# BOOK AS ARTWORK 1960/1970

## Germano Celant

La metamorfosi dell'arte in media comunicazionali, biologici o tecnologici, come corpo, peso, voce, mimica, mente, azione o come televisione, radio, telex, xerox, manifesto, telefono, film e libro, è databile agli inizi degli anni Sessanta, quando, nell'ambito dell'arte, si passa da un'arte — l'informale caldo — contemplativa e ad alto quoziente d'informazione che si avvale di strumenti di comunicazione tradizionali e artigianali (come colore, collage, dripping, action painting) che lasciano poco spazio alla partecipazione del pubblico (da cui il termine Caldo), a un'arte — l'informale freddo — partecipativo-implicante, i cui dati visuali e materici si concretizzano tramite strumenti comunicazionali, quali i media tecnologici e biologici, e posseggono una scarsa pregnanza visiva, ma richiedono un ampio grado di partecipazione e di completamento da parte del pubblico (da cui il termine Freddo).

Analizzando infatti come si prospettano gli avvenimenti artistici tra il 1948 e il 1963 è possibile notare che da un periodo (gli anni dal 1948 al 1956) caratterizzato dall'informale caldo — periodo di affermazione del significato dell'umano e del materico tramite media tradizionali e artigianali — si passa a un periodo (gli anni tra il 1956 e il 1963) segnato da un'arte, che, considerata come alternativa dialettica dell'informale caldo all'interno del medesimo ciclo storico, si può chiamare informale freddo, che ha invece spostato l'attenzione dal significato dell'umano e del materico all'uomo e ai suoi media. Attenzione che è coincisa con l'utilizzazione e l'esaltazione di tutti i media esistenti, sia biologici che tecnologici, da non intendersi però come mezzi per un discorso 'altro', ma come media autosignificanti.

Considerando l'informale freddo quale alternativa storica al lavoro di artisti come Pollock, Fontana, Mathieu, Dubuffet, Burri, Kline, Wols, Fautrier, si può notare come questo non-movimento (identificabile con la produzione di artisti quali La Monte Young, Riley, Reiner, Morris, Paolini, Beuys, Gruppo Fluxus, Manzoni, Klein, Kaprow, Rauschenberg, Vautier, Johns, Paxton, Flynt, De Maria, Kounellis, ecc.) anche quando sembra adottare in qualche caso gli esperimenti linguistici dell'informale caldo, quale la materia, se ne distacchi per fini totalmente diversi, che sono quelli dell'esaltazione del medium usato, inteso come entità autosignificante.

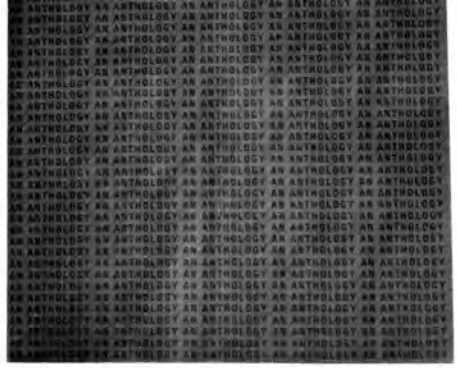
La materia, che con l'informale caldo viene sublimata visivamente per esaltare la carica esistenziale del soggetto umano, con l'informale freddo viene infatti solo scelta ed ostentata nella sua essenza primaria e nella sua naturalità complessa. E' un'entità energetico mentale, vive la sua massima essenza, sia biologica sia tecnologica, non viene organizzata in un sistema 'altro', ma scoperta e presentata, da leggersi nella sua ovvietà e banalità quotidiana. E' un medium autosignificante d'uso quotidiano ed extra-artistico, si mescola cioè agli altri media, è corpo insieme con gli altri corpi, mass-media insieme con gli altri mass-media.

La commistione dei media è infatti una caratteristica di tutte le ricerche degli anni intorno al 1960, basti considerare il lavoro di Johns e Rauschenberg, di Cage e La Monte Young, di Paxton e Reiner, di De Maria e Cunningham, di Manzoni e Klein, tutti artisti che usano indistintamente media biologico-materici e tecnologici — come corpo, sangue, sudore, movimento, azione, voce, suono, oggetti e film, fotografia, libro, strumenti elettronici, Tv, manifesto — trasformando così la ricerca artistica da 'ipotesi' di salvezza del significato dell'umano, tramite un gesto esistenziale su una superficie, ad un 'campo' in cui realizzare concretamente, con tutti i media possibili dell'esistere, le componenti dell'esserci psico-fisico, senza alcuna esclusione moralistica e materica per media che non siano tradizionali o artigianali, tali da conservare il significato dell'umano, ma non l'azione umana. E' proprio in questa diversa considerazione dei media che l'informale freddo si distingue dal caldo, poiché non rifiuta le implicazioni reali, ma le rivela, non compie un'azione morale sulla realtà, ma mette in atto una realtà, sceglie un campione dell'esserci e lo presenta, vive sui fenomeni concreti, assume si i media, ma non li organizza in un'immagine che permetta di risolvere utopisticamente le contraddizioni della società, piuttosto li assolutizza, li rende autonomi, non li piega a un discorso moralistico ed allegorico, neppure sugli stessi media usati, invece della metafora usa la tautologia.

