

Nell'arena del quadro. Il performativo come soglia del modernismo secondo Harold Rosenberg e Clement Greenberg, passando per Allan Kaprow

Marcello Sessa¹

Recibido: 26 de junio de 2021 / Aceptado: 31 de enero de 2022 / Publicado: 1 de marzo de 2022

Riassunto. Il presente contributo intende reinterpretare la nozione di performativo nell'ambito dei tentativi di ontologia dell'arte del modernismo americano di metà Novecento. Vorrebbe anzitutto sottolineare il ruolo anticipatore di certa critica d'arte –si pensi nella fattispecie a Clement Greenberg ma soprattutto a Harold Rosenberg– nel riconoscere il portato teorico del concetto e la sua incidenza nell'evoluzione del fatto artistico contemporaneo.

Si analizzeranno nello specifico gli aspetti che coinvolgono il versante della *performance* nella concezione di opera d'arte modernista, ora secondo Rosenberg (per cui è conseguenza inevitabile della pittura d'azione cristallizzata in un 'quadro-arena'), ora secondo Greenberg (che lo tratteggia in negativo come svalutazione dell'autodeterminazione del quadro che si fa 'quadro-medium').

Si proseguirà poi verificando gli effetti del passaggio del performativo dal quadro all'ambiente e all'evento puro, prendendo a esempio la teoria dell'*happening* e della non-arte di Allan Kaprow, e la si confronterà con le precedenti. I risultati di tale ricognizione condurranno all'ipotesi che il performativo rappresenti, allo stesso tempo, una soglia della teoria dell'immagine modernista e una svolta verso il postmodernismo.

Parole chiave: Action Painting; Modernismo; Happening; Harold Rosenberg; Clement Greenberg; Allan Kaprow.

[en] In the Arena of the Picture. Performing as a Threshold of Modernism According to Harold Rosenberg and Clement Greenberg, including Allan Kaprow

Abstract. In the present essay, I aim to reinterpret the notion of performing in respect of modernist ontologies of art, with a particular focus on American art criticism in the mid-Twentieth century. Firstly, I will address to art critics such as Clement Greenberg but especially Harold Rosenberg, as forerunners in acknowledging theoretical importance to the very concept of performing, and in pointing out its leading role in the development of contemporary art.

I will analyse the implications of the work of art as a performance in Rosenberg's formulation of "Action Painting" as the "arena" of artistic creation, and in Greenberg's conception of modernist painting as autonomous and self-determined.

I will proceed in verifying the impact of this "performative turn" from the painting to the environment and the pure event, taking for example Allan Kaprow's theory of happening and nonart. I will compare it with Rosenberg and Greenberg's achievements.

As a result, I will suggest that performing could be seen, at the same time, as a threshold of modernism and as a shift toward postmodernism.

Keywords: Action Painting; Modernism; Happening; Harold Rosenberg; Clement Greenberg; Allan Kaprow.

Sommario. 1. Introduzione. Il performativo nel quadro-arena: Rosenberg. 2. Il performativo nel quadro-medium: Greenberg. 3. Dopo il modernismo. Il performativo nell'ambiente: Kaprow. 4. Conclusioni. 5. Fonti e referenze bibliografiche.

Come citare: Sessa, M. "Nell'arena del quadro. Il performativo come soglia del modernismo secondo Harold Rosenberg e Clement Greenberg, passando per Allan Kaprow". *Eikón Imago* 11 (2022), 355-366.

1. Introduzione. Il performativo nel quadro-arena: Rosenberg

Il presente contributo intende reinterpretare la nozione di performativo nell'ambito dei tentativi di ontologia

dell'arte del modernismo americano di metà Novecento. Vorrebbe anzitutto rilevare la presenza significativa del versante della *performance* nella critica d'arte di Harold Rosenberg e di Clement Greenberg; esso subentra nella fase matura degli itinerari di entrambi gli autori facen-

¹ PhD student at the Universities of Pisa and Florence
E-mail: marcello.sessa@phd.unipi.it
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9651-5919>

dovi irruzione: rinnova l'edificio critico rosenberghiano informandolo di ulteriori inderogabili presupposti teorici, e mette in discussione quello greenberghiano fin quasi a scardinarlo.

Occorre pertanto analizzare nello specifico gli aspetti che coinvolgono la *performance* nella concezione di opera d'arte modernista: ora secondo Rosenberg (per cui sono conseguenza inevitabile e positiva di ciò che per la prima volta ha definito "pittura d'azione"), ora secondo Greenberg (che li tratteggia in negativo, poiché passibili di svalutare la sua teoria dell'arte incentrata sull'autodeterminazione del quadro).

Per circoscrivere le caratteristiche dell'immagine modernista, Rosenberg e Greenberg partivano dalla pittura e dalla scultura; fronteggiando tuttavia le continue trasformazioni del fatto artistico contemporaneo, conobbero la loro destituzione in favore di altre forme d'arte. La presero in carico, e non esitarono a riconoscere nella performatività uno dei principali agenti di tale mutamento; ebbero dunque un ruolo anticipatore nell'ammetterne il portato per quanto riguarda il passaggio dalla temperie modernista a quella postmodernista.

I modi con essi cui procedettero verso il performativo furono però molto diversi tra loro, al netto di un contesto operativo comune, e così pure i risultati; urge quindi un raffronto comparativo. Un parallelo tra il pensiero di Rosenberg e quello di Greenberg è oltretutto giustificato dal fatto che i due intrattennero in vita un rapporto personale fatto prima di amicizia, e poi di competizione e distanza; il loro incontro è stato importante per la crescita intellettuale di entrambi e per la reciproca maturazione, accompagnate da una costante interrogazione sul significato e le implicazioni del ruolo di critico d'arte².

Una delle conquiste teoriche più notevoli di Rosenberg è la concezione della creazione artistica come atto. È fissata compiutamente nell'importante saggio "I pittori d'azione americani", apparso per la prima volta nel 1952³, ma affonda le proprie radici nei primissimi scritti dell'autore, di argomento eminentemente letterario. Uno su tutti: "Le mutazioni dei personaggi nel dramma" (1932), in cui si serve degli strumenti della tragedia per rilevare come, nella costruzione drammaturgica, emergano attributi propri dell'atto creativo in generale. Il critico opera anzitutto una distinzione tra personalità (la condizione dell'essere umano come un *sé* nella sua vita effettiva, che lo definisce in quanto individuo⁴) e identità

(il presupposto di un soggetto che è mentre agisce, le cui azioni sostanziano ogni volta il suo essere⁵), connettendo quest'ultima ai personaggi del dramma⁶. In opposizione alla caratterizzazione personale di ciascun uomo, l'identità è, insomma, l'insieme degli atti compiuti da un personaggio drammatico –ridoppiati e rinnovati, per di più, nel passaggio dal testo alla scena– che mutano "attraverso un processo"⁷ continuo. Estendendo il regime dell'identità drammatica alla creatività nel complesso, e ponendo l'atto e la processualità a denominatori comuni della creazione in generale, Rosenberg getta così le basi per un'estetica del performativo *in nuce*.

Facendo un considerevole salto cronologico, è possibile accostare questo scritto giovanile alle considerazioni più mature in merito allo statuto dell'arte americana al principio degli anni Cinquanta; l'idea del lavoro creativo come processo e dell'opera come atto trova una piena rispondenza e un'ulteriore elaborazione quando viene declinata nell'ambito specifico dell'Espressionismo astratto. Quando viene applicata a

questa nuova pittura [che] non costituisce una scuola. Infatti per formare una scuola oggi giorno occorre non soltanto avere coscienza della nuova pittura, ma avere anche una coscienza della coscienza. [...] Nell'avanguardia americana [...] le parole non appartengono all'arte ma ai singoli artisti⁸.

