

Backstage

Angela Vettese

Un tema plurisecolare

“Per molti anni ho coltivato la convinzione che l’arte mondiale possa, anzi dovrebbe, essere studiata indipendentemente da tutti i documenti, come la fauna o la flora del mondo”¹. Così diceva Bernard Berenson all’inizio del XX secolo. Ma si può ancora pensare in questi termini? Anzi, lo si è mai potuto fare, dilazionando la lettura dei documenti e delle fasi prodromiche dell’opera. Se anche un quadro impressionista ci può colpire in un attimo – ma non certo l’*Olimpia* di Manet, per esempio, coacervo di citazioni e riletture – il Novecento ci impone di entrare nella logica dell’opera fino dal primo sguardo. Il suo dispositivo creativo non ammette deroghe alla conoscenza di cosa lo ha generato, a meno che non se ne voglia avere che una memoria vaga e trattarlo come mero intrattenimento.

Capire un’opera d’arte contemporanea richiede un’operazione di *reverse engineering*, ovvero scorrere all’indietro il suo processo generativo per coglierne il retroterra e le ragioni interne. L’arte dell’ultimo secolo nasce infatti proprio con la pretesa, assai più chiara che in passato, di mettere sul piatto i propri metodi e dare alla logica da cui nasce un’importanza cruciale e non sempre riconoscibile a prima vista. Come per la musica o la letteratura, non c’è lettura appropriata – ammesso che la si possa raggiungere – senza una predisposizione alla stratificazione di testi implicite nell’opera e al suo comporsi in un progetto complesso.

Una ricognizione sui modi in cui si è evoluta dalle Avanguardie Storiche la maniera di generare senso nelle arti visive, orientata a incrociare tecniche, metodi e poetiche, non è ancora stata affrontata in modo complessivo, probabilmente per il lavoro ciclopico che richiederebbe: nessun’epoca ha cambiato e ampliato in modo tanto radicale il lessico della creazione artistica come gli ultimi secoli. Peraltro, la coscienza che il *backstage* dell’opera d’arte visiva stesse cambiando drasticamente e meritasse attenzione, come si è visto, non è cosa del Novecento: si sviluppa in particolare con il mutamento stesso dell’idea di arte e, non senza significato, si dispiega in tempi paralleli al maturare del metodo scientifico moderno. Quali siano le operazioni che stanno

dietro al risultato e che lo giustificano è diventato saliente in tempi simili sia in ambito artistico che in ambito epistemologico. Ne troviamo un esempio classico – non il solo, soprattutto osservando l’evoluzione dell’autoritratto, ma il più lampante – ne *Las Meninas* di Diego Velazquez (1656), esemplare sviluppo di quella pratica dell’autoritratto nata nel Rinascimento insieme alla consapevolezza di cosa significhi essere un autore e non un mero artigiano². Il primo piano del quadro è connotato dal retro del dipinto, cioè il suo telaio, per poi passare al pittore in fase di esecuzione, con in mano gli strumenti del mestiere, e da lui all’ambiente, sia architettonico che umano, che sta attorno e dietro al dipinto stesso in senso fisico ma anche metaforico: dalle bambine che assistono come se fosse un gioco al soggetto dell’opera, i Reali di Spagna che traslucano da uno specchio nel fondo. L’opera è stata concepita all’incrocio tra un progetto preliminare, l’inquadratura da riprodursi con colori e pennelli, e un qui e ora fatto di spazio, persone, luci. Il progetto e i fatti addirittura domestici che animano l’esecuzione si congiungono in una forza vettoriale lungo cui sboccia l’azione. Il vero soggetto dell’opera risulta quindi, alla fine, l’interrogazione sul “cosa sta dietro un’opera d’arte” e quindi “come si fa”. È un’interrogazione sulla tecnica, ma anche sui processi contingenti che impongono di deviare da un progetto iniziale dato.

Queste domande si sono radicalizzate dall’inizio del Novecento e continuano a proporsi come cruciali: accediamo all’arte recente solo se siamo disposti a dare loro importanza, sapendo che, nel farsi dell’opera, il progetto può mescolarsi alla pratica secondo un’alternanza tra fare e pensare che non è sempre decifrabile nei suoi passaggi³.

E questo avviene tanto per operatività apparentemente classiche come pittura o scultura, che in effetti cambiano anch’esse in modo radicale, quanto per le metodologie sperimentali che si sono affermate a partire dalle avanguardie storiche. Sistemi innovativi di concepire l’opera non hanno poi smesso di evolversi radicalmente, conducendo a pratiche inedite quali l’arte concettuale, processuale, performativa, relazionale, partecipativa, *site specific* o *contest-specific*. Giungendo verso il tardo Novecento e di qui al XXI secolo, si è percorsa una distanza tale, rispetto ai mezzi di esecuzione e di comprensione tradizionale, che si è arrivati a dichiarare “opera” i servizi pratici resi a un’istituzione: si veda l’operato in musei, gallerie e comunità di artisti come Andrea Fraeser, Judith Butler, Rene Green, Fred Wilson, Clegg&Guttman,

BuroBert, Stephan Dilleuth; nel tempo queste pratiche così invisibili si sono convertite a una maggiore riconoscibilità, come il restauro di luoghi fisici e la realizzazione di luoghi di incontro per la comunità nera da parte di Theaster Gates: dopo la riabilitazione di biblioteche a Chicago, ha progettato insieme a un gruppo di urbanisti e architetti la ricostruzione a Liverpool del *Canning Dock Project*; al contempo prosegue la sua ricerca nell'ambito della *pottery* come momento di manualità ma anche di ricerca antropologica, dal Giappone al Sudafrica all'eredità della schiavitù in America, aspetto interessante perché dimostra come la concettualità immateriale si sposi senza contraddizioni con tipologie di esecuzione non solo tradizionale, ma vicine all'artigianato⁴. Questo doppio binario si è di mostrato poi molto fertile in opere nate in un contesto femminile, dove l'artigianalità è sapere condiviso e identitario, come ben si è potuto vedere nella mostra centrale della 59. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, *Il latte dei sogni*, curata nel 2022 da Cecilia Alemani.

Perché il linguaggio dell'arte è cambiato tanto? Come ha asserito Jackson Pollock, apparentemente fautore di una pittura fondata sul caso e su di uno stato quasi ipnotico, non si tratta di abolire le tecniche ma di accoglierne il rinnovamento:

Gli artisti moderni hanno trovato nuovi modi e nuovi mezzi per fare le loro dichiarazioni. Mi sembra che il pittore moderno non possa esprimere la sua epoca, l'aeroplano, la bomba atomica, la radio, nelle vecchie maniere del Rinascimento o qualsiasi altra epoca passata. Ogni epoca trova la sua tecnica specifica.⁵

Dopo questo incipit forse disorientante, procediamo per gradi.