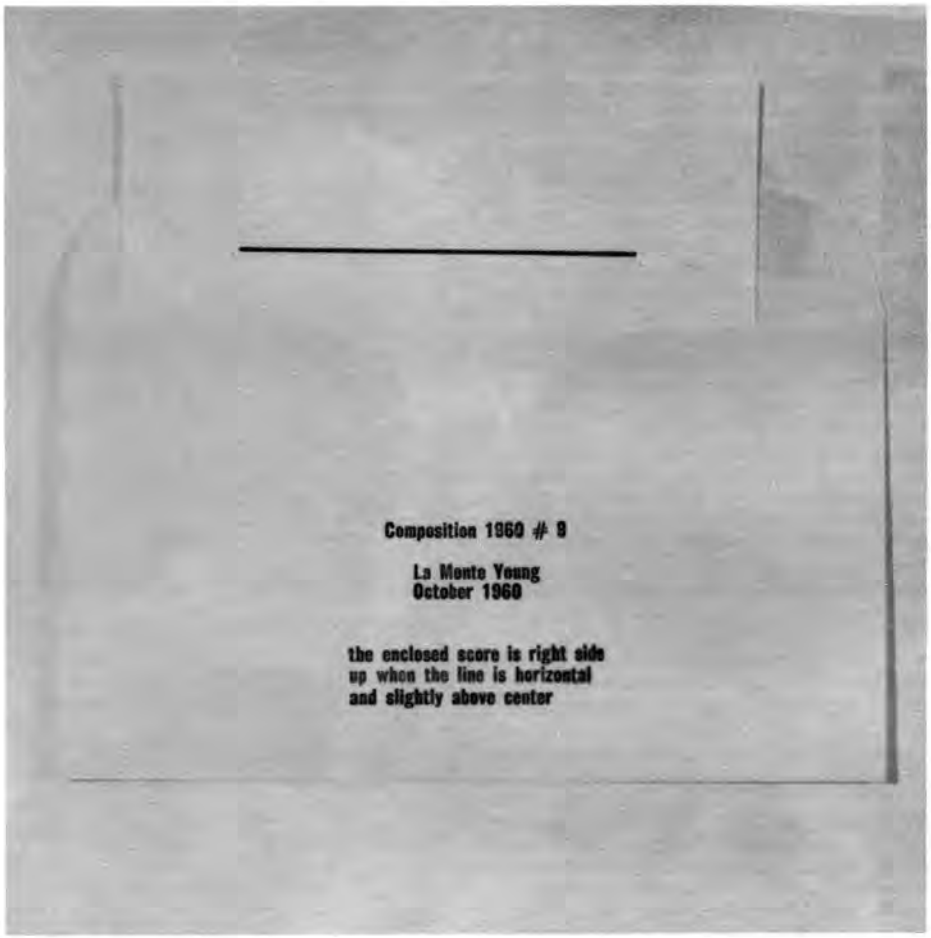
In questo modo l'informale freddo attesta razionalmente e coscientemente il suo scetticismo per tutti i discorsi 'altri', con cui l'informale caldo si è illuso, irrazionalmente, d'intervenire sulla realtà e sul mondo; raffredda la situazione della vita e della realtà tecnologica sino ad annullare nel medium l'arte stessa, per affrontare ad occhi aperti il proprio destino.

Artisti come Klein e Manzoni, Hay e Paxton, La Monte Young e Cage, Kaprow e Morris, Whitman e De Maria, Paolini e Reiner, Beuys e Flynt, Childs e Cunningham, Kounellis e Vautier, si pongono nel mondo ed esaltano se stessi tramite i media biologico-naturali o i media tecnologici, non si limitano ad elaborare immagini o entità estetiche attraverso materie risorte, ma scelgono ed agiscono, si impe-