Nelle tele dei pittori americani è presente un forte elemento di novità, connaturato all'essenza del quadro stesso e del fare pittura, tanto che Rosenberg vi rinviene un'originale concezione iconica; innovativa al punto da essere ineludibile. Eserciterà una fortissima influenza su tutta la ricerca artistica successiva, e sconvolgerà letteralmente il senso di espressioni come 'avanguardia' e 'modernismo':

A un certo momento la tela apparve, a un pittore americano dopo l'altro, come un'arena dove agire, invece di uno spazio dove riprodurre, ridisegnare, analizzare o "esprimere" un oggetto, reale o immaginario. Quello che si materializzava sulla tela non era più un dipinto ma un *evento*.

Il pittore non si avvicinava più al cavalletto con un'immagine in mente; gli andava incontro con della materia

² Sul rapporto personale e intellettuale tra i due critici, cf. Florence Rubinfeld, *Clement Greenberg. A Life* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004); in particolare le pp. 44-54, per quanto riguarda il loro primo incontro nella scena culturale di New York negli anni Trenta.

³ L'immediata fortuna del saggio sulla pittura d'azione ha avuto come conseguenza uno sfruttamento su larga scala della designazione di *Action Painting*, anche a causa di letture fuorvianti. Per una ricognizione delle reazioni, in special modo della critica, al saggio di Rosenberg, cf. Christa Noel Robbins, "Harold Rosenberg on the Character of Action", *Oxford Art Journal* 35, no. 2 (2012): 195-214.

⁴ La personalità è costituita dall'"elemento di unità che un organismo mantiene alla base delle sue trasformazioni"; la cifra esistenziale dell'individualità, però, "può essere soltanto 'intuita'", senza che il senso dell'esistenza in quanto tale sia mai effettivamente appreso, Harold Rosenberg, "Le mutazioni dei personaggi nel dramma", in *Action Painting. Scritti sulla pittura d'azione* (Firenze: Maschetto, 2006), 35-49, qui 35.

⁵ L'essere dell'identità non è dato *a priori* come un'unità, ma si verifica progressivamente nel soggetto. Al tema di una concezione fattuale dell'essere si è interessato lo stesso Greenberg, recensendo *Saggio sull'uomo* di Ernst Cassirer (1944), espressamente orientato in tal senso. Nel suo contributo, il critico apprezza la tesi del filosofo tedesco, che "giunge alla conclusione che per una filosofia critica lo studio appropriato di ciò che l'uomo è, è lo studio di ciò che l'uomo fa. L'uomo può essere distinto dal resto del regno animale solo funzionalmente, non sostanzialmente. Ciò che l'uomo fa costituisce la cultura", Clement Greenberg, "L'anello mancante: recensione di *Saggio sull'uomo* di Ernst Cassirer", in *L'avventura del modernismo. Antologia critica* (Monza: Johan & Levi, 2011), 72-74, qui 72.

⁶ "Diversamente dalla personalità, che si distingue per la continuità del suo essere, il personaggio [del dramma] riconoscibile per la coerenza dei suoi atti potrà quindi essere detto 'identità'", Harold Rosenberg, "Le mutazioni dei personaggi nel dramma", 36.

⁷ Rosenberg, "Le mutazioni dei personaggi nel dramma", 40.

⁸ Harold Rosenberg, "I pittori d'azione americani", in *Action Painting*, 51-65, qui 52.

per trasformare quell'altra materia che gli stava di fronte. L'immagine sarebbe stata il risultato di questo incontro⁹.

In seguito a un processo sottrattivo, impegnato a cancellare gli elementi superflui alla creazione e a concentrarsi sul momento essenziale che la origina, viene definitivamente a scomparire l'idea di quadro acquisita fin dalla tradizione rinascimentale, e ciò si compie grazie a una focalizzazione attorno a quello che Barnett Newman (le riflessioni della costellazione di pittori di New York attivi a partire dagli anni Quaranta hanno punti di tangenza con quelle di Rosenberg) ha chiamato un originario "atto estetico"¹⁰. Esso viene valutato alla radice, come un incontro tra la mente –o meglio, l'identità– dell'artista e l'occorrenza della tela su cui dipinge; ciò che risulta è l'opera d'arte, ora ritenuta manifestazione tangibile e agita dell'occasione che ha portato il percorso di un artista al fatto di scontrarsi con l'eventualità di un rilascio concreto della sua attività. La tela non è più il tramite passivo che mette in comunicazione due termini, ma diviene il campo che permette questa transazione: è "essa stessa la 'mente' attraverso cui il pittore pensa quando trasforma una superficie con il colore"¹¹.

L'incontro tra l'artista e l'opera ha valore seminale, dato che l'esito ne trattiene tutte le cause e gli effetti, presentandoli a chi guarda: "Ciò che davvero conta è la rivelazione contenuta nell'atto; quindi l'effetto finale, cioè l'immagine (qualsiasi cosa vi sia o non vi sia in essa) sarà il prodotto di una tensione"¹², che si fa sentire chiaramente nello spettatore. Quest'ultimo, incontrando tale immagine, è il testimone del processo cristallizzato dall'atto, e rapportandovisi ha dunque modo di parteciparvi.

Una concezione simile smarca quindi l'Espressionismo astratto da qualsiasi atteggiamento 'purista'¹³, che

considera l'immagine solo dal punto di vista dei rapporti di forme; il movimento artistico nacque infatti prendendo le distanze dalla voga formalistica tipica di certe tendenze 'avanguardiste' che seguirono alla stagione delle Avanguardie storiche del primo Novecento. L'astrazione è qui impiegata come l'unica modalità possibile, mentre allora veniva posta al centro della creazione sussistendo unicamente per sé stessa come protagonista del quadro. Le tendenze dei nuovi pittori americani "combinarono contenuto esistenziale e trattamento innovativo senza ritirarsi nella torre d'avorio della forma-per-la-forma"¹⁴; si pensi alla fatale mutilazione della figura che registra Mark Rothko¹⁵. Già Rosenberg nota che

la nuova americana non è arte "pura", dato che l'esclusione dell'oggetto non si è compiuta in nome dell'estetica. Le mele non furono respinte dal tavolo al fine di far emergere dalla stanza perfette relazioni di spazio e colore. Semplicemente dovevano sparire perché niente potesse frapporsi all'atto pittorico. In questa gestualità della materia anche l'estetica è passata in second'ordine. La forma, il colore, la composizione, il disegno, sono diventati accessori¹⁶.

Un approccio imperniato sul gesto libera l'artista da qualsiasi compito ansiogeno che lo vincola a rappresentare, e condivide "l'idea creativa fondata sull'intuizione che non esiste nulla che vale la pena di dipingere. Nessun oggetto, ma anche nessuna idea"¹⁷; nessun oggetto viene trasposto, appunto perché un atto viene perpetrato, in un vero e proprio "crollo delle forme"¹⁸.

Un quadro così organizzato, come un'arena in cui si consuma uno spettacolo, sposta l'interesse dell'artista, che ora diviene –usando una metafora teatrale– "un interesse drammatico"¹⁹; è tale sia per chi crea sia per chi guarda, insomma per ciascuna delle parti in causa dell'evento: "E poiché l'artista è diventato un attore, anche lo spettatore dovrà pensare in termini di azione"²⁰. È interessante associare la preferenza per il

critico deriva dall'autoconsapevolezza e dall'autodeterminazione di ciascun mezzo espressivo, sulla scorta –giusto appunto– di "una certa idea di purezza", Clement Greenberg, "Verso un più nuovo Laocoonte", in *L'avventura del modernismo*, 52-64, qui 59. La necessità di distinguere però tra "un'arte purista e l'uso puro di una forma d'arte" è già di Newman, Barnett Newman, "L'immagine plasmica", in *Il sublime, adesso* (Milano: Abscondita, 2010), 11-38, qui 14. Una forte critica all'uso, nella storia dell'arte, della polarizzazione purezza/impurità è stata mossa da Allan Kaprow: uno dei principali teorici della performatività postmodernista, di cui si parlerà in seguito, cf. Allan Kaprow, "Impurity", in *Essays on The Blurring of Art and Life* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press: 1993), 27-45.

¹⁴ David Anfam, *Abstract Expressionism* (London: Thames & Hudson, 2002), 107.