Il rinnovamento dei metodi nel Novecento

L'affermarsi del cosiddetto *ready made*, o piuttosto il suo semplice, provocatorio comparire nel 1914 per poi ricomparire ogni tanto in forma meno radicale, ha creato una delle trappole più tenaci in cui cade chi cerchi di leggere il *backstage* dell'arte contemporanea. Non è vero che qualsiasi oggetto possa diventare un'opera: questa semplificazione rivela una tendenza a sottovalutare l'esecuzione che è nata da interpretazioni fallaci dell'operato di Marcel Duchamp, nella convinzione che nella sua filosofia l'opera possa consistere nel solo spostamento di un

oggetto da un contesto a un altro; l'atto di nascita di questa posizione è stato lo *Scolabottiglie* (1914), l'unico oggetto su cui l'artista non sia intervenuto nemmeno ribaltandolo e cambiandogli nome, come fu invece il caso dell'orinatoio intitolato *Fountain* (1917). Si dimentica sempre di sottolineare che Duchamp, però, dichiarò di non ritenere i ready made vere opere, ma solo commenti ironici verso chi ritiene di poter definire cosa sia l'arte⁶. Quando vennero concepiti, i ready made non andavano considerati neppure oggetti da immettere nel mercato artistico, di cui erano una presa in giro polemica⁷. Detestando la pittura priva di fondamenti progettuali e mentali, che denominava comunemente come solo "retinica, Duchamp", realizzò dipinti e installazioni ambientali che si offrono alla vista e ad altri sensi, ma che contemplarono una lunga e lenta progettazione. Lo dimostrano gli anni di progetti e di lavoro segreto a Filadelfia per la sua ultima realizzazione ambientale, *Etant donnés* 1° *La chute d'eau* 2° *Le gaz d'éclairage* (1964), ma soprattutto la stratificazione di appunti, disegni, progetti raccolti nel contenitore *Boite Verte* per il cosiddetto *Grande vetro*⁸. Molte delle opere a cui viene accostata la pratica duchampiana del ready made, del resto, come le mensole con oggetti di Haim Steinbach o certe installazioni di oggetti trovati di Martin Kippenberger, sono *accrochage* che provengono dalla tradizione cubista, futurista e surrealista dell'oggetto trovato e modificato, dando origine ad *assemblage* polimaterici attraverso un controllo della tecnica e l'idea di manufatto complesso⁹. L'origine di *collage*, *combine painting*, scultura oggettuale e persino della scultura nel campo esteso¹⁰ va trovata nel lavoro antropologicamente fondato del bricolage¹¹ assai più che nel concetto, provocatorio e transitorio, di "bell'è pronto" duchampiano. In realtà la rivoluzione dei mezzi espressivi nell'arte del Novecento attesta l'importanza stessa della tecnica, al polo opposto della sua defenestrazione, come dimostra l'attenzione che le hanno dedicato gli stessi scritti degli artisti.

Nel Manifesto tecnico della scultura futurista, Umberto Boccioni preconizzò l'uso di materiali svariati e inseriti consapevolmente nello spazio, che sarebbe diventato una pratica internazionalmente adottata decenni dopo la morte dell'artista:

anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro,

legno, cartone, ferro, cemento crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica ecc... non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, perché con essa la plastica si svilupperà, prolunga dosi nello spazio per rimodellarlo.¹²

Antonio Sant'Elia enfatizzò la possibile temporaneità delle opere, persino in architettura¹³ e l'utilizzo del caso come regola da abbracciare¹⁴. Accogliere il caso significò, per movimenti successivi come Dada e il Surrealismo, anche introdurre variabili non razionalizzabili, debitorie di quel sistema d'azione inconsapevole, ma potente, che nelle parole di Hans Richter diventò il "potere di incanto"¹⁵.

Il rinnovamento dei metodi esecutivi non ha mancato di osservare le modalità insite nel mondo della produzione industriale e di rifletterle in parte. Una fotografia di Ugo Mulas¹⁶ ci mostra Frank Stella nello sforzo di essere precisissimo, tracciando con un pennello delle linee che poi, a quadro eseguito, potrebbero sembrare semplicemente stampate. Per l'artista queste linee significavano la negazione dell'impulso manuale gestuale, rabbioso, egotista che stava dietro all'*action painting*. Stella vuole comportarsi come una macchina, più che come un soggetto, rievocando l'amore che Duchamp, Picabia o Man Ray avevano descritto nei loro dipinti, nei disegni e nelle fotografie che rappresentavano le ruote dentate, le strane pompe e gli ingranaggi che animavano la nuova industria: quegli stessi ingranaggi che Charlie Chaplin ingigantì e descrisse nel film *Tempi Moderni* (1936). Il retro-testo dell'opera di Stella consiste nel raccontare la possibile freddezza dell'artista di fronte alla sua stessa opera: egli non pratica un semplice ritiro dalle emozioni, ma sottolinea il ruolo di mero esecutore che la società fordista tende ad assegnare a qualsiasi lavoratore.

Proseguendo su questa linea e rendendola radicale, Andy Warhol dichiarò di voler lavorare come una macchina¹⁷. In una sua serie di provini, cioè registrazioni a camera fissa in cui metteva cose ed amici davanti a una cinepresa, la modella Edie Sedgwick risulta fortemente solarizzata; del suo volto si vedono i grandi occhi, le sopracciglia folte, l'attaccatura dei capelli. L'espressività del viso viene diminuita e messa quasi in secondo piano; lo sguardo sembra accecato; la persona diventa solo una superficie che riflette la luce. Anche qui troviamo un riferimento alle ragioni della produzione in serie, unito alla memoria della staticità delle icone cristiano-bizantine in mezzo a cui l'artista

era cresciuto¹⁸. A questo duplice scopo Warhol piega l'uso di fotografie, serigrafie, stampe da rotocalchi: non vuole essere un autore che sente, interpreta e modifica la realtà, ma piuttosto un tramite capace di registrarla al pari di un magnetofono. In questo senso possiamo riconsiderare la proposta del ready made di Duchamp: come una risposta consapevole alla società delle macchine, in cui l'opera, come l'abito, può tendere a diventare il frutto di una catena di montaggio e non di un atto sartoriale. Le modalità con cui una società produce i suoi beni non possono non entrare, in modo letterale o critico, nella maniera in cui vengono concepite e realizzate anche le sue testimonianze artistiche. Come estrema conseguenza della semplificazione formale, ma non mentale, di opere come quella di Frank Stella, l'Arte concettuale degli anni Sessanta ha diffuso l'idea che l'opera possa risiedere nel suo solo progetto, cioè non necessiti propriamente di esecuzione. Come Lawrence Weiner ha dichiarato in un suo *statement* famoso, "1. The Artist may construct the work; 2. The work may be fabricated; 3. The work need not to be built"¹⁹. Per Joseph Kosuth, l'opera esiste solo come entità concettuale e la sua parte materiale è irrilevante²⁰. Per Robert Barry, avrebbe dovuto considerarsi un'opera già da sola la frase "All the things I know but of which I am not at the moment thinking" riprodotta in qualsiasi carattere, con qualsiasi mezzo e su qualsiasi superficie. Molti sono stati i fautori di una simile de-materializzazione dell'oggetto artistico²¹, ma alla prova dei fatti pressoché tutti si sono ritrovati a negare questa radicalità. Qualche esempio: alla Documenta X del 1997 il gruppo Art & Language, che negli anni Sessanta aveva teorizzato la riduzione dell'opera al solo testo, si è ritrovata a inserire i propri dattiloscritti dentro a oggetti d'arredo di plastica traslucida; Joseph Kosuth ha sviluppato una poetica centrata sulla relazione tra spazio architettonico, immagini e citazioni letterarie²²; Donald Judd ha redatto un lunghissimo saggio polemico contro il collezionista Giuseppe Panza di Biumo, reo di avere realizzato senza il suo consenso un'opera di cui aveva comperato il progetto, in cui risultava implicita la possibilità di realizzare materialmente il lavoro²³. Pressoché tutti gli artisti che hanno cercato di depotenziare la parte materiale del lavoro, tranne alcuni che si sono condannati a una quasi totale afasia oggettuale – esemplare, in Italia, il caso di Emilio Prini, che pure accettò di essere presente alla Documenta del 1997 con un'opera tridimensionale – hanno dovuto accorgersi che ciò non era possibile, con il corollario inevitabile di un ingresso in quel mercato dell'arte che avreb-