gnano, non visivamente, ma realmente, mediante tutte le strutture d'uso comune e quotidiano.
Il problema dell'immagine non li tocca, vogliono istituirsi quale realtà, anche effimera e a totale scomparsa come la realtà stessa della vita e del medium tecnologico, si ostentano con il proprio corpo, peso, voce, idea, natura, vita, oppure con i media considerati come estensione delle facoltà mentali e fisiche, vivono autenticamente e 'medianamente' per essere autenticamente se stessi ed essere con i media, senza mediazioni o alterazioni estetiche e moralistiche.
Un'ostentazione dell'essenza dei media biologico-naturali o tecnologici che, dopo l'informale freddo, è comune a tutti i movimenti sviluppatisi negli anni Sessanta, in particolare la Pop e la Optical art, la Minimal e la Conceptual art.
E' infatti con i movimenti dopo l'informale freddo che si continua il graduale processo di assolutizzazione dell'arte in medium, con un progressivo annullamento del procedimento artistico in utilizzazione-identificazione dei media comunicazionali. Mutamento di segno e di significato che coincide, non a caso, con l'avvento del McLuhanesimo e del Marcusianesimo, movimenti filosofico-comportamentistici che radicalizzano l'importanza dei media tecnologici e biologico-naturali, rendendoli leggibili e partecipabili, da intendersi non più come strumenti o mezzi per discorsi 'altri', ma come entità autosignificanti o 'messaggi'.
L'affermazione del 'Global Village' vitalistico e informazionale, negli anni 1963/1970, ha condotto infatti la ricerca comunicazionale dapprima alla verifica analitica dei media, mediante una lettura critico-ideologica, attuata con una trattazione macroscopica delle essenze figurali della fotografia, del film, del fumetto, del manifesto, della televisione, del libro e degli altri mass-media, trattazione che solo nel caso di Warhol coincide con una identificazione, mentre in Lichtenstein, Rosenquist, Oldenburg, Wesselmann e Dine, è soltanto trattazione. E in seguito ha condotto all'uso dei media come propaggini biologico-naturali, con una totale identificazione da parte di Kosuth, Barry, Morris, LeWitt, Judd, Andre, Huebler, Merz, N.E. Thing Co., Prini, Burn e Ramsden, Nauman, Dibbets, del lavoro psico-fisico con il media naturale o tecnologico usato, il che non significa critica o alienazione allo strumento usato, ma completa coscienza che i media sono diventati appendici delle facoltà umane, mentali o corporali.
Analisi e uso che contribuiscono evidentemente a un nuovo culto dell'individualismo ed esaltano il punto di vista privato e soggettivo, capace di ricollocare il lettore all'interno del campo comunicazionale e creativo, poiché il medium, naturale o tecnologico, coinvolge tutti, di colpo, in un accadimento istantaneo e simultaneo.
Così l'arte, che nell'informale caldo era considerata uno strumento di coscienza di incomunicabilità con gli avvenimenti, nel decennio 1960/1970 diventa invece reazione, comunicazione, analisi teorica, uso e funzione, in cui i media non vengono rigettati come alienanti o mistificanti l'individualità e la soggettività, ma utilizzati e posti in funzione per mettere in evidenza l'individualità e l'essenza di tutti i media individuali e collettivi.
In questo senso il lavoro degli anni Sessanta è teso a ricondurre lo spettatore-lettore a leggere le cose, sia visive che letterarie, fisiche o mentali, naturali o artificiali, poiché l'apparenza si è rivelata di minima importanza rispetto al significato indotto o interno.
Questa lettura dei media ha portato anche alla caduta delle gerarchie comunicazionali e linguistiche che sono sostituite dai sensi, fisico-concettuali, che possiedono un'identica procedura senza distinzione del fare e del percepire.
Con i media le strutture di identificazione degli oggetti d'arte sono saltate, e diventa sempre più difficile stabilire i confini e definire le caratteristiche specifiche del lavoro in arte. Lo status del lavoro diventa sempre più indifferente al significato delle cose, il materiale costituente può essere facilmente ripudiato e negato, poiché il suo significato è minimo, quello che importa è la funzione e la condizione d'uso.