¹⁵ Il pittore, in uno scritto del 1958, drasticamente ammetteva: "Veniva un momento in cui nessuno di noi riusciva più a utilizzare la figura senza mutilarla", cf. Mark Rothko, *Scritti* (Milano: Abscondita, 2002), 41.

¹⁶ Rosenberg, "I pittori d'azione americani", 54. Traduzione leggermente modificata.

¹⁷ Rosenberg, "Il concetto di azione nella pittura", in *Action Painting*, 165-179, qui 165.

¹⁸ Rosenberg, "Il concetto di azione nella pittura", in *Action Painting*, 167.

¹⁹ Rosenberg, "I pittori d'azione americani", 55.

²⁰ Rosenberg, "I pittori d'azione americani", 55. L'uso di un lessico pertinente al dramma non è infrequente anche negli scritti dei pittori coevi, se Rothko pensava ai suoi dipinti "come a opere teatrali" e

⁹ Rosenberg, "I pittori d'azione americani", 52-53 (corsivo mio). Traduzione leggermente modificata.

¹⁰ Barnett Newman, "The Ideographic Picture", in *Selected Writings and Interviews* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1992), 107-108, qui 108: "La base di un atto estetico è l'idea pura. Ma l'idea pura è, per necessità, un atto estetico. Qui risiede dunque il paradosso epistemologico che costituisce il problema dell'artista. [...] [Esso] è la moderna controparte dell'impulso artistico primitivo". Tutte le traduzioni da testi in lingua straniera, laddove diversamente indicato, sono mie.

Lo stesso Rosenberg ha scritto su Newman testi importanti, cf. Harold Rosenberg, "Barnett Newman. Il rettangolo vivente", in *L'oggetto ansioso* (Milano: Bompiani, 1967), 169-178; Harold Rosenberg, "Newman: Meaning in Abstract Art II", in *Art on The Edge. Creators and Situations* (London: Secker & Warburg, 1976), 50-59; Harold Rosenberg, "Un creatore di icone. Barnett Newman", in *La definizione dell'arte* (Milano: Feltrinelli, 1975), 84-92. La densità filosofica della riflessione di Rosenberg sull'astrazione newmaniana è stata mappata da Patrizia Cappellini, "I 'rettangoli viventi' di Barnett Newman: una riflessione estetica su emozione e cognizione nell'arte astratta", *Aisthesis* 1, no. 1 (2008): 97-110, che la confronta con quello che secondo Arnold Gehlen è lo snodo concettuale dell'arte astratta: "La forma intelligibile ed il tempo della narrazione spariscono dalla pittura e la comprensione ottico-concettuale viene meno e cerca appigli razionali discorsivi per decodificare quell'apparenza liberata dall'oggetto e dall'immagine", *ivi*, 101.

¹¹ Rosenberg, "I pittori d'azione americani", 53.

¹² Rosenberg, "I pittori d'azione americani", 54. Cf. anche *ivi*, 64, n. 1, in cui Rosenberg ritiene questa 'tensione' anche un movimento avvertibile fisicamente dallo spettatore: "Per quanto riguarda le tensioni che è capace di avviare nei nostri corpi, in ogni arte il mezzo usato può considerarsi un prolungamento del mondo fisico".

¹³ Il concetto di purezza è stato associato a più riprese da Greenberg all'essenza più autentica dell'immagine modernista, che secondo il

lessico teatrale da parte di Rosenberg alla scelta del termine “teatro”, che Michael Fried impiega successivamente –in “Art and Objecthood”, saggio capitale del 1967 che testimonia l’“agonia” dell’immagine modernista– per contraddistinguere le opere d’arte che cercano di agire sul processo di fruizione dello spettatore, inserendosi direttamente nella sua esperienza reale e tentando apertamente di interferirvi. L’immagine postmodernista “effettiva [literal]”²¹ è per Fried un’immagine teatrale, che sussume un paradigma performativo incentrato sulla temporalità; esso estende oltre l’opera in sé la sequenzialità temporale che per Rosenberg è propria del quadro-arena:

La preoccupazione del partito dell’effettività [*the literalist preoccupation*] nei confronti del tempo –più precisamente, per la *durata dell’esperienza*– è, ipotizzo, paradigmaticamente teatrale [*theatrical*], in quanto il teatro presenta allo spettatore, e dunque lo isola, l’infinita [*endlessness*] non solo dell’oggettualità [*objecthood*] ma anche del tempo; o in quanto il senso a cui il teatro infine si rivolge è un senso di temporalità, di tempo che passa e che viene, che simultaneamente avanza e recede, come appreso in una prospettiva infinita... Quella preoccupazione marca una profonda differenza tra l’opera effettiva [*literalist work*] e pittura e scultura moderniste²².

Secondo Rosenberg il quadro-arena è un quadro-mondo: a un tempo un frammento della creazione e una testimonianza del processo creativo *tout court*:

L’artista solitario non voleva cambiare il mondo, voleva che le sue tele diventassero un mondo. [...] Con l’arte un individuo poteva diventare grande come il mondo; e non

alle forme come “attori sul palcoscenico”, Mark Rothko, *Scritti*, 32; e se la volontà di creare un nuovo mondo attraverso l’atto risuona in Newman quando auspica che l’artista riacquisti il suo ruolo primigenio di creatore, riscattandosi, e di riuscire a evocare ogni volta nuove tensioni, cf. Barnett Newman, “The First Man Was an Artist”, in *Selected Writings and Interviews*, 156-159, qui 159: “La natura originaria dell’uomo era quella di un artista, e [lo scrittore del *Genesi*] lo collocò nel Giardino dell’Eden prossimo all’Albero della Conoscenza, di ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, nel più alto senso di rivelazione divina. La caduta dell’uomo fu compresa dallo scrittore [...] come il fatto che Adamo, mangiando dall’Albero della Conoscenza, cercò la vita creativa e di essere, come Dio, “un creatore di mondi”, e fu ridotto a una vita di stenti solo a causa di una punizione gelosa. Nella nostra incapacità di vivere la vita del creatore si trova il significato della caduta dell’uomo”.

²¹ Cf. Michael Fried, “Art and Objecthood”, in *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1998), 148-172. Come è noto, ‘literal’ è un termine cruciale dei *Modernist studies* anglofoni, ed è particolarmente problematico da rendere in italiano. Si sceglie qui e d’ora in avanti di tradurlo con ‘effettivo’, una soluzione –provvisoria come tutte le proposte traduttive– orientata al senso di ‘cosalità’ che l’espressione inglese racchiude, e in aperta opposizione a ‘letterale’, per molti versi inefficace e mistificatoria.

²² Ivi, 166-167. Non si sottolinea mai abbastanza il fatto che Fried riprende il proprio dispositivo linguistico, esemplato sul campo semantico del teatro, anche per la fase successiva della sua ricerca, più apertamente storico-artistica, in cui studia le dinamiche della fruizione della pittura nel XVIII secolo con la coppia di concetti polarizzanti “assorbimento/teatralità”, cf. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1980).

era necessario che i problemi del mondo lo riguardassero direttamente²³.

Per la prima volta, nel rispetto dell’opera, viene data grande importanza al coinvolgimento dello spettatore, dato che l’atto specifico con cui essa viene agita non è che un frammento dell’intero percorso creativo dell’artista, un momento particolare della sua esperienza di vita, in cui accade che la sua identità –non più la personalità di cui *supra*– si incontra con quelle del suo pubblico²⁴. La singolarità dell’opera viene stemperata da tutto l’arco della vita creativa dell’artista, che assume ora il massimo rilievo nell’apprensione estetica e nell’interpretazione dell’immagine; è, in definitiva, per l’artista, un’occasione, “oppure è il tentativo di dar vita a un nuovo momento destinato a svelare la sua personalità futura”²⁵; rappresenta, metaforicamente, il luogo in cui sciogliere il conflitto tra personalità e identità.