bero voluto evitare: le opere non hanno saputo cessare di presentarsi come cose, e tale reificazione si è tradotta nella possibilità di scambi commerciali²⁴. L'abbandono della materia in favore del puro pensiero e a discapito dell'immagine, oltre che della *poiesis*, non è andato a buon fine.

Il permanere del ruolo della mano

In questa riflessione sta però chiusa anche un'altra realtà pronta a darci evidenza di sé: proprio reagendo alla tipologia di produzione seriale e industriale, molta arte recente ha recuperato pratiche manuali come forma di protesta sociale, riappropriazione poetica, volontaria continuità con tradizioni che si sentono come identitarie, nonché bisogno di dare al corpo la sua parte come protagonista di gestualità improntate a perizia e maestria²⁵. Nei secoli passati, la coppia pensiero/esecuzione si rendeva evidente attraverso passaggi successivi come lo schizzo, il disegno, la realizzazione in pittura, scultura o altre tecniche dalla perizia maturata nell'alveo di saperi specifici. In effetti sarebbe limitativo non riconoscere più all'esecuzione meramente manuale alcun ruolo nell'arte visiva anche recente: le pratiche tradizionali non si sono mai perse. A maggior ragione, però, trattandosi di una scelta e non di un obbligo da parte dell'artista, capire cosa interviene nel farsi di un'opera è sempre più necessario. La ricerca delle componenti che hanno originato un lavoro è importante anche quando un artista lo neghi, dichiarandosi pronto ad accogliere qualsiasi interpretazione²⁶. In realtà questa appare come una sorta di affettazione, controbilanciata dal fatto che nessun'epoca come quella che inizia con le Avanguardie Storiche ha sentito la necessità di esprimersi in manifesti, testi programmatici, saggi scritti da critici, storici e anche artisti, che non hanno voluto lasciare al caso la comprensione del loro operato.

A questo punto è evidente che la manualità di cui parliamo può avere nature molto differenti. Alcuni artisti hanno sentito la necessità di mettere in evidenza il processo creativo artigianale, anche quando portava a opere per nulla tradizionali. In mostre epocali quali *Nine at Leo Castelli* (New York 1968) e *When Attitudes Become Form* (Berna 1969), si passava da chi ha descritto il proprio metodo in maniera addirittura didattica, come Robert Morris²⁷ o Bruce Nauman²⁸, a chi invece ha voluto darne solo dei cenni dalla tonalità diaristica e aforistica, come Eva Hesse²⁹.

Per un lascito romantico, centrato sulla genialità irrazionale dell'individuo in relazione con il divino, di eredità filosofica idealista, si pensa che in certi casi l'opera contemporanea possa nascere dal solo istinto. Succede soprattutto nel campo dell'astrattismo gestuale, nato negli anni dieci e proseguito con il segno dell'Informale europeo e dell'*Action Painting* americano, nonché con le eredità tutt'ora vive di questi movimenti. In realtà i riferimenti culturali che si trovano negli scritti dei primi astrattisti, da Kandinskij e Klee in poi, toccano ogni sorta di norma compositiva, inclusi studi sulla musica e sul colore, ogni genere di tradizione artistica e spirituale, ogni ricerca su *gestalt*, *pattern* e strutture percettive, ogni riflessione sui simboli universali, ogni approccio sull'analisi del sé, del proprio tempo, dell'intera natura del reale. Anche opere che ci appaiono come il risultato di un moto immediato, quindi, sono frutto di molte mediazioni culturali, stratificate e introiettate dall'artista, anche se a volte le si dichiara inesprimibili a parole. Nei fatti, che dietro alle composizioni di Hilma af Klint ci fosse una relazione con la filosofia steineriana e con Goethe³⁰, o che il *dripping* di Jackson Pollock fosse animato dalla pratica della psicoanalisi junghiana e dalla conoscenza dei riti Navajo³¹, lo sappiamo in primo luogo dalle loro stesse dichiarazioni.

La presenza di un progetto specifico vale ancora di più per le opere nate nell'alveo dell'astrattismo geometrico, da Mondrian a Malevic all'arte cinetico-costruttiva di Max Bill, Getulio Alviani, Marina Apollonio, fino alle costruzioni spesso tridimensionali o francamente ambientali di artisti come James Turrell o Robert Irwin.

Assumiamo come esempio il più radicale dei quadri del Novecento, il *Quadrato nero su fondo bianco* di Kazimir Malevič. Può sembrare così privo di riflessione da essere semplicemente provocatorio, ma l'apparente grado zero della narrazione è smentito dalla sua vicenda. Presentato come scenografia nel 1913, come quadro nel 1915 e poi allestito presso la mostra *0-10* (San Pietroburgo 1915-1916) come se fosse un'icona, è dalla storia delle icone religiose che trae il suo significato. Malevič associò inizialmente la sua funzione antireligiosa alla scena realizzata per la *pièce* teatrale *La vittoria sul sole*, in cui si conferisce alla ragione umana la vittoria sul divino simboleggiato dal Sole: il quadrato è infatti la più semplice figura geometrica che un uomo possa costruire; e lo può fare solo un uomo, diversamente dalla sfera, in quanto richiede l'uso consapevole delle misure del lato

e dell'angolo retto. Malevič dà dunque al quadrato il compito di raccontare la supremazia della razionalità su tutto ciò che è naturale o irrazionale. Questa è una prima parte del testo che dovremmo riuscire a leggere. L'altra parte, quella che non riguarda il quadrato ma la struttura dello spazio figurativo, rimanda alla costruzione dell'icona cristiana ortodossa, ovvero di quell'immagine a soggetto sacro che veniva messa in un certo angolo all'incrocio tra due muri perpendicolari e il soffitto. Questa posizione garantiva che l'oggetto si proponesse come una via d'uscita verso l'esterno e l'eterno attraverso, appunto, l'angolo alto di una stanza. Ma nell'icona nera proposta da Malevič, che deve essere allestita nella medesima posizione, il divino è scomparso con lo scomparire della figura. L'azzeramento del soprannaturale sposta sul libero arbitrio e sulle decisioni logiche la costruzione del nostro destino, ma persino un ragionamento tanto logico passa attraverso l'esecuzione pratica di un quadro.