Così il lavoro si mescola e si annulla nei media, non può essere identificato secondo criteri tradizionali, ma secondo la forma della presentazione, il che significa che il materiale fisico o concettuale si distingue dal materiale comune perché non è percepibile o osservabile secondo un'analisi tradizionale, ma usando una lettura specializzata. L'arte cioè diventa scientifica e filosofica, l'informazione colpisce solo gli studiosi e le persone interessate.
Negli anni Sessanta molti artisti hanno infatti svolto un lavoro in arte che, avvalendosi delle forme comunicazionali convenzionali dei media — quali film, Tv, libro, telex, fotografia, e computer — ha espresso un'arte filosofica e teorica, da non confondersi con la teoria dell'arte, un'arte che ha messo in discussione le rigide forme del lavoro e la sua acquisizione, che non può avvenire tramite una semplice percezione, ma mediante un'investigazione dei suoi significati intrinseci, che sono difficilmente fenomenizzabili o percepibili. L'avvento di un'arte filosofico-teorica è infatti coinciso con una maggiore discorsività e una nuova attenzione alla lettura 'dei' e 'con' i media; discorsività e lettura che sono proprie di tutte le teorie che tendono a privilegiare il momento comunicazionale sul momento mistico e sensuale. La discorsività e la lettura 'dei' e 'con' i media raffreddano infatti lo stato sublimante della carica emotiva-sensuale, per esaltare la sintesi sintattico-funzionale dell'arte come lavoro scientifico, e si contrappongono scetticamente all'eccesso prevaricante del vedere e delle immagini sull'idea e sul corpo.
In questa direzione i media hanno contribuito a far scivolare l'immagine come segno insignificante e a sostituirvi un segno autosignificante, sia mentale che fisico, che non richiede altra dimostrazione che la lettura all'interno del segno.
Il lavoro 'tramite' e 'sul' libro, il film, il video-recording, il telegramma, la fotografia, la xerox, ecc., non deve evidentemente essere considerato come operazione visuale, ma come argomento riguardo alla natura e alle possibilità funzionali dell'arte o della ricerca comunicazionale. In questo senso i lavori prodotti, dal 1960 al 1970, da artisti che si sono mossi nell'arco operativo che va dall'informale freddo alla Conceptual art, non vanno quindi letti solo in rapporto all'intenzionalità comunicazionale del medium, ma in osmosi alla necessità di considerare sistematicamente il medium come appendice della propria individualità e soggettività. Scegliere il film, il video-recording, la telescrivente, la fotografia, la stampa non significa infatti rifiutare l'individuale o il naturale a favore del tecnologico, ma rafforzare la coscienza che il medium offre una condizione comunicazionale alla sfera privata, una condizione che diminuisce si l'egemonia e l'importanza dei sensi, ma esalta l'aspetto uniforme e freddo, scientifico e filosofico, del medium psico-fisico o tecnologico usato.
Così il libro, insieme con gli altri media comunicazionali, è un'estensione dell'occhio e della mente, e contribuisce negli anni Sessanta a quel distacco e raffreddamento nei confronti della carica esistenziale, interiore al lavoro, e ad una maggiore significazione dell'umano e del tecnologico, poiché richiede un procedimento analitico discorsivo e non sintetico-ideografico proprio dell'informale caldo.
Il libro è infatti un medium autosignificante, non richiede altra dimostrazione che la lettura e la partecipazione attivo-mentale del lettore, non impone altro sistema d'informazione che l'immagine stampata e la parola, è un insieme convenzionale in cui si riproducono documenti pubblici e privati; è un volume rilegato in cui si collezionano fotografie, scritti e idee; è il prodotto dell'attività del pensiero e dell'immaginazione; è il risultato di un'attività concreta, serve a documentare e fornire mezzi e materiali informazionali, si considera oggetto di studio o una testimonianza, non appare come uno spazio privilegiato o extrareale, si colloca nel sistema comunicazionale quotidiano senza alcuna specificità estetica o artistica; è insomma solo un altro spazio, che naturalmente coincide, insieme con la parola