L’immagine è il risultato di un processo che passa anzitutto dall’idea creativa, e che prima di arrivare all’esito finale transita dall’artista, rompendo perciò il confine tra esistenza e creazione. Ciò che rimane dell’atto è, in conclusione, ciò che rimane della drammatica catena di fatti che si susseguono nell’itinerario creativo di un singolo artista: “È il pittore stesso trasformato in un fantasma che si aggira nel mondo dell’arte”²⁶. La presenza dell’artista è fantasmatica –perché si dà nel carattere evenemenziale delle opere– ma tangibile, tanto che mette in comunicazione sempre nuove identità, come se a sua volta instaurasse dei ‘drammi’:

‘Il risveglio della vita pittorica’ avrebbe investito [l’artista] di poteri mai prima sognati; i quali, in conflitto o in armonia gli uni con gli altri, danno vita agli ‘incontri’, ai ‘ponti’, alle ‘comunioni’ di quel continuo processo pittorico che fonde tutte le componenti, incluso l’artista, in una nuova unità²⁷.

Da quanto emerge dagli scritti di Rosenberg, la figura di Willem de Kooning incarna perfettamente gli attributi del nuovo pittore che lavora nel processo: i suoi quadri sono dense ritenzioni di atti creativi²⁸. Una singola tela di de Kooning non si legge infatti come specifica unità isolata, ma si interpreta immediatamente – al primo sguardo – come traccia dell’identità del pittore, che ha dipinto in virtù di tutto ciò che lo ha portato fino a quel punto, in modo da riversare nel suo lavoro questo itinerario rendendolo presente, non come un sottotesto nascosto ma in quanto evenienza fattuale. Il lavoro dell’artista non si intende, però, attraverso le immagini (fig. 1), come un significato da interpretare alla luce di uno

²³ Rosenberg, “I pittori d’azione americani”, 56-57; Rosenberg, “Hans Hofmann. Scuola di vita” (1962), in *Action Painting*, 67-83, qui 68.

²⁴ L’opera è un fatto pregnante che dà modo a un artista di manifestarsi come “la felice leggerezza di un’avventura vissuta sopra gli abissi, dove la vera immagine della propria identità avrebbe potuto riflettersi”, Rosenberg, “I pittori d’azione americani”, 57.

²⁵ Rosenberg, “I pittori d’azione americani”, 57.

²⁶ Rosenberg, “I pittori d’azione americani”, 60.

²⁷ Rosenberg, “Hans Hofmann. Scuola di vita”, 78.

²⁸ Secondo il critico, egli è uno dei pochi pittori che operano “fidandosi completamente delle intuizioni scaturite durante il processo creativo”, Rosenberg, “de Kooning. La pittura è un modo di vivere”, in *Action Painting*, 85-97, qui 85.

sforzo espressivo preliminare, ma si avverte a seconda degli atti che genera nello spettatore: “Il valore [...] non sta tanto nei pensieri che ha saputo ispirare quanto negli atti creativi che saprà istigare”²⁹.

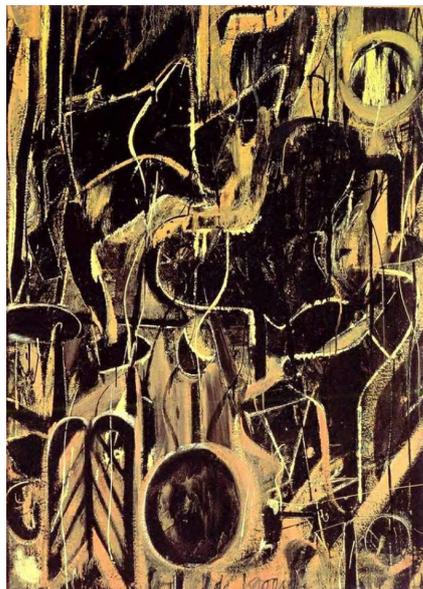


Figura 1. Willem de Kooning, *Light in August*, 1947, olio e smalto su tela, 139,7 x 105,4 cm, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran.

Fonte: Yale University Library, <https://findit.library.yale.edu/catalog/digcoll:2809812>

L'immagine di un atto acquisisce strutturalmente, per Rosenberg, caratteristiche precise che la allontanano –come si vedrà– dalla lettura greenberghiana del quadro modernista, costituendo un'alternativa; le forme “non si limitano a occupare la superficie del quadro e neppure la sfondano; piuttosto producono un continuo lavoro di ‘scavo’, come se i piani penetrassero uno dentro l'altro”³⁰.

2. Il performativo nel quadro-medium: Greenberg

La superficie del quadro, per Rosenberg, perde l'importanza costitutiva che ha invece per Clement Greenberg, che su di essa invece fonda il suo tentativo di ontologia dell'immagine modernista. L'immagine modernista, secondo Greenberg, nasce infatti quando la pittura di-

viene del tutto autonoma, autodeterminata e autosufficiente: quando, in sintesi, riesce ad affermare sé stessa in quanto *medium*. Gli snodi fondamentali della ricerca mediale nel contesto della pittura modernista fanno capo all'emersione di due caratteristiche connaturate al quadro che ora risaltano con clamore: la piattezza del piano pittorico e il riscatto della superficie su cui si dipinge.

La prima prende atto dell'inattuabilità di una rappresentazione dello spazio tridimensionale, mentre la seconda assume tutta la rilevanza del supporto del quadro in quanto unica condizione che ne occasiona la fattualità. Il tentativo di organizzare la rappresentazione spaziale in piani articolati in profondità –stabilito dalla concezione prospettica monoculare rinascimentale– si sfalda non appena questo sistema crolla; i singoli piani reclamano la propria autonomia dichiarando la loro bidimensionalità. Quest'ultima risponde pienamente, in un unisono, a quella della superficie in cui interagiscono. Il peso del quadro, così, si fa sentire; spinge avanzando in direzione dello spettatore:

Lo stesso piano pittorico diventa sempre più piatto, livellando e comprimendo i fittizi piani di profondità finché non vanno a coincidere sul piano reale e materiale che è l'effettiva superficie della tela. [...] Si crea una tensione vibrante quando gli oggetti [rappresentati] lottano per mantenere il loro volume contro la tendenza della reale superficie pittorica di riaffermare la propria piattezza materiale. [...] In uno stadio ulteriore lo spazio realistico si rompe frantumandosi in piani che vengono avanti, paralleli alla superficie piana³¹.

L'immagine modernista greenberghiana si dà, sostanzialmente, laddove il quadro riesce a presentarsi come un *plenum*, “senza violare [...] l'integrità della superficie pittorica come *continuum* piatto”³²; laddove si manifesta perspicuamente e unicamente come quadro, priva di qualità inessenziali. Tale visione –letteralmente panotticistica– è stata oggetto di critiche retrospettive; tra le voci più attente, Rosalind Krauss ha riesaminato “l'idea del campo pittorico percepito come ‘miraggio’, [...] immateriale, aereo, senza peso”³³ alla luce della fenomenologia del corpo, mentre Caroline A. Jones ha rimarcato quanto il “sensorio modernista” sia stato da Greenberg burocratizzato in favore del “solo sguardo”, a detrimento del resto dello spettro sensoriale³⁴. L'elemento performativo è di conseguenza, in ottica greenberghiana, ammesso nel quadro solo nella misura in cui è perfetto corrispettivo processuale di un risultato iconico ‘*all over*’: di un'unità pittorica ‘atomizzata’ che viene paragonata a una trama o a una griglia³⁵. L'opera

²⁹ Rosenberg, “de Kooning. La pittura è un modo di vivere”, in *Action Painting*, 87. de Kooning è il paradigma dell'artista “sperduto e abbandonato alla fine dell'azione”, che comprende tutti i rivolgimenti problematici che anche solo una messa in immagine dispiega e mette in campo; le sue tele interrogano l'incertezza della durata di un atto, assumendo l'incidenza del fattore temporale durante la creazione e la fruizione. Rosenberg sostiene che –anche solo per un istante: l'istante in cui l'atto creativo del pittore incontra, attraverso un atto ulteriore, l'esperienza dello spettatore– l'arte in quanto risultante fattuale possa sciogliere ogni diacronia: “Per un attimo, il pittore e la pittura sono una cosa sola in azione sulla tela. Ma solo per un attimo. Poi, nell'inevitabile dispersione, l'arte e l'artista non sono più niente”, Rosenberg, “de Kooning. La pittura è un modo di vivere”, in *Action Painting*, 89.