Autorialità

La premessa per il possibile assentarsi del soggetto dall'opera, come autore in senso idealistico, sta in una disamina critica, talvolta ironica e talvolta dai toni filosofici, dell'ego come svolto dalla mentalità sia romantica che novecentesco: l'io del poeta come viene teorizzato da Schelling, per intenderci, che in seguito si è declinato in un ego centrale a qualsiasi azione come quello sondato dalla psicoanalisi e da molta letteratura del primo Novecento.

In un afflato di indagini su questa figura, vediamo agire numerosi artisti dai tardi anni Cinquanta. Piero Manzoni ha proposto quest'attitudine, in Italia circa dal 1957: il suo lavoro non fu dominato da un'autorialità che esibisce il proprio sentire, ma da un corpo qualsiasi, benché santificato dal ruolo di artista, che lascia impronte digitali, riempie di fiato palloncini, nomina "opere d'arte" altre persone, dai passanti normali a Umberto Eco, esegue quadri senza colore, gli *Achromes*, talvolta composti con michette di pane, ovvero un materiale che essendo quotidiano per antonomasia e fatto per essere ingerito, non può aspirare a diventare l'opera sempiterna di un autore immortale. Manzoni desidera ridurre la propria esistenza personale al simulacro di un io universale e in definitiva ride di sé; perché, come recita in uno dei suoi testi più pregnanti, "Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere"³².

Questo soggetto universale, che toglie l'emozione personale dal quadro e cerca di trasformare le sue operazioni in espressioni dell'essere in generale, si ritrova con meno giocosità ma pari chiarezza nel lavoro di Yves Klein, che arriva a mettere in questione anche il valore dell'opera come merce (e in questo modo commenta gli eccessi del contesto capitalista in cui si muove). In una fotografia scattata a Milano troviamo l'artista francese che solleva in orizzontale Guido Le Noci, il gallerista milanese che aveva esposto dei suoi monocromi blu. Una lunga permanenza in Giappone a imparare le arti marziali come pratica spirituale e la memoria del cielo infinito e dei fondali dei dipinti medievali colorati dal lapislazzulo, come a sfondare il muro verso la volta celeste, lo avevano condotto ad appiattire lo spazio figurativo come la sua stessa singolarità di individuo. Associando il suo originario cristianesimo con la religiosità del Lontano Oriente, dove imparò che il gesto fisico disciplinato può diventare una sorta di preghiera laica, Klein tratta il vuoto come un contenitore pieno di spiritualità indefinita. Per questo non vendeva le sue opere ma le faceva pagare in polvere d'oro, per poi disperderla nella Senna spargendo al vento la sua sensibilità d'artista: il suo ego è trasfigurato in essere universale, che sa cosa sia il denaro, ma si rifiuta di usarlo come misura del proprio valore. Meglio l'oro, simbolo di infinito.

Peraltro l'io, nel tempo delle macchine che spersonalizzano, impotente nel creare capolavori manuali, ridotto a celebrare lattine di zuppa o a dipingere monocromi blu o bianchi, ha ancora almeno una freccia al suo arco: l'ipotesi. Può immaginare, sognare, progettare e proporre ad altri la ricetta nata dal proprio pensiero (naturalmente, al prezzo di un basso valore commerciale delle opere e di una fama spesso considerata dubbia, essendo i due fattori profondamente legati)³³. È in questo modo, in quanto istruzioni condivisibili, che dovremmo leggere moti dei risultati radicali raggiunti nell'area Fluxus. Le poesie nate per suggerire *performance*, cioè gli Event Scores (spariti per eventi) che Yoko Ono raccolse nel suo libretto *Grapefruit*, suggeriscono azioni mentali. Per esempio: "Immagina un pesce rosso, immagina che vada da ovest a Est e poi immagina ritorni da est a ovest"³⁴: se le istruzioni sono impraticabili, possono valicare i confini della realtà e proporsi come voli del pensiero. Un io libero dal suo passato e dal suo qui e ora, dai suoi confini esistenziali, può pensare anche utopie irrealizzabili, piccole come il volo di un pesce o grandi come la pace nel mondo.

In modo simile, Allan Kaprow teorizzò l'*happening*³⁵ e terminò la sua vita orientandosi a tentativi minimali dal risultato impossibile, come cercare di raccogliere la propria ombra da terra per metterla in tasca³⁶. Le sue realizzazioni più importanti, però, sono quelle che riducono l'io e recitano l'autorialità fino al punto da chiedere l'intervento di altri: in *Yard* (1961) ammassò un cumulo di copertoni nel retro della galleria newyorkese di Martha Jackson e chiede agli spettatori di attivare l'opera saltandoci sopra e cercando di spostarli. Diversamente che nel famoso evento organizzato da John Cage al Black Mountain College del North Carolina (1952), dove il pubblico stava seduto anche se gli esecutori si riunirono in una sorta di orchestra composta da James Tudor, Robert Rauschenberg e altri, gli *happenings* di Kaprow si spostarono verso un territorio in cui la condivisione con gli spettatori è parte dell'opera stessa. È come se Velázquez chiedesse alle bambine che lo attorniano di non guardarlo soltanto dipingere, ma di intervenire nell'esecuzione del quadro a favore dell'imprevisto e della sua stessa *diminutio* in quanto maestro di scena.

Nell'arte contemporanea il ruolo dell'autore in quanto colui che esprime la sua persona può avanzare o arretrare. Tendenzialmente assomiglia sempre più a quello di un regista che coordina elementi disparati, dai propri stessi principi a tutte le circostanze in cui lavora. Pier Paolo Pasolini si chiede, alla fine del suo *Decameron* (1971), "perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?". Eppure egli stesso, mentre si pone un quesito che echeggia un approccio più concettuale che onirico, cioè tale da ridurre l'opera alla sua sola fase ideativa, è reduce da una doppia realizzazione: nella finzione, di un affresco in quanto allievo di Giotto; nella realtà, dalla creazione del film. Il sogno o qualsiasi altro genere di prefigurazione mentale non basta nemmeno a chi vorrebbe fermarsi là. Per quanto si sia teorizzato sullo sparire della fase esecutiva, nessun artista ha mai saputo farne a meno.

Nuovi luoghi dove un'opera vive

Il XX secolo ha visto una dilatazione importante dei luoghi in cui l'opera può accadere: cubi vuoti e architetture senza identità per non turbarne la natura e anzi adatti a esaltarla, nati intorno agli anni Cinquanta per espresso volere degli artisti e in sostituzione del locale tradizionalmente arredato come un salotto. Contro questa modalità, però, si sono alzate molte voci. Per la sua mostra personale presso la

Galleria Apollinaire di Milano, nel 1968, Daniel Buren impose al gallerista di chiudere il suo portone e di coprirlo con il pattern a righe che distingue l'operato dell'artista come estrema semplificazione della pittura. La pittura si annulla, la galleria viene chiusa, lo spazio dell'opera è la strada e l'opera coincide con la scelta della strada come opera, sia in quanto architettura, sia in quanto simbolo e luogo di accadimenti quotidiani su cui l'artista non ha controllo.