1




1

1

orale, con il massimo punto d'entropia dell'arte, e si può dunque considerare come lavoro d'arte (1).
Un lavoro comunicazionale o d'arte che sostituisce l'elemento fortuito con il cosciente, la percezione con la lettura, la partecipazione con la nozione, ma che è anche un medium determinante per una maggiore diffusione pubblica delle idee e del lavoro, che si diversifica da una mera sensorialità ed emotività estetica attraverso la funzione e l'intenzione comunicazionale dovute al medium adottato.
E' quindi comprensibile che la produzione di libri come lavori inizi attorno agli anni Sessanta, parallelamente ad un graduale recupero dell'intenzionalità e della implicazione spettacolare pubblica del movimento dadaista, che si verifica con il lavoro di Rauschenberg e Johns, Flynt e Johnson, Riley e Brecht, Vautier e Cage, La Monte Young e Klein, Manzoni e Kaprow, il Nouveau Réalisme ed il Gruppo Fluxus, Warhol e Cunningham, artisti questi che troviamo immediatamente presenti negli anni 1960/63 nella realizzazione di lavori multimedia, tra cui pubblicazioni, film, manifesti, fotografie e libri.
Nel 1961 John Cage, creatore della musica indeterminata, pubblica **Silence.** Una raccolta di saggi, note e aneddoti sul concetto e la percezione del silenzio, che nel suo lavoro diventa la chiave di lettura di ogni suono o emissione musicale. Il silenzio, che non può essere descritto che a parole, da cui la ragione del libro inteso come lavoro di musica, è infatti il sistema valutativo per comprendere l'azzardo musicale di ogni rumore e suono della vita. Il libro descrive infatti il silenzio in termini di musica, è musica esso stesso, poiché diventa una pausa, quindi un segno musicale in negativo, ma sempre segno, il che significa che il silenzio è l'insieme totale dei suoni della vita ed è un suono **called silence only because it does not form part of a musical intention,** in cui si dissolvono tutte le differenziazioni tra i gesti illuminanti del compositore e il caos o il silenzio della vita di ogni giorno. Il silenzio, di cui il libro è un attestato, è una forma, è **what interests everyone and fortunately it is wherever you are and there is no place where it is not.**
In ragione di questa libertà musicale offerta dal silenzio il libro è concepito solo come introduzione alla percezione e nozione dell'indeterminazione del suono o dei rumori della vita, è solo uno stimolo attuato mediante frasi e proposizioni libere, per i sensi e la mente, che possono produrre, tramite la lettura del libro e del suo silenzio, **'the outcome of which cannot be foreseen',** una redifinizione della musica, che elimina l'importanza sui musicisti di tutta la storia della musica e la fa rinascere come musica **'without reference to the sound'.**
L'influenza di questo libro, nel pensiero e nell'azione degli artisti operanti negli anni Sessanta, è evidentemente notevole, poiché i suoi presupposti permettono ad ogni tipo di linguaggio di liberarsi dalle sue codificazioni e diventare azione vitale, in cui tutto è possibile.
Il tutto è possibile diventa infatti la logica operativa di artisti come Kaprow, che non imposta, se non su grandi linee, l'azione vitalistico-teatrale dei suoi happenings, ma che lascia all'improvvisazione e all'indeterminazione lo sviluppo della 'trama', uno sviluppo che comprende, come il silenzio di Cage, uno spazio e un vuoto totali, in cui pubblico ed elemento agente sono un insieme unico, come viene spiegando Kaprow in **Assemblage, Environments and Happenings** (1965), un libro che raccoglie appunti e documenti sui suoi happenings dal 1959 al 1965. La sequenza del libro, che, come l'happening, ha abbandonato l'intreccio, consta di una serie di compartimenti simultanei, fotografie e testi, che, intrecciandosi, ricreano lo spettacolo mentale e ideale, a più piste, dell'idea di Kaprow.
Un avvenimento a più piani è anche la pubblicazione di **An Anthology,** edita nel 1963 a New York da La Monte Young, con interventi di Brecht, De Maria, Paik, Williams, Ono, Cage, Higgins, Bremer, Rot, Jackson, Riley, MacLow, Jennings, Maxfield, Forti, e lo stesso La Monte Young, in cui è possibile trovare tutte le concretizzazioni degli enunciati dell'informale freddo, con particolare attenzione ai media sia

1

naturali che tecnologici. Così Walter De Maria pubblica **Art Yard** (1960), **On The Importance of The Natural Disasters** (1960) e **Meaningless Work** (1960), tre testi in cui l'utilizzazione di media supertecnologici o macronaturali — quali bulldozer o catastrofi naturali — coincide con un lavoro in arte, lavoro mentale o di pensiero, che nel libro trova attuazione immediata, si concretizza nell'enunciazione percettiva e cosciente di un fatto che accade o può accadere come un tornado o una mareggiata, un terremoto o un incendio, fatti che, visti da una diversa angolazione, diventano lavori d'arte e media comunicazionali; oppure è un 'meaningless work', un lavoro insignificante che può essere fatto in ogni forma possibile e in ogni spazio di tempo, può concernere l'arte, o la filosofia o la realtà o la storia o il tempo o tutto o niente, senza alcuna limitazione dovuta alle forme dell'arte. Testi quindi come lavori, in cui De Maria unisce concetto a forma di presentazione, e fa dell'arte da leggere come Simone Forti fa delle istruzioni per danzare o Rot della poesia da sentire, tramite la sua 'white page with holes', e La Monte Young della musica da percepire leggendo le sue composizioni che sono degli annunci, come le **Compositions** 1960 dal 2 al 6, oppure azioni come le **Compositions** dal 9 al 15, quale **Composition** 4 che consiste nell'annunciare al pubblico che le luci rimangono spente per tutta la durata della composizione e che il pezzo in queto lasso di tempo inizierà e terminerà nell'aprire le luci dopo la durata prefissa e nel dire all'uditorio che le attività svolte durante quel tempo costituiscono la composizione, o **Composition** 10, dedicata a Robert Morris, che si compone col disegnare una linea retta e seguirla, oppure come **Composition** 9, che è in una busta con un cartoncino da usare (2). Un'utilizzazione di ogni tipo di media, uditivo, attivo, sensoriale, che, attuato con la tecnica di stampa, la lettera, o la cartolina, ritorna in tutta l'Anthology. Come Dennis che usa il media postale o il telegrafo, per comunicare un insieme di nonsenso o MacLow che adotta la macchina da scrivere per formare gruppi di segni atti per azioni drammatiche o musicali o Earle Brown e Terry Riley che adottano la pagina come spazio libero e asistematico capace di dare alla struttura musicale una mobilità ed un'intensità infinite. Lavori questi che operano su un materiale concettuale che nel saggio di Henry Flynt trova la sua teorizzazione. Il saggio intitolato **Concept Art** è infatti il primo testo, datato all'anno 1961, in cui il concetto diventa lavoro d'arte e la Concept Art un tipo di arte in cui il materiale operativo è il linguaggio scritto. Questo lavoro, che anticipa di molti anni le teorizzazioni della Conceptual Art, sposta infatti l'attenzione dell'arte alla filosofia del linguaggio e alla sua intenzionalità.