³⁰ Rosenberg, “de Kooning. La pittura è un modo di vivere”, in *Action Painting*, 94. Traduzione leggermente modificata.

³¹ Greenberg, “Verso un più nuovo Laocoonte”, 64.

³² Greenberg, “Master Léger”, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1989), 96-104, qui 99.

³³ Rosalind Krauss, *L'inconscio ottico* (Milano: Bruno Mondadori, 2008), 253. Un intero capitolo del libro è dedicato all'otticità nella teoria di Greenberg, cf. Greenberg, “Master Léger”, *Art and Culture*, 249-343.

³⁴ Cf. Caroline A. Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses* (Chicago-London: The University of Chicago Press, 2005), esp. 389-436.

³⁵ Questa è una delle definizioni più pregnanti che Greenberg dà dell'astrazione ‘atomizzata’: una nuova pittura che è “integrale [*all-over*], “decentralizzata” e “polifonica” che, con una superficie tenuta assie-

di Jackson Pollock è dunque pietra angolare turbativa dell'essenzialismo iconico di Greenberg: una pittura che risponde ai dettami dell'astrazione modernista ed è al contempo sostanziata *de facto* nel gesto; su questo terreno –che è anche quello del performativo– Rosenberg e Greenberg divergono radicalmente. L'approccio dei rispettivi autori a Pollock delucida bene le loro diversità nel valutare l'impatto della *performance* sul quadro; gestualità e processualità sfidano le estetiche del modernismo che, forzate a confrontarsi, prendono perciò strade diverse.

Per Rosenberg la superficie pittorica del quadro non è integra: è invece teatro di continue metaforiche effrazioni, segni tangibili della catena processuale attuata dall'artista; la superficie non viene a ogni momento affermata –a differenza di quanto sostiene Greenberg– ma viene incessantemente scavata, quasi fosse un ostacolo da superare o un sigillo da rompere per dibattersi nelle sequenze di atti creativi.

L'interpretazione rosenberghiana di Pollock è focalizzata sotto la lente dell'atto. La spinta creativa del pittore era così potente da doversi sfogare tramite l'azione, dato che “soltanto nell'*arena dell'azione* la psiche dell'artista poteva rispondere alle richieste irrealizzate del dipinto”³⁶. Il tradizionale quadro da cavalletto appare, in questo senso, limitante:

Quello che per altri era metafora o filosofia per lui era un fatto materiale. [...] Per poter essere letteralmente ‘nel dipinto’ Pollock eliminò il cavalletto e stese la tela per terra. Altre sue innovazioni furono generate da simili sostituzioni tra contatto e tradizione. [...] Il rifiuto di ogni disegno o studio preliminare era l'affermazione dell'immediatezza in ogni composizione individuale. Dal desiderio di essere totalmente immerso nell'opera sortì il formato a parete delle sue grandi tele sgocciolate, che poi ebbe tanta fortuna tra i pittori e gli scultori ‘ambientali’³⁷.

me [*knit together*] da una molteplicità di elementi identici o simili, si ripete da un'estremità all'altra della tela senza variazioni marcate e, apparentemente, fa a meno di un inizio, di una parte centrale e di una fine”, Greenberg, “La crisi della pittura da cavalletto”, in *L'avventura del modernismo*, 78-81, qui 79. Per la lezione originale, cf. *Art and Culture*. In questo tipo immagine il soggetto (il *cosa* della rappresentazione) non è più distinto dalle forme (il *come* della rappresentazione), ma struttura formale e contenuto si equivalgono, incorporando al contempo *cosa* e *come*. La concezione greenberghiana del quadro modernista come trama o maglia trova un'eco sorprendente nel concetto di “griglia”, elaborato successivamente da Rosalind Krauss (nell'importante saggio “Griglie”, 1978), sempre all'interno del dibattito sulla natura dell'immagine dopo la caduta dell'illusionismo. Per Krauss la griglia costituisce un vero e proprio dispositivo iconico con cui l'immagine ha potuto, nel corso dello sviluppo del modernismo, affrancarsi dal reale. Essa è un modo di strutturare il quadro che “annuncia [...] la volontà di silenzio dell'arte moderna. [...] La barriera che ha elevato tra le arti visive e quelle verbali è quasi completamente riuscita a isolare le prime nel campo della pura visibilità e a difenderle contro l'intrusione della parola”; il modo in cui – seguendo Greenberg – le arti visive si sono liberate dalle interferenze medialità della letteratura, cf. Rosalind Krauss, “Griglie”, in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (Roma: Fazi, 2007), 13-27, qui 13.

³⁶ Rosenberg, “Jackson Pollock. L'atto mitico”, in *Action Painting*, 109-117, qui 111 [corsivo mio].

³⁷ Rosenberg, “Jackson Pollock. L'atto mitico”, in *Action Painting*, 112-113.

I suoi risultati più celebri e riusciti (fig. 2), testimoniano il desiderio di Pollock di un nuovo tipo di contatto con il *medium* pittorico, che investa quest'ultimo senza deviazioni, come una corrente; così, il *medium* pittorico come lo intende Greenberg viene completamente travolto. Non tanto da caratteristiche sostitutive connaturate a una nuova immagine quanto dalla preponderanza del processo creativo, che tutto inghiotte, compresi i suoi frutti (le immagini), non più termini ultimi della creazione ma passaggi.

Risaltano immediatamente profonde differenze rispetto agli assunti di base di Greenberg. Nell'interpretare l'opera d'arte Rosenberg muove, fin dai primi scritti, dal considerare ciò che sta *attorno* e ciò che sta *dietro* a essa come parte attiva: ritiene dunque componenti che non pertengono direttamente all'opera in sé come originarie e necessarie alla sua comprensione; l'apprensione dell'arte si dà soltanto interpellando fattori che, se isolati, si possono definire extra-artistici.

Greenberg invece concepisce fin dal principio l'analisi dell'opera d'arte come l'analisi dell'opera d'arte in sé stessa, cercando di catturare i meccanismi che coinvolgono l'esperienza di chi crea e di chi si relaziona al fatto artistico, e che sono secondo lui riposti *all'interno* dell'immagine. Già nei suoi primissimi scritti nota che “gli stessi valori in nome dei quali [l'artista] invoca l'assoluto sono valori relativi, sono i valori dell'estetica”³⁸, delimitando il campo d'azione dell'opera d'arte –sia dal punto di vista della creazione, sia da quello della fruizione– all'ambito dell'esperienza estetica. Tutto ciò che concerne l'artistico è ontologicamente inscritto nell'estetico, a maggior ragione se si tratta di un'arte, come quella modernista, che nel suo farsi e nel suo darsi già riflette su di sé, al contempo sfruttando e presentando le leggi del *medium*, in quanto “l'avanguardia imita i procedimenti dell'arte”³⁹.

L'arte è un dominio al servizio di sé medesima, e Greenberg critica infatti anche qualsivoglia concezione che la sottomette alle esigenze espressive di un'individualità (Rosenberg direbbe: di un'identità) creatrice. Una simile tendenza finisce per spostare il centro dell'attenzione unicamente verso l'artista a discapito dei suoi risultati, e nega per questo l'influsso della rivendicazione mediale che garantisce il progressivo sviluppo della pittoricità: “Per conservare l'immediatezza del sentimento [e] sopprimere il ruolo del *medium*, [...] le arti finirono per essere considerate come nulla più e nulla meno di altrettante facoltà della personalità”⁴⁰. Un artista che piega l'opera d'arte alla sola espressione di sé nega di fatto ciò che costituisce un'opera d'arte, e “il suo *medium* [è] quello che si avvicina di più a non essere affatto un *medium*”⁴¹.

³⁸ Greenberg, “Avanguardia e kitsch”, in *L'avventura del modernismo*, 37-51, qui 39.