In altri casi la galleria è stata trasformata in laboratorio. Pensiamo alla maniera in cui Richard Serra decompose in più occasioni il linguaggio della scultura: con una specie di fornello fondeva del piombo e poi con un mestolo lo gettava all'incrocio tra pavimento e muro, in modo tale che il muro si sporcasse leggermente di metallo; il punto era creare una fusione attraverso questa azione definita *splashing*. Attendendo un po' si otteneva una solidificazione del metallo, il quale veniva staccato ribaltato sul pavimento, in modo che ciò che ne derivava fosse una sorta di scalino ad angolo retto, leggermente tridimensionale e indefinito ai suoi bordi. La scultura può continuare a usare il metodo della fusione, ma gli artisti degli anni Sessanta, gli artisti che viaggiano ancora sulla scorta di un presupposto modernista e di evoluzione progressiva del linguaggio, la analizzano e la scompongono. Robert Morris appendeva drappi di feltro pesante ai muscoli dello spazio, dove dovevano restare abbastanza tempo perché il tempo agisse da portatore della forza di gravità. Quello che l'osservatore vede è un attimo di questo percorso, una tappa formale del lavoro; ma questo attimo passerà, questa forma passerà, e il progetto si ridefinisce come quella cosa che deve fare in modo che il processo funzioni. Sia per Serra che per Morris, il processo viene concepito come esposto davanti allo spettatore e lo spazio espositivo assume anche la valenza di una fucina.

A maggior ragione ciò si realizza nell'ambito di opere che coinvolgono la natura o gli spazi urbani come parte della loro costituzione, in correnti come *Land Art*, *Earth Works* e *Public Art*. Le modifiche imposte all'opera dal contesto ne diventano parte integrante e l'opera non sarebbe pensabile senza questa interazione incontrollabile, ma ricercata e benvenuta.

Il processo come tema e la sua apertura alla partecipazione

Il processo è talmente importante che può anche essere congelato e mostrato come un campo di permutazioni fatte di aggiunte e sottrazio-

ni. Un caso tipico è quello del lavoro di Sol LeWitt sulle costruzioni geometriche. In alcune sue opere tridimensionali si passa da uno spessore zero a un corpo massimizzato, ottenuto moltiplicando una misura di base, solitamente un quadrato almeno per la sua produzione giovanile. LeWitt scrisse nelle sue *Sentences for Conceptual Art*³⁷ del 1969 che l'artista dà delle regole, le segue e poi è lui stesso che deve accettare le regole che si è dato e imposto. Se anche queste regole lo portano verso territori di irrazionalità o di illogicità deve seguirle ugualmente: l'opera è darsi un progetto che suggerisce una norma da seguire con la maggiore correttezza possibile. Peraltro, se intervengono degli errori nell'esecuzione, anche questi vanno tenuti come parte del risultato perché l'esecuzione reca in sé, se si decide di farla, le proprie ragioni interne, errori inclusi. Il principio è lo stesso che ha animato le musiche di Philippe Glass, di Michael Nyman, di tutte le opere fatte di andirivieni anche nell'ambito della danza, per esempio erano gli anni delle danze ossessive di Meredith Monk o di Merce Cunningham.

Talvolta l'imprevisto viene preparato ad hoc, così che entri nell'opera una dose di voluta sorpresa e il processo si complichino ulteriormente di un andirivieni tra progetto e processo non dominato. È quanto accade con la musica di John Cage, che sabotava il normale suono di pianoforti perfetti inserendo oggetti incongrui tra le corde: pezzetti di legno, carta, metallo eccetera. Questa voglia di caso e quindi questo processo sottolineato sì, ma non del tutto predeterminato e molto insistito nei suoi aspetti stocastici, randomici e casuali, è visibile anche nello spartito: un pentagramma classico viene piegato a esprimere l'imprevedibile, impollinandolo con l'idea di rumore, sonorità casuali e tutto quello che il contesto impone alla resa sonora finale.

Un ulteriore snodo saliente di queste riflessioni è stato l'emergere di una progettualità fondata sulla partecipazione, che conduce il pubblico ad attivazioni sempre più radicali.

Si pensi a molte opere di Alighiero Boetti, che ha chiesto la collaborazione altrui in molti modi diversi: dai bambini che colorano i manifesti denominati *Faccine* agli impiegati degli uffici postali che timbravano le sue opere spedite via lettera all'esecuzione di un fondale di penna a sfera per i suoi monocromi denominati *Biro*. Osservando le opere della serie a *Alternando da 1 a 100* e viceversa, diventate una serie di Kilim nel 1993³⁸ ma concepita molto prima, individuiamo una distri-

buzione dell'autorialità, un lavoro d'*equipe* e una possibile attivazione individuale molto articolati. I tappeti sono eseguiti in Pakistan dalla comunità afgana che risiede a Peshawar. I *pattern* sono stati fatti disegnare dagli allievi di una scuola d'arte di Lione oltre che ad amici e parenti; il meccanismo complessivo è stato concepito a Roma ed è a Roma che sono giunti i risultati delle diverse tappe: ci troviamo quindi dentro un respiro geografico che porta continuamente dalle periferie più impensate dentro lo studio dell'artista accanto al Pantheon. Il farsi delle opere segue la regola seguente: il quadrato è fatto di 100 quadratini, un quadratino è composto a sua volta da 100 quadretti. All'interno di ciascun quadratino si incomincia da 99 quadretti neri più uno bianco, poi si alterna e si passa a 98 quadretti bianchi e due neri. Poi 97 neri e via così, andando verso il centro del tappeto dove il processo si inverte. Ciascuno degli esecutori di questo *pattern* poteva agire liberamente, la regola è quella però ciascuno di coloro che si è messo a disegnare *pattern* ha potuto mettere i quadratini bianchi o neri dove voleva pur però rispettando la regola iniziale data da Boetti. Al centro noi vediamo sostanzialmente un *mélange* di grigio fatto di quasi uguali quantità di bianco e nero e poi ricomincia la diversificazione dei quadratini bianchi e neri sempre più forte. Da una parte c'è una regola data dall'artista e dall'altra una regola che si dà colui che esegue il *pattern*. Intorno c'è una bordura tratta dai *kilim* afgani, quindi nulla di originale, una sorta di ripescaggio da una tradizione locale. Qual è qui il testo che dovremmo conoscere? Dovremmo conoscere le regole, dovremmo conoscere il fatto che qui si sta parlando di più culture, una fortemente razionale che è quella del continente europeo e una più tradizionale e per certi aspetti più mistica che è quella della popolazione afghana profuga, che risiede a Peshawar, al confine tra Afghanistan e Pakistan; e ancora dovremmo conoscere la volontà esplicita nell'artista, nelle sue opere, in tutta la sua operatività di mescolare luoghi diversi, persone diverse, il singolare e il plurale, quindi lui come individuo e il collettivo come coloro che collettivamente anche in diversi ruoli lo aiutavano a eseguire le opere e a cui delegava parte dell'esecuzione e quindi anche parte del senso. Potremmo vedere cento di questi *pattern*, ma la scelta data all'esecutore su dove posizionare i quadratini bianchi crea una irripetibilità del risultato finale. Un altro esempio significativo di commistioni tra progetto dell'artista ed esecutività delegate anche alla tradizione manuale collettiva è il