La dimostrazione filosofica della possibilità operativa della Concept Art viene esposta da Flynt analizzando i rapporti tra struttura e musica e tra struttura e matematica con uno slittamento di attenzione alle relazioni e alla processualità operativa, oltre che alla forma di presentazione. Una processualità teorica che Flynt giunge ad applicare anche all'arte sin dal 1960, enfatizzando la conoscenza, la scienza, il procedimento mentale, la struttura, l'analisi, l'investigazione del lavoro in arte che mutano così il livello del linguaggio da oggetto a contesto.

Nell'ambito di un lavoro contestuale, Flynt agisce sulla musica, sulla matematica, sulla logica filosofica e seriale, scompagina le vie tradizionali della processualità, tutta la sua produzione è infatti interessata a dimostrare che i presupposti sono spesso sbagliati, in matematica, in musica e in filosofia, come quello di considerare il concetto come strumento specifico di particolari scienze e non considerarlo arte. Per cui il suo saggio alterando i momenti della logica artistica ed estetica coincide con la Concept Art, come i suoi lavori **Concept Art version of mathematics system 3/26/61(6/19/61)** o **Concept Art: innperseqs (May-July 1961),** lavori sull'indeterminazione e sull'arbitrarietà dei concetti matematici e sulle strutture operative.

Il lavoro scritto, con Flynt, fa diventare segno artistico ogni elemento semantico, il lavoro artistico tende da questo momento ad abolire la sua carica visuale ed estetica e diventa argomento, si istituisce come significato intrinseco al linguaggio, si riferisce costantemente a se stesso, ritorna e si ripiega su se stesso. Lo sforzo da compiersi è quello della lettura e dell'attenzione semantica. Ogni dispersione visiva è abolita. Il medium scritto riduce la componente 'pubblicitaria e visuale', che fa partecipare emotivamente e sensorialmente lo spettatore e conduce l'arte ad un sistema di partecipazione fredda, che si rivolge solo al procedimento mentale e concettuale.

Una partecipazione fredda ed un'abolizione del visuale che Manzoni, nel 1962, attua con il suo libro bianco **Piero Manzoni the life and the works,** cento pagine bianche, di cui un solo foglio, che funge da copertina, è stampato con il titolo e l'editore.

Il libro di Manzoni elimina ogni filosofia della parola. E', come i suoi Achromes, la tabula rasa, serve per annullare la mistica personale e la carica esistenziale della parola, ed immettere il libro come nuovo valore artistico, come medium autosignificante, con una propria individualità e contestualità primarie; il libro si pone come opera d'arte, con i suoi fogli e la sua forma, il numero delle pagine e le dimensioni; il testo è infatti un fatto esterno, un intervento violento e gratuito alle argomentazioni del libro; il libro come fenomeno e come entità astratta dunque è un altro modo di enunciare un intervento e di possedere un nuovo dato elementare, come la tela, la merda, il fiato, il sangue, la linea, il corpo, l'impronta, è un altro modo di 'essere in atto' per cercare i significati ed eliminare le ragioni esterne e visibili.

Un'eliminazione delle ragioni esterne e visibili, che, nella successiva edizione del libro curato da Petersen, su idea di Manzoni si radicalizza sino ad eliminare la matericità e la opacità della pagina e ad immettervi la trasparenza, attuata mediante pagine in plastica trasparente, che rendono ulteriormente precaria la fisicità del libro spostandone la tensione verso la carica essenziale di supporto assente, ma lapidario della sua essenza.

Una lapidarietà e un'essenzialità concettuale che in quegli anni è comune a tutte le ricerche dell'informale freddo, è sufficiente in particolare ricordare il lavoro svolto nell'ambito delle varie discipline da Morris, Cunningham, Rauschenberg, Graham, Reiner, Paxton, Childs, Simone Whitman, e da tutti gli artisti operanti nel Judson Group. Riguardo la danza, che diventa un'attività germinale e liberatoria dello stato psicofisico, attraverso gesti ed azioni fisiche, il corpo si istituisce come l'unica realtà primaria e l'unico strumento di esistenza, con il suo peso, sudore, muscolo, struttura, sforzo.