³⁹ Greenberg, “Avanguardia e kitsch”, in *L'avventura del modernismo*, 46.

⁴⁰ Greenberg, “Verso un più nuovo Laocoonte”, 54.

⁴¹ Greenberg, “Verso un più nuovo Laocoonte”, 55. Traduzione leggermente modificata.



Figura 2. Jackson Pollock fotografato da Hans Namuth, 1950. Fonte: *Pollock Painting. Fotografie di Hans Namuth. Testimonianze e documenti* (Milano: Abscondita, 2009).

Ciò si scontra inevitabilmente con il biografismo di Rosenberg, che postula invece come imprescindibili non solo l'itinerario creativo dell'artista, ma anche le circostanze della sua esistenza che lo hanno condotto fino a un punto determinato. Tali fattori sono per Greenberg occasionali e non determinanti, dato che non è il percorso creativo dell'artista che consente l'affermazione dell'opera d'arte, ma è giusto appunto il *medium* che ne assicura l'esistenza, e che permette all'artista di esprimersi. Quest'ultimo è teso in "uno sforzo [...] a espandere le risorse espressive del *medium*, per comunicare con maggiore immediatezza le sensazioni, elementi irriducibili dell'esperienza"⁴². Non è tanto l'artista, quanto piuttosto il *medium* artistico a esprimersi.

Se Rosenberg concentra l'attenzione sul processo creativo, Greenberg tiene presente tutti gli strumenti che autorizzano tale processo fino a condurlo ai massimi sviluppi, la cui incidenza si rivela insopprimibile e ineludibile: "La purezza in arte consiste nell'accettare, accettare volontariamente, i limiti del *medium* di ogni singola arte"⁴³. Greenberg inaugura una concezione dell'apprensione estetica dell'immagine modernista che si basa anzitutto sul dato formale dell'arte come causa prima, incontestabilmente esperita e cuore della fruizione. Gli elementi processuali – per Rosenberg sostanziali – vanno, secondo Greenberg, al di là dell'opera d'arte, al punto da essere indiscernibili al momento della ricezione, ricondotta interamente al dominio dell'esperienza e delle sensazioni che scaturiscono direttamente dall'incontro tra il soggetto e l'estetico⁴⁴.

Il primo sguardo è il modo con cui si esperisce l'opera d'arte, per cui l'apprensione più piena si dà in un contesto strettamente esperienziale, in cui l'immediato confronto rappresenta il culmine del rapporto tra opera e spettatore. L'opera parla ogni volta in modo nuovo a chi la guarda, nell'istante in cui accade di vederla, e proprio in ciò risiede la sua forza: nella facoltà di rinnovare costantemente l'esperienza estetica. Greenberg pensa a quest'ultima (o meglio, all'esperienza in generale) in senso quasi organicistico, come a "un *continuum*, come una densa entità somatica"⁴⁵. Tale comunicazione diretta impedisce dunque di trattenere qualsiasi cosa che esorbita da ciò che di stringente viene comunicato, ed è per questa ragione che "la sensibilità moderna richiede l'esclusione di ogni realtà esterna al *medium* della relativa arte"⁴⁶.

L'opera d'arte non concorre all'introiezione di significati all'interno dell'esperienza, ma riesce a modificare il suo corso o, più precisamente, a "dare ordine visivo alla nostra esperienza"⁴⁷. A muoverla non sono i segni di qualcosa che prima *c'è stato* o le promesse di qualcosa che *ci sarà*, come vuole Rosenberg, ma unicamente gli effetti di un'opera che si agisce (per usare il lessico di Rosenberg), ma soltanto nell'istante presente, che ogni volta muta, in ragione di ciò che *c'è*. L'immediatezza dell'opera determina la propria autosufficienza, che a sua volta coincide con la propria autoconsapevolezza (causa ed effetto della focalizzazione mediale).

La tesi è che finalmente, con l'immagine modernista, si sia giunti a un'arte in grado di sussistere di per sé, autodeterminata e autoriferita, e che dunque da sola possa veicolare un'esperienza estetica⁴⁸. Apertamente dichia-

⁴² Greenberg, "Verso un più nuovo Laocoonte", 58.

⁴³ Greenberg, "Verso un più nuovo Laocoonte", 60.

⁴⁴ In questo contesto, egli pone l'accento sull'immediatezza dell'esperienza estetica, che trattiene sempre – proprio per il suo essere radicata nella sensazione e non nel concetto – qualche cosa di ineffabile. Greenberg si spiega meglio contestando Lionello Venturi: "Non è forse vero che a ogni nuovo esame il 'pieno significato' di un quadro – cioè la sua realtà estetica – risulta molto spesso rivelato in modo più completo al primo sguardo e che questo 'significato' sbiadisce mano a mano che l'osservazione prolungata distrugge l'unità dell'impressione? Con molti quadri e sculture è come se dovessimo prenderli di sorpresa per coglierli nella loro interezza", Clement Greenberg, "Sul guardare i quadri. Recensione di *Paintings and Painters: How*

to Look at a Picture: From Giotto to Chagall di Lionello Venturi", in *L'avventura del modernismo*, 75-76, qui 75.

⁴⁵ Greenberg, "Il ruolo della natura nella pittura modernista", in *L'avventura del modernismo*, 87-90, qui 89.

⁴⁶ Greenberg, "La nuova scultura", in *L'avventura del modernismo*, 91-96, qui 91.

⁴⁷ Greenberg, "La nuova scultura", in *L'avventura del modernismo*, 93.

⁴⁸ "Soltanto in Occidente e soltanto negli ultimi cinquant'anni, sono apparsi quadri astratti e sculture astratte. A differenza della decorazione astratta, questi quadri e queste sculture sono autonomi: opere d'arte che si reggono da sole e devono essere osservate per quel-

rata dal *medium*, la presenza dell'immagine modernista è talmente forte da non avere bisogno di altro da sé, nemmeno del suo fantasma o della sua ombra ("non ci fornisce alcun oggetto immaginario da desiderare o non desiderare"⁴⁹); la sua presentazione avviene attraverso una perpetua asserzione⁵⁰.

Se per Greenberg l'esperienza di un quadro è la consumazione di un istante indivisibile nel continuo della durata, ogni volta rigenerato dall'assertività del quadro, per Rosenberg, come si è visto, il quadro come evento è un frammento di temporalità che ogni volta la dilata, a causa del processo di scavo innescato dall'atto. Greenberg scrive infatti che "mentre si tende a vedere cosa si trova nel quadro di un antico maestro prima di vedere il quadro in sé, un quadro modernista lo si vede innanzitutto tutto come un quadro"⁵¹. Egli pone l'accento sul quadro, mentre Rosenberg si sofferma su che cosa si trova nel quadro; non però nel senso di uno scioglimento dei riferimenti relativi al contenuto, alla *subject matter*, ma nel senso di rintracciare –nel quadro, il cui ruolo non viene per questo definitivamente esaurito– le fasi del processo che hanno generato il risultato di un atto creativo. Sebbene il quadro nella concezione di Rosenberg non sparisca, è inevitabile tuttavia che uno spostamento dell'attenzione sulla fase processuale si verifichi a detrimento dell'opera in sé, sminuendo l'efficacia del *medium* nella sua pratica, mentre Greenberg ascrive a quest'ultimo tutte le cause dell'esperienza estetica che –non si stanca mai di sottolineare– riporta sempre alla sensibilità, malgrado qualsiasi premessa teorica⁵².

Se per Rosenberg l'identità dell'artista media tra l'opera e lo spettatore, assumendo così un ruolo preponderante, per Greenberg la singolarità di chi crea non influisce sulle sue creazioni; non è l'artista che sovrasta il *medium* creativo, ma il *medium* che, con sopraffazione, sovrasta l'artista; esiste una dimensione relativa alle condizioni di possibilità di ciascuna forma d'arte (e dun-

que anche alle condizioni possibilità di ogni forma di creazione) che caratterizza e guida tanto il lavoro creativo quanto la fruizione; essa pertiene alle opere, all'infuori di ogni altra cosa:

Le opere [...] hanno un effetto che va oltre qualsiasi cosa specificabile. È questo che l'arte, indipendentemente dall'intenzione degli artisti, deve fare, anche l'arte peggiore: la non specificabilità del suo "contenuto" è ciò che costituisce l'arte in quanto arte. [...] Non possiamo dire niente di davvero rilevante sul contenuto dei [...] quadri, ma possiamo essere specifici e autorevoli sulla differenza dell'effetto che essi hanno su di noi⁵³.