Gian Maria Tosatti, *Storia della notte e destino delle comete*, 59. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, 2022. Foto di Sissi Cesira Roselli

Dinner Party (1974-1979) di Judy Chicago. Si tratta di 39 posti a tavola creati su tre lati di un tavolo fatto a triangolo equilatero, memoria astratta di un pube femminile, dove per ciascun posto si celebra una donna. Ogni lato del triangolo porta con sé un'epoca storica, quindi il primo corrisponde al periodo dalla preistoria fino all'età moderna, un altro dal Cinquecento in poi e l'ultimo dall'Ottocento al Novecento. Le protagoniste dell'omaggio possono essere entità astratte o storiche, variano dalla Dea Madre fino a Santa Brigitta e alla prima scienziata che si è occupata di astrofisica; tutto posa su un pavimento di piastrelle su cui sono scritti i nomi di 399 donne che hanno connotato la storia. Ogni tovaglia reca il nome di una donna. Ogni tovaglia, ogni sottopiatto e ogni piatto – questi ultimi recano tutti la rappresentazione astratta di una vagina – sono stati eseguiti con le pratiche del ricamo, dell'intaglio su stoffa e della *pottery*, coinvolgendo centinaia di donne nella realizzazione. Idealmente dovrebbe essere possibile organizzarvi un pranzo vero.

In effetti, preparare e condividere il desco è stato fatto realmente, anzi è diventato quasi un genere d'opera a sé, di cui possiamo trovare le radici già in alcune serate futuriste, in eventi di John Cage e dell'area *Fluxus*, nell'antropofagia simbolica proposta dal movimento Tropicalia in Brasile e messa in scena da Lygia Clark che ha offerto il proprio corpo come tavola, nonché nei ristoranti messi in piedi da Daniel Spoerri, Gordon Matta Clark e Damien Hirst. Dagli anni Novanta non si contano operazioni di effettiva condivisione del cibo con il pubblico, dalle tavolate di Lucy e Jorge Orta preparate su ponti, lungo le strade, in siti urbani e nascosti; le offerte più o meno organizzate di cibo cucinato da lui stesso da parte di *Rirkrit Tiravanija*; le tavole monocrome o policrome preparate da Vanessa Beecroft, e così via. La ratio di queste operazioni è spingere verso il suo grado massimo il binomio io-tu, la relazione tra corpi, lo stare insieme usando l'opera come collante e non come un dispositivo che attesti una distanza gerarchica tra chi fa e chi contempla.

In quest'ottica di partecipazione stanno le performance inclusive, fortemente basate sulla contemporaneità, di artisti che stanno alle soglie del teatro d'avanguardia.

Una strada ancora più radicale si basa, infatti, sulla reale partecipazione del pubblico all'opera, e non solo di delegati dell'artista che hanno ricevuto istruzioni precise. Si pensi alle danze di Hélio Oiticica,

pensate come rituali collettivi con i mantelli denominati Parangolé, in un lungo intrecciarsi di influenze che conduce fino all'estetica relazionale³⁹. La partecipazione nasce anzitutto come parola d'ordine nella concezione e nell'esecuzione dell'opera, strettamente legata a uno *statement* politico, più o meno esplicitato, che mette la collettività e la pluralità di mentalità, luoghi e protagonisti al centro dell'opera. Possiamo allora pensare alle performance degli anni Duemila di Dora Garcia, di Alexandra Pirici, di Cally Spooner, di Tino Sehgal, cioè degli artisti che rifiutano una distinzione netta tra autori e partecipanti: in un moto che ha anche una connotazione politica nel senso della disgregazione dei ruoli gerarchici, il farsi dell'opera coincide idealmente anche con il farsi di una comunità. Una comunità transitoria ma simbolica di quel tipo di nuove famiglie non di sangue che suggerisce molta letteratura femminista, Donna Haraway tra tutti⁴⁰.

Haraway e la sua apertura teorica a differenti forme di vita ci porta anche a osservare un ulteriore tipo di progettualità, quello disposto a inserire nell'opera microorganismi o anche organismi animali più complessi: l'ottica non è più quella di descrivere i procedimenti dell'arte, di rinnovare il linguaggio smontandone i lati classici in maniera piuttosto autoreferenziale. L'arte cessa di guardare sé stessa e si guarda intorno, cercando di descrivere un mondo olistico in cui possano ritrovarsi a convivere elementi razionali e storie umane, ma anche l'azione di entità biologiche differenti. L'urgenza, nel XXI secolo, è sempre meno analizzare il linguaggio e sempre più indagare temi adattati alla sopravvivenza.

Nell'opera monumentale messa in atto da Philippe Parreno, *Anywhen* (2016, Turbine Hall della Tate Modern) dei pannelli laterali e paralleli rispetto al pavimento si alzavano e si abbassavano creando delle ombre sia proprie che portate, generando una sorta di composizione visivamente musicale che sembrava casuale, ma che non lo era: a determinare i movimenti del tutto stava una centralina in cui abitavano dei batteri. Il movimento dei pannelli nella sua complessità era determinato da un'interazione tra un computer e i movimenti dei batteri. Dietro la grande installazione semovente, leggevamo l'idea che anche grandi movimenti possano essere determinati da movimenti piccolissimi. Anche qui possiamo riconoscere sia uno *statement* politico, sia una riflessione sull'interazione di tutti gli elementi biologici tra di loro: come uomini, come artisti, come spettatori, possiamo essere determinati

nella nostra vita oltre che nell'arte dal moto di organismi che sfuggono alla nostra vista e al nostro controllo. Possiamo peraltro anche non sapere questo testo retrostante l'opera: molti ragazzi andavano a sedersi per terra e a contemplare l'opera, alquanto ipnotica, per il piacere di farlo. Ma non potremmo dire che la capissero, senza coscienza del suo *backstage*. Esattamente come spesso non comprendiamo i moti del nostro corpo, di cui non comprendiamo pienamente il funzionamento.

Riportare la natura in galleria

Cambiamo pagina, guardiamo un'altra immagine. Un uomo sparge con un setaccio della polvere gialla. Questo è un lavoro che potrebbe sembrare semplicemente un enorme monocromo, ma questo colore giallo in realtà non è un pigmento chimico, bensì polline che l'artista Wolfgang Laib raccoglie dal 1977. Questa fotografia è del 2014. Laib raccoglie il polline e poi lo sparge con un setaccio per avere uno strato piuttosto uniforme, che emana un odore pungente di fiori, ma soprattutto una luminosità speciale. Al di là degli aspetti prettamente visivi – che pure sono importanti perché Laib si aggancia alla tradizione della visualità in parte per negarla, ovvero la tradizione della pittura per pigmenti non naturali, in parte si aggancia alla tradizione che vuole trasferire la luce sul quadro – l'altro aspetto è tutto il legame con la natura che si è sviluppato dagli anni Sessanta in poi, con l'emergere della sensibilità ecologista: attraversare la natura, camminare, entrare in contatto con le piante e con gli animali che succhiano il polline. L'altro aspetto è insomma fare un'operazione che ha un retroterra anche ideologico e storicamente fondato sia nella storia antica del comporre i colori, sia nella sensibilità novecentesca per il monocromo, sia, infine, nella vicenda recente dell'accrescersi del nostro rapporto – o piuttosto del nostro senso sia di rispetto che di colpa – con l'ambiente.