Un mutamento di segno della danza, che trova la sua documentazione teorizzazione in **Changes** di Merce Cunningham, un libro realizzato con tecniche diverse, quali fotografie, appunti, scrittura diretta, sovrimpressione, pubblicazione di schizzi e disegni di movimento e di coreografia, manifesti, collage, provini, che si mescolano osmoticamente a formare un insieme visuale e teorico, che spazia dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta, toccando la musica concreta, l'happening, il movimento libero ed organico, momenti in cui **the dancer is at a given point in the dancing area. That point in space & or that particular moment in time concurrently is the center for him and he stays or moves to the next point to the next center. Each dancer had this possibility so, from moment to moment and from point to point, the dancer moved separately'.**

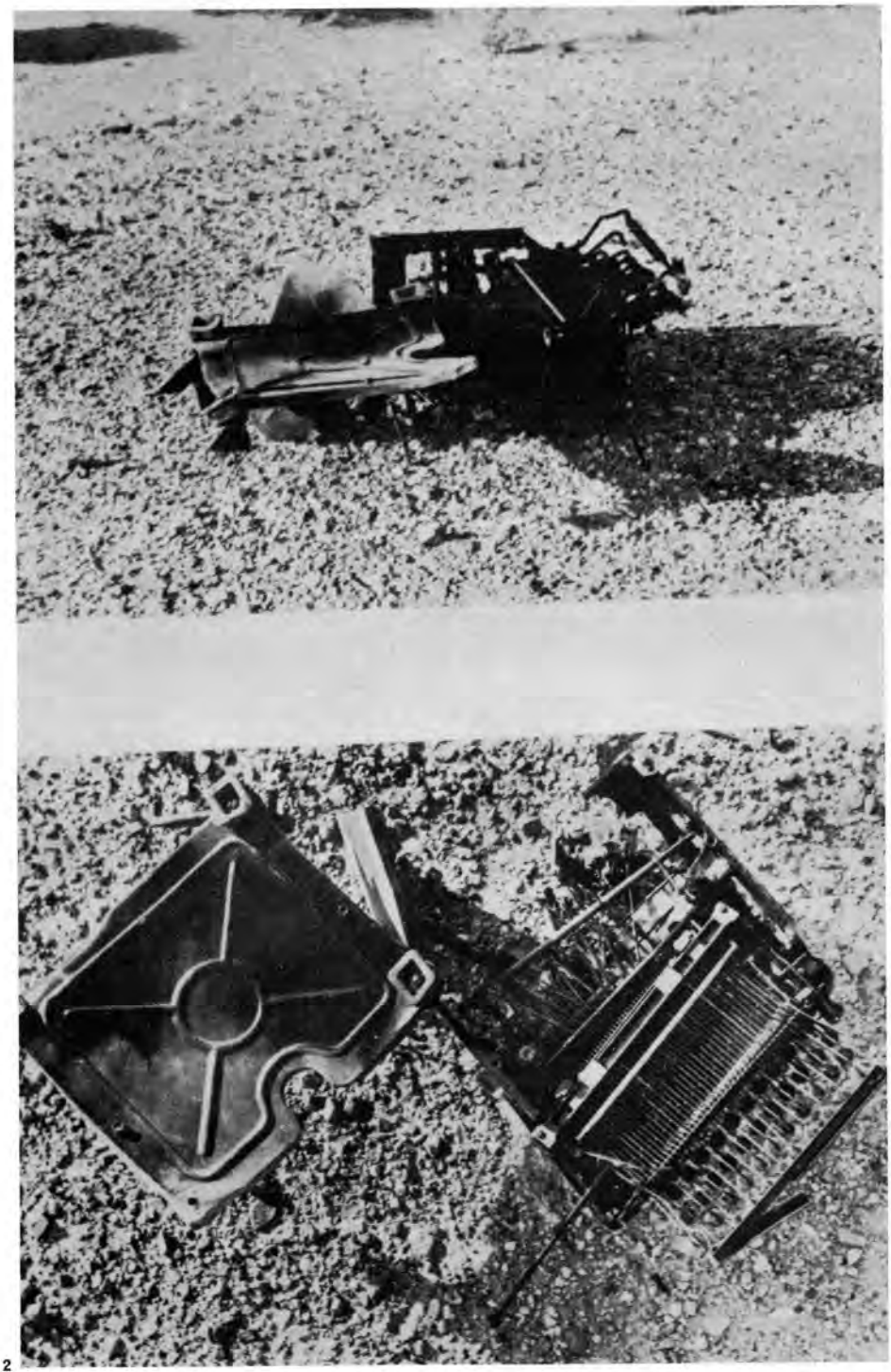
La danza come posizione liberata o liberante, che non crede più nella tirannia del balletto e nell'autorità istituzionale del movimento costretto, ma nella vitalità dello spazio agito, e del corpo agente. Una vitalità presente anche nel libro che risulta uno spazio per performance visive e teoriche, in cui la rigidità della pagina è fatta esplodere, come nel balletto, tramite le immagini e le parole.