In quest'ottica, anche un artista dalla personalità così esorbitante come Pollock appare pienamente indirizzato dalle pretese esercitate dal *medium*:

Il problema di Jackson Pollock è quello di trovare i mezzi per fronteggiare l'effettività [*literalness*] delle sue emozioni, ovvero un problema che superficialmente sembra estraneo all'arte pittorica. [...] Ma [nei suoi dipinti] non c'è soltanto un'identificazione tra forma e sentimento, ma anche un'accettazione e uno sfruttamento delle stesse circostanze relative al *medium* che limitano tale identificazione⁵⁴.

Greenberg si è soffermato sulla ricezione mitica della figura del pittore, paragonandola a quella del poeta Dylan Thomas; essendo entrambi considerati "eroi culturali"⁵⁵ oltre che grandi artisti, la loro produzione fu sovraccaricata di interpretazioni arbitrarie e divergenti fino alla mistificazione, al punto da essere circondata da un'aura misteriosa, oscura e impenetrabile. Sebbene sia spesso legata alla casualità gestuale, l'arte pollockiana incorpora, come poche altre, "norme e convenzioni"⁵⁶, che vengono continuamente e consapevolmente rimesse in discussione. Ciò che in Pollock viene convenzionalmente ascritto al solo gesto evenemenziale, per Greenberg si deve giocoforza reinscrivere in un dominio estetico consapevole e mediato:

Pollock imparò a controllare la pittura scagliata e sgocciolata quasi come controllava un pennello; se gli accidenti avevano qualche ruolo, si trattava di felici accidenti, di ac-

lo che sono e con grande attenzione, non come accessori, elementi secondari o scenari di qualcosa di diverso. Questi dipinti e queste sculture astratte sfidano la nostra capacità di contemplazione disinteressata in un modo che è più concentrato e, oserei dire, più consapevole di quanto abbia mai visto nell'arte", Greenberg, "Le ragioni dell'arte astratta", in *L'avventura del modernismo*, 109-116, qui 111. Traduzione leggermente modificata.

⁴⁹ Greenberg, "Le ragioni dell'arte astratta", in *L'avventura del modernismo*, 113.

⁵⁰ "Idealmente il dipinto dovrebbe essere colto nel suo insieme con un solo sguardo, la sua unità dovrebbe essere immediatamente evidente e nella sua unità dovrebbe risiedere la qualità suprema di un quadro, ovvero quando questo ha al massimo grado la forza di stimolare e controllare l'immaginazione visiva. Questa è una cosa che si può cogliere solo in un istante indivisibile. [...] Questa 'interezza immediata' ci viene consegnata con maggiore singolarità e chiarezza da un dipinto astratto che da un dipinto figurativo. [...] Si è chiamati a raccolta in un unico punto nel continuo della durata. Il dipinto ci fa questo, volenti o nolenti, non conta cos'altro si abbia in mente. Una semplice occhiata al dipinto crea l'atteggiamento richiesto per il suo apprezzamento, come uno stimolo che sollecita una reazione automatica", Greenberg, "Le ragioni dell'arte astratta", in *L'avventura del modernismo*, 113-114 [corsivi miei].

⁵¹ Greenberg, "Pittura modernista", in *L'avventura del modernismo*, 117-124, qui 119.

⁵² "L'arte modernista non offre dimostrazioni teoriche: si può dire, piuttosto, che essa converte possibilità teoriche in possibilità empiriche", Greenberg, "Pittura modernista", in *L'avventura del modernismo*, 123.

⁵³ Greenberg, "Lagnanze di un critico d'arte", in *L'avventura del modernismo*, 128-134, qui 131-132.

⁵⁴ Greenberg, "'Partisan Review 'Art Chronicle': 1952", in *Art and Culture*, 146-153, qui 152-153. Sull'interpretazione greenberghiana di Pollock, cf. Thierry de Duve, *Clement Greenberg Between the Lines* (Chicago-London: The University of Chicago Press, 2010), esp. 13-38.

⁵⁵ Greenberg, "The Jackson Pollock Market Soars", in *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, ed. John O'Brian (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1995), 107-114, qui 108: "Thomas scrisse poesia tra le migliori del nostro tempo, e Pollock fece lo stesso con la pittura. La loro reputazione in quanto tale non è esagerata. Ciò che è esagerato, eccessivo e distorto, sono le interpretazioni susseguenti". Nel caso di entrambi, però, è possibile e necessario scioglierle, riconoscendo nelle loro opere persino "scansioni" e "rime", Greenberg, "'Partisan Review 'Art Chronicle': 1952", in *Art and Culture*, 109.

⁵⁶ Greenberg, "'Partisan Review 'Art Chronicle': 1952", in *Art and Culture*, "L'arte della maturità di Pollock non venne fuori dal nulla, o soltanto dal suo personale temperamento. Fu generata oltremodo dall'arte precedente".

cidenti selezionati, come nel caso di qualsiasi pittore che fa tesoro degli effetti di un'esecuzione rapida⁵⁷.

Anche nel caso di pratiche artistiche aleatorie, il performativo secondo Greenberg subisce l'influenza prepotente del quadro-*medium*, ovvero di un dispositivo teorico che sempre detta le condizioni di possibilità dell'apprensione estetica dell'immagine modernista. Se quest'ultima si distingue per essere autoevidente al di là delle eventualità che la originano, pure l'evenienza processuale si deduce dalla prospettiva dell'opera o di ciò che ne rimane: "È impossibile condannare le tendenze, nell'arte; si possono condannare unicamente le opere. Essere categorici contro una tendenza dell'arte corrente o contro uno stile significa, in effetti, pronunciarsi su opere increate e non ancora viste. Nell'arte tutto ciò che conta sono i risultati"⁵⁸.

3. Dopo il modernismo. Il performativo nell'ambiente: Kaprow

Nell'ontologia greenberghiana dell'immagine modernista, dunque, il performativo trova posto soltanto in negativo, poiché disciplinato dalle esigenze del quadro-*medium*; Greenberg ne attenua il portato, lascia il problema in sospeso e si concentra maggiormente sull'oggettualità dell'arte postmodernista in quanto conseguenza inaggrabile della crisi della pittura da cavalletto⁵⁹. Rosenberg, invece, lo concepisce in positivo; anzi ne fa il perno della sua lettura della pittura d'azione come quadro-arena: "Il fatto è che l'arte concepita come azione e spettacolo di pittori incarna proprio il principio di continuità che collega tutti i movimenti dell'arte di avanguardia degli ultimi cinquant'anni"⁶⁰. Per tali ragioni, il performativo modernista rosenberghiano prelude a molte teorizzazioni successive del performativo postmodernista⁶¹; avendo per la prima volta pienamente accolto gesto e processo nella teoria dell'arte moderna, può dirsi in questo senso fondativo.

Lo scarto di Rosenberg rispetto al modernismo si dà ancora nel nome di Pollock; le sue tele, in ultima istanza, dissolvono tutti i confini del *medium* pittorico, e "quasi sconfinano nella non-arte"⁶². Si intuisce in tempi non sospetti che gli apici del modernismo sono anche

*Aufhebungen*⁶³: punti di non ritorno che trattengono le premesse iniziali. Circa il performativo, il cambiamento irreversibile è orientato verso tutto quel dominio che Allan Kaprow –uno dei principali teorici del performativo postmodernista a cui si farà ora riferimento per concludere– ha definito "*assemblage, environments e happenings*"⁶⁴. Rosenberg non ha dubbi: "Pollock è quindi l'antenato degli *Happenings*"⁶⁵, e intuisce inoltre la cifra "trasformale"⁶⁶ dell'*Action Painting*, liberata sia dall'obbligo della rappresentazione sia da quello di una presunta autosufficienza della forma.