Il potere del testo nascosto

Treasures from the Wreck of the Unbelievable, un'opera monstre nel senso di grande, gigantesca come un mostro, fu allestita da Damien Hirst a Palazzo Grassi di Venezia nel 2017. Vi si trovavano delle sculture di bronzo anche molto grandi che sembravano tratte dal fondo del mare. Un video mostrava il momento del reperimento e siamo in vista di un palombaro che sta cercando di liberare delle concrezioni del fondo marino numerose sculture. Ci viene detto da un catalogo, con delle

schede molto ben compilate di sapore archeologico, che questo sarebbe il lascito di un naufragio: il naviglio di un liberto ai tempi della latinità sarebbe naufragato nel Mediterraneo lasciando sul fondo marino questa enorme collezione di sculture, di oggetti, di reperti che è stata fortunatamente ritrovata e portata in superficie; se non che, attraversando poi le sale della mostra, incontravamo la faccia da Topolino o altre incongruenze storiche, personaggi con delle corporeità molto moderne e poi comunque degli strani colori. Il vero testo è che tutto il testo è finto. Tutto è stato realizzato per la mostra. La storia del liberto è finta e tutto ciò che veniamo a sapere è vano; la mostra è concepita per sottolineare il senso della vanità, intesa sia come bugia, sia come pretesa di rimanere immortale anche da parte del collezionista che mette tutto il suo avere dentro una collezione di opere d'arte: vana, appunto, perché tutti i beni materiali del mondo possono perdersi o rimanere silenti per secoli e secoli. Questa è una parte del testo nascosto; l'altra parte è che tutto quello che abbiamo visto è durato lo spazio di una mostra e, pressoché immediatamente, i suoi elementi sono stati dispersi vendendoli all'asta. Muore un naviglio, muore il liberto, muore un'opera collettiva come una collezione, muore una mostra; il vero testo coincide con una delle opere più scandalose di Damien Hirst cioè il famoso teschio coperto di diamanti. Tu puoi anche avere le ossa tempestate di diamanti, ma finire dovrai polverizzato dal tempo. Ma se non sai alcune cose – anche solo chi è Topolino e quando è nato, certo non in epoca di liberti romani – non puoi arrivare a comprendere il lavoro complessivo. Puoi riceverne un'emozione, ma potrebbe essere fallace, come quella che lascia un parco di divertimenti vagamente inquietante.

Guardare con gli occhi non basta

Andiamo a vedere l'aula Baratto dell'Università Ca' Foscari sulla quale Carlo Scarpa ha fatto il primo esperimento di infisso staccato dalla polifora e anche irregolarmente disposto rispetto alla spazialità suggerita dalla stessa: sostanzialmente il legno e il vetro dell'infisso contraddicono nei loro ritmi il ritmo delle colonne che stanno fuori. Questa finestra è comunque un punto di osservazione della città: si può pensare alla pittura di genere, naturalmente Canaletto o Bellotto. Si può pensare al fatto che di Venezia si vede sempre solo un frammento e che una finestra è esattamente questo, una sorta di glorificazione del

frammento. Si può pensare anche a una stratificazione di architettura, a Venezia come unità che nasce da un sovrapporsi di architetture una sopra l'altra, che incredibilmente sembrano normalizzarsi una con l'altra e generare uno poliedrico *unicum* coerente. Così anche questo pezzo di Canal Grande lo vediamo attraverso una vetrata di Carlo Scarpa, alla quale però sono stati sovrapposti dei frammenti di suoi discorsi, progetti, appunti, disegni del 1956 e dintorni, fatti ingrandire e apposti ai vetri con adesivi prespaziati. Questo ingrandimento del pensiero progettuale di Carlo Scarpa è stato voluto da Joseph Kosuth. Abbiamo una stratificazione e una sommatoria di momenti diversi del tempo, di tradizioni diverse, dalla pittura all'architettura, alla vedutistica, all'arte addirittura della vista per il creare dei luoghi da cui si veda bene l'esterno, l'arte del concepire finestre.

Abbiamo attraversato una serie di opere che, senza la narrazione che le sottende, non avrebbero molto senso. Molte di queste sembrerebbero *ready made* nel senso errato, non duchampiano del termine. Questo significa che l'arte contemporanea, come quella antica ma più ancora di quella antica, non la si può solo guardare, a meno che in questo verbo non siano inclusi livelli di competenza guadagnati con tempo, dimestichezza e coinvolgimento. L'opera si capisce se si rispetta: ha bisogno che ne reperiamo le fonti, che leggiamo dei testi, che conosciamo opere precedenti che ce ne spiegano sia il meccanismo sia il grado di innovazione. Cioè dobbiamo essere in grado di ripercorrere all'indietro, come in una decostruzione che comporta un *reverse engineering*, le ragioni del progetto e del risultato. Le spiegazioni che corredano un'opera d'arte contemporanea le sono consustanziali, sono il suo punto di origine, sono le sue fonti e non invenzioni di interpreti più o meno colti. L'opera nasce con il suo pedigree di parole scritte, dette o pensate, di tradizioni seguite o tradite, di obiettivi e di norme.

1. B. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, George Bell & Son, London 1902-3, vol. I, p. VII. Citato in G. Guercio, *Opere d'arte e nuovi inizi*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 223.

2. Dalla sterminata letteratura sull'argomento si veda: J. Hall, *The Self-Portrait: A Cultural History*, Thames & Hudson, London 2014.

3. Cfr. A. Vettese, *Si fa con tutto: il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2015.

4. Per una discussione delle pratiche di servizio nelle istituzioni, concepite come opera, cfr. A. Fraeser, *Services: Working-Group Discussions*, in "October", n. 80, Spring 1997, pp. 117-148.

5. J. Pollock, *Interview with William Wright* (1958), in F. O'Connor, E.V. Thaves, *A Catalogue Raisonné 4*, Yale University Press, New Haven 1958, pp. 248-251: "The modern artists have found new ways and new means of making their statements. It seems to me that the modern painter cannot express this ages, the airplane, the atom bomb, the radio, in the old forms of the Renaissance or any other past culture. Each age finds its own technique", tr. mia.

6. Cfr. Intervista con G.H. Hamilton (1959) citata in G. Gough-Cooper e J. Caumont, *Effemeridi su e intorno Marcel Duchamp e Rose Selavy, 1887-1968*, Bompiani, Milano 1993, 19 gennaio (libro senza numeri di pagine, catalogato secondo mesi e giorni).