Nell'ambito della musica Terry Riley, La Monte Young, De Maria, Steve Reich, Maciunas, Marian Zazeela, Robert Dunn, La Fluxus Orchestra, Giuseppe Chiari, assolutizzano il segno musicale riducendolo alla sua elementarità organica e tecnologica,

2

2

che comprende la temporalità della vita e la matericità della natura, reale od artificiale, umana o strumentale.
Il clima di assolutizzazione si espande infatti a tutte le attività comunicazionali, al teatro dove il Living Theatre e Allan Kaprow, Oldenburg e Dine trasformano l'avvenimento spettacolare in un meeting di azioni, oggetti, accadimenti casuali e contingenti, in un 'campo' di movimenti liberatori o accumulatori in cui l'arbitrarietà del caso si mescola all'attività mondana del fatto che accade, l'happening.
Le vicende degli happenings, oltre che dal libro di Kaprow, sono documentate da **Store Days** di Claes Oldenburg ed Emmett Williams, in cui sono raccolte le tracce degli Events realizzati da Oldenburg negli anni 1961 e 1962.
Un happening teatrale che, con Klein e Manzoni, Beuys e Vautier, il Gruppo Fluxus e Brecht, Kounellis e Morris, si traduce in evento materico che esalta non più l'avvento spettacolare ma il residuo fisico, quale l'impronta del proprio corpo o del proprio pollice, l'immagine di se stesso o del proprio io, delle idee o dei gesti arbitrari, come attestano i documenti raccolti in **Fluxus N° March 1964, Valise Entrangle** o **The Paper Snake** (1965) di R. Johnson, o **Chance Imagery** (1966) di G. Brecht, o **Ecrit pour la gloire à force de tourner en ronde et d'être jaloux** (1959-69) di Ben Vautier, **Games at The Cedilla or The Cedilla Takes Off** (1967) di Brecht e Filliou, libri che seppur editi tra il 1964 e il 1970 rappresentano questa intenzionalità, propria degli anni 1960/63, a considerare l'azione come produttrice di tracce e il medium come rivelatore di queste tracce o residui fantastici ed immaginari, arbitrari e coscienti, liberi e casuali (3).
Una casualità o un'arbitrarietà che vengono negate tramite l'atteggiamento pop-artistico di rivelazione e scoperta delle cose, siano esse reali o create dai media, come fotografia, fumetto, manifesto, riproduzione, ricostruzione visuale e così via. Se infatti l'informale freddo è un non-movimento liberatorio dai sofismi e dalle costrizioni linguistiche, la pop art è un movimento analitico e ideografico dei linguaggi comunicazionali delle cose e delle non-cose. Così il lavoro di Oldenburg, Lichtenstein, Rosenquist, Wesselmann, Segal e Warhol tende a rivelare le cose banali non per liberarle, ma per leggerle; agisce cioè a livello visivo, ma non concreto, registra e presenta solo l'immagine; il comportamento o l'azione non lo riguarda. E' dunque in questo senso che si deve leggere il lavoro di Ed Ruscha sulla realtà quotidiana, lavoro attuato tramite una serie di libri che datano dal 1962 al 1966, come **Twentysix Gasoline Stations, Various Small Fires,** e **Every Building On The Sunset Trip.**
**Twentysix Gasoline Stations,** realizzato nel 1962 e pubblicato nel 1963, è un insieme di 26 fotografie su altrettante stazioni di rifornimento in California, Texas, Oklahoma, New Mexico e Arizona. Il libro è infatti un lavoro rivelatore della complessità visuale e del panorama urbano ed extraurbano americano, un'indagine-attestato che, nella piattezza delle immagini, tende a rivelare la complessità segnica e multisensa del contesto quotidiano, che in Warhol è dato dalla fotografia della morte, in Oldenburg dalla dilatazione del falso banale, in Lichtenstein dalla macroscopicizzazione del fumetto. Il successivo libro i Ruscha, **Various Small Fires** del 1964, continua infatti questa analisi del quotidiano, riproducendo 16 fotografie di diversi fuochi di piccole dimensioni, quali il fuoco di una sigaretta, di un sigaro, di un cannello a gas, di un fiammifero, di un fornello da pipa, di un accendisigari e infine la fotografia di un bicchiere di latte, un'immagine scompaginante che tende ad appiattire ulteriormente la banalità dei fuochi e a rendere il lavoro aperto, quasi un continuum della realtà.
Così come risulta un continuum la sequenza fotografica di **The Sunset Strip** del 1966, un libro realizzato con un'unica grande pagina, piegata a soffietto, in cui sono riprodotti tutti gli edifici 'al sole' in una sequenza continua, reale, che riproduce esattamente la disposizione degli edifici e la loro collocazione; o i successivi libri di Ed Ruscha, **Thirtyfour Parking Lots,** 1967, pubblicazione di 34 foto di parcheggi



2