson esprimono un mero estetismo Pop, un “Pop pour Pop”; oppure, se – come fa Mecacci – si vuole utilizzare una categoria essa stessa essenzialmente Pop, Madonna e Jackson nella pop-music dei 1980s hanno

¹⁰¹ Intendiamo qui il termine «grammatologia» in senso lato rispetto alla complessa significazione di Jaques Derrida (che risale, va notato, ai *Sixties*), e centrato sulla critica e/o, in senso derridiano, «decostruzione» dell'estetica americana alla storia dell'Arte per come qui descritta. Derrida, infatti, sfidato l'idea tradizionale che il linguaggio possa rappresentare il «significato» in modo trasparente e senza ambiguità, sostenendo che la scrittura, intesa come un insieme di segni, sia in grado di generare molteplici interpretazioni e, quindi, che le “strutture” linguistiche possano influenzare il modo in cui comprendiamo il mondo. Di qui la concetto di «différance», attraverso il quale Derrida vuole suggerire (secondo chi scrive pur sempre hegelianamente) che il significato di un termine o di un concetto è sempre determinato dalla sua relazione con altri termini, ma questa relazione è sempre differita nel tempo e non si “chiude” mai definitivamente. Così facendo Derrida vuole mettere in discussione l'idea di una presenza immediata e definitiva del significato, da una parte evidenziando la natura sfuggente della linguaggio e della comunicazione, dall'altra sottolineando che il significato emerge dalla differenza tra i segni piuttosto che da un significato intrinseco che i segni veicolerebbero come si trattasse di una concretizzazione di forme ideali; emerge, il senso, da una rete di differenze e rimandi che sono in costante evoluzione, senza mai raggiungere una presenza finale o definitiva, soprattutto “antecedente” al “gioco” delle relazioni tra i segni. In questo senso, le strutture linguistiche possono influenzare il modo in cui comprendiamo il mondo e la scrittura, intesa come un insieme di segni, è in grado di generare molteplici interpretazioni. che in questo gioco del differimento, la significazione diventa infinità e mai conclusiva, appannaggio anche, e non soprattutto, dell'interprete/lettore. Ed è così che è possibile sostenere come la “grammatologia” di Derrida abbia invitato a riconsiderare il modo in cui si attribuisce valore e autorità alle diverse forme di comunicazione e a riflettere sulla complessità delle relazioni tra linguaggio, rappresentazione, pensiero e realtà. Ciò detto, attraverso questa forse indebita semplificazione, dovrebbe però apparire più chiaro il perché abbiamo scelto di utilizzare il termine grammatologia per definire più precisamente la “grammatica” pop dell'estetica americana.

¹⁰² «La reificazione intesa in senso letterale dei concetti estetici equivale alla scomparsa della dimensione artistica. Se l'arte americana esiste indipendentemente dalla cultura europea, perde contatto con le sue stesse fonti e con qualsiasi continuità storica. Questo libro tratta principalmente di ciò che adesso considero il declino storico dell'arte americana a partire dall'espressionismo astratto. Riporta il mutamento del mio ruolo, da *cheerleader* entusiasta dell'arte della mia generazione, a critica dei suoi (e, se necessario, dei miei) eccessi e limitazioni». B. Rose, *Introduzione*, in B. Rose, *Paradiso Americano*, p. 40.

rappresentato non tanto il Pop assoluto dei *Sixties* (come visto incarnato soprattutto dai The Beach Boys), bensì un Pop sempre più radicalmente postmoderno, destrutturato e decentrato, che ripudia continuamente se stesso, spostandosi sempre di più verso il *kitsch*.

Ed è così che, quella che talvolta è stata definita come «[The Greatest Night in Pop](#)» – cioè la notte in cui venne registrata la canzone «[We Are the World](#)», tra il 21 ed il 22 gennaio 1985 – esattamente come fu per la pittura di Pollock nei confronti del modernismo, in verità e proprio nella sua *grandeur*, della Pop Music (come espressione del Pop moderno e postmoderno) può ben essere ritenuta come l'espressione massima della sua sconfessione ed allo stesso tempo del suo declino.

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036–4938.

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: **[Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International \(CC BY–NC–ND 4.0\)](#)**



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email:

redazione.giornaledistoria@gmail.com

This essay contains material that may be protected by copyright law. The use of the copyrighted material is consistent with the principles of fair use, as established under copyright law, and solely for critical, educational, and non-commercial purposes. The inclusion of copyrighted material herein is not intended to infringe upon the copyright holder's rights or to detract from the market value of the original work. If you are the copyright holder of any material included in this essay and believe that its use does not constitute fair use, please contact the author or the publisher.

The publisher has no responsibility for the persistence or accuracy of URLs for any external or third-party internet websites referred to in this book/article, and does not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate or appropriate.