7. Cfr. C. Tomkins, *Marcel Duchamp, The Afternoon Interview*, Baldans Unlimited, New York 2013; a p. 26 si legge "I feel that things of great importance have to be slowly produced. I don't believe in speed in artistic production [...] I never intended to sell my readymades. So it was really a gesture to show that one could do something without having, in the back of your head, the idea of making money through it".

8. La Boite Verte (scatola verde) contiene materiali manoscritti ed è stata tradotta in caratteri tipografici e disegni tecnici in R. Hamilton, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even: A Typographical Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*, tr. da G.H. Hamilton, Edition Hansjorg Mayer, Stuttgart-London-Reykjavik 1960-1976. L'operazione va concepita come un omaggio all'acribia progettuale di Duchamp da parte di un artista che ha adottato simili linee d'azione. Già nel libro R. Lebel, *Marcel Duchamp*, coeditato da Duchamp nel 1959, ora Hauser & Wirth, New York 2021, l'attività dell'artista appare irriducibile a proposte nichiliste (cfr. anche M. Senaldi, *Duchamp, la scienza dell'arte*, Meltemi, Roma 2019, p. 8). In A. Schwarz, *Marcel Duchamp, la sposa... e i Readymade*, Electa, Milano 1988, l'artista mostra di sapere che i readymade sarebbero diventati la sua produzione più nota (p. 7). Su questa falsariga si sono dilatate letture che vanno dall'arte concettuale (cfr. L. Lippard, *Six Years The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley 1997) una storiografia tradizionale (cfr. A. Del Puppo, *Duchamp e il dadaismo*, Il Sole 24 ore,

Milano 2008, p. 11). Persino Arthur Danto ha cambiato idea sul tema (cfr. A.C. Danto, *Che cos'è l'arte*, Johan & Levi, 2014, p. 33). Per Duchamp i ready made polemizzano sull'idea di arte (cfr. il suo testo su Fountain nel fascicolo di "The Blind Man", n. 2, 1917), ma l'impegno sul Grande Vetro e Etant Donn  dimostrano che non fu mai un anti-artista.

9. Cfr. D. Waldman, *Collage, Assemblage and the Found Object*, Phaidon Press, London 1992.

10. Il termine   preso da Rosalind Krauss e designa ogni genere interazione arte-ambiente, soprattutto nell'ambito della Land Art e degli Earth Works, cfr. R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in "October", n. 8, Spring, 1979, pp. 30-44.

11. Nell'accezione data al termine da: Jean Marie Floch, *Bricolage*, Franco-Angeli, Milano 2013.

12. U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, ripubblicato in V. Birolli (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano 2008, p. 57.

13. A. Sant'Elia, *L'architettura futurista* (1914), in Ivi, pp. 138-142.

14. L. Russolo, *L'arte dei rumori*, Manifesto futurista (1913), Ivi, pp. 86-89.

15. H. Richter, *Dada Art and anti-art* (1964), Thames & Hudson, London-New York 1997, p. 59.

16. U. Mulas, *New York Arte e Persone*, Longanesi, Milano 1967, p. 297.

17. A. Warhol, *La filosofia di Andy Warhol, da A a B e viceversa* (1975), Abscondita, Milano 2013.

18. Cfr. A. Vettese, *Desiderio [sulla Orange Marilyn di Andy Warhol]*, Il Mulino, Bologna 2019.

19. Statement del 12 ottobre 1969, ripubblicato in C. Harrison e P. Wood, *Art in Theory: an Anthology of Changing Ideas*, 1900-2000, Blackwell, Oxford-Cambridge MA p. 882.

20. J. Kosuth, *Statement from "Information"* (1970), in Id., *Art After Philosophy and After*, ed. By Gabriele Guercio: *Collected Writings, 1966-1990*, preface by Jean François Lyotard, The MIT Press-Cambridge MA-London 1991, p. 74.

21. Cfr. L. Lippard, *Six Years from 1966 to 1972, The De-Materialization of the Art Object*, [1973], California University Press, Berkeley-Los Angeles-London 1997.

22. Si veda per esempio la sua realizzazione del Padiglione Ungherese, 49. Mostra Internazionale d'Arte di Venezia, 1993.

23. Cfr. D. Judd, *Una stanza per Panza*, in "Intern Kunst", n. 4, May 1990.

24. Cfr. L. Lippard, *Six Years, The Dematerialization of the Art Object*, Studio Vista, London 1973, p. 263.

25. Cfr. M. Lind, *Seven Years, The Rematerialization of Art From 2011-2017*, The MIT Press, Cambridge MA 2020. Una chiara risposta al *Six Years* di L. Lippard, citato nella precedente nota.

26. Cfr. La tematizzazione dell'argomento in: M. Dumas, *Miss Interpreted*, (exhibition catalogue) Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1992.
27. Cfr. per esempio R. Morris, *Notes on Sculpture part III, Notes and non Sequitur*, in "Artforum" n. 5, 1967, pp. 24-29.
28. Cfr. per esempio le istruzioni specifiche in *Notes and Projects*, "Artforum", n. 9, 1970, p. 44.
29. Cfr. E. Hesse, *Letter to Ethelyn Honning*, in L. Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York 1976, p. 205.
30. Cfr. C. Burgin (a cura di), *Hilma af Klimt, Notes and Methods*, The University of Chicago Press, Chicago 2018.
31. N. Jach (a cura di), *Jackson Pollock: Works, Writings, Interviews*, Ediciones Poligrafa, Barcelona 2011.
32. P. Manzoni, *Scritti sull'arte*, Ab-scondita, Milano 2013, p. 56.
33. Cfr. A. Vettese, *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*, Carocci, Roma 2011.
34. Y. Ono, *Grapefruit*, prima edizione, Wunternaum Press, Tokyo 1964, tr. it. *Istruzioni per l'arte e per la vita*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pagine non numerate.
35. A. Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Abrams, New York 1965.
- 36 Da colloqui con l'artista presso la Fondazione Antonio Ratti, Como, luglio 1997. Il catalogo del workshop realizzato in quella occasione testimonia come anche l'insegnamento dell'artista andasse in questa direzione. Cfr. A. Daneri, G. Di Pietrantonio, A. Vettese (a cura di), *Allan Kaprow*, Skira, Milano 1998.
37. Redatte in una pagina manoscritta nel 1968, conservata al Museum of Modern Art di New York (www.moma.org/collection/works/146945 consultato il 9/9/2022), le Sentences on Conceptual Art sono state ripubblicate numerose volte dal 1969. Cfr. Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2008.
38. Cfr. il catalogo della mostra: A. Vettese (a cura di), *De bouche a oreille: Alighiero e Boetti*, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble 1993.
39. Sulla vasta teorizzazione, anche polemica, dell'apertura partecipativa dell'opera, cfr. N. Bourriaud, *Estetica Relazionale* (1998), Postmediabooks, Milano 2010; J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, Derive/Approdi, Milano 2008; C. Bishop, *Artificial Helix: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York 2012; tr. it. Id., *Inferni artificiali: la politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Milano 2015.
40. D. Haraway, *Staying with the Trouble*, Duke University Press, Durham 2016, tr.it. Id., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.