Kaprow stesso giustifica nei suoi primi scritti la propria attività e la propria concezione di arte evenemenziale ponendosi in continuità con gli esiti raggiunti da Pollock, che assurge al ruolo di iniziatore della svolta post-pittorica, dato che "ha creato alcuni dipinti magnifici. Ma ha anche distrutto la pittura"⁶⁷. Sostiene che l'artista sia riuscito a superare i confini del pittorico propriamente detto, e che tutte le caratteristiche strutturali dei suoi dipinti oltrepassino la loro natura formale per mettere le radici in un contesto più ampio e inclusivo:

L'artista, lo spettatore, e la realtà esterna sono decisamente più interscambiabili, così coinvolti. [...]

Non entriamo in un dipinto di Pollock passando da alcun luogo specifico (o da cento luoghi specifici). Ovunque è dappertutto, e ci immergiamo in un suo dipinto, passando da dentro a fuori, dove e quando possiamo. [...]

Pollock ignorò i confini del campo rettangolare in favore di un continuum che si espande in ogni direzione simultaneamente, *oltre* le dimensioni letterali di qualsiasi opera. [...]

I quattro lati del dipinto sono perciò un'improvvisa cessazione dell'attività, che la nostra immaginazione prosegue al di fuori indefinitamente, come se rifiutasse di accettare l'artificialità di una "fine". [...]

Pollock ci fornisce un'unità integrale [*all-over unity*] e allo stesso tempo un mezzo per rispondere continuamente all'energia di una scelta personale⁶⁸.

Le grandi tele di Pollock espandono e oltrepassano il territorio del quadro, come veicolo di una maggiore immersività per lo spettatore, in virtù del loro agire sull'esperienza della fruizione *tout court* mettendo in secondo piano la loro natura iconica:

La scelta da parte di Pollock di tele enormi soddisfa vari propositi, il più importante dei quali nel rispetto della nostra discussione è che i suoi dipinti su scala murale cessano di essere dipinti [*paintings*] e divengono am-

⁵⁷ Greenberg, "Partisan Review 'Art Chronicle': 1952", in *Art and Culture*, 111.

⁵⁸ Greenberg, "Wyndham Lewis Against Abstract Art", in *Art and Culture*, 164-166, qui 164.

⁵⁹ Cf. Thierry de Duve, "The Monochrome and The Blank Canvas", in *Kant After Duchamp* (Cambridge-London: MIT Press, 1996), 199-279.

⁶⁰ Rosenberg, "Mobile, attiva, teatrale", in *L'oggetto ansioso*, 276-291, qui 278.

⁶¹ Per una storia delle tendenze performative dell'arte novecentesca, cf. RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present* (London: Thames & Hudson, 1996), esp. 121-210 per quanto riguarda il periodo qui considerato. Importanti testimonianze del cosmo legato all'*happening* sono *Happenings. An Illustrated Anthology*, ed. Michel Kirby (New York: Dutton, 1965), che raccoglie scritti programmatici e teorici, e *Happening & Fluxus. Materialien*, eds. Hans Sohm, Harald Szeemann (Köln: Kölnischer Kunstverein, 1970): un iconotesto documentario che riunisce i materiali delle principali *performances* del decennio 1960-1970.

⁶² Rosenberg, "Jackson Pollock. L'atto mitico", 114.

⁶³ Il concetto di *Aufhebung* è associato ad alcune manifestazioni estreme del modernismo da Riccardo Venturi, *Black paintings. Eclissi sul modernismo* (Milano: Electa, 2008), 41.

⁶⁴ Cf. Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings* (New York: Harry N. Abrams, 1966), 146-208.

⁶⁵ Rosenberg, "Jackson Pollock. L'atto mitico", 110.

⁶⁶ Rosenberg, "Il concetto di azione nella pittura", in *Action Painting*, 165-179, qui 169.

⁶⁷ Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 1-9, qui 2. Sulla speculazione teorica vicina alle ricerche degli artisti del performativo, *The Art of Performance. A Critical Anthology*, eds. Gregory Battcock, Robert Nickas (New York: Ubu, 2010).

⁶⁸ Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock", 4-5.

bienti [*environments*]. Davanti a un dipinto, la nostra dimensione in quanto spettatori, in rapporto alla dimensione del quadro [*picture*], influenza profondamente quanto volontariamente desideriamo smettere di essere coscienti della nostra esistenza temporale mentre ne facciamo esperienza. [...] Il dipinto è prolungato nella stanza. [...] Si può chiaramente distinguere che l'intero dipinto emerge e ci si presenta [*comes out at us*] (siamo partecipanti piuttosto che spettatori), proprio nella stanza. [...]

Ciò che ne risulta, dunque, è un'arte che tende a perdersi fuori dai propri confini, che tende a riempire il nostro mondo con la propria presenza⁶⁹.

Un simile lettura della ricerca pollockiana ne accentua la componente processuale, già evocata da Rosenberg, per isolarla, considerandola essa stessa statutariamente costitutiva dell'opera d'arte in sé, e auspicando un'arte "totale"⁷⁰. Per Kaprow ciò che conta è solo l'evento, mentre la forma si dissolve nell'atto, tanto da dichiarare che "se essa è arte dipende da quanto diveniamo profondamente coinvolti con gli elementi dell'intero [della creazione] e da quanto efficaci e nuovi [*fresh*] sono questi elementi"⁷¹. Kaprow sostiene la necessità, per l'arte nuova, di sbarazzarsi della spazialità ereditata dal "rettangolo chiuso e piatto" della tela e della stanza chiusa – che per Greenberg è invece ineludibile, cf. *supra* – in favore di quella del "campo [*field*]"⁷² aperto. Se lo spazio dell'arte diviene aperto e organico – e passibile di massima estensione – è possibile svoltare il problema della forma ponendola come "intrinsecamente senza limiti [*limitless*]"⁷³ (fig. 3).

Solo così l'arte aggira barriere come quella tra reale e immaginario oppure tra creazione attiva e fruizione passiva: "L'opera comincia a inghiottire [*engulf*] attivamente l'aria attorno a essa"⁷⁴ ed è letteralmente agita. Kaprow dilata il dominio della *performance* all'arte stessa; la sua concezione di performativo è

postmodernista perché ha ecceduto il quadro (il quadro-*medium* di Greenberg ma anche il quadro-arena di Rosenberg) per coincidere con l'ambiente. Il quadro-arena è però il suo presupposto, e Rosenberg è apertamente riconosciuto da Kaprow come unico padre putativo tra i modernisti⁷⁵. L'*happening* è definito "arte di 'atti'" e pratica "densa di eventi [*eventful*]"⁷⁶, mutuando lessico e istanze rosenberghiani: "Sull'orlo di un tale abisso [post Espressionismo astratto], ciò che rimane da fare è *agire* (per echeggiare Harold Rosenberg). Pochi hanno agito, e ciò che essi hanno fatto ha alterato il modo in cui pensiamo attorno all'arte"⁷⁷. Partendo dall'estetica dell'atto rosenberghiano, Kaprow è giunto a depurarla dal biografismo residuale rinegoziando la nozione di artista in senso antidemiurgico ("artista si riferisce a una persona che è intenzionalmente coinvolta nelle categorie che agisce [*who performs*] come se nessuna di esse esistesse"⁷⁸), e la nozione di arte commutandola in "non-arte" ("non-arte è qualsiasi cosa che non è ancora stata accettata come arte ma che ha catturato l'attenzione di un artista che aveva in testa tale possibilità"⁷⁹).

Per queste ragioni, pittura d'azione secondo Rosenberg e arte ambientale-evenemenziale kaprowiana non combaciano perfettamente; la seconda sfrutta infatti la lente concettuale schiusa dalla prima, per distanziarsene eliminando definitivamente il *medium* pittorico greenberghiano. Nelle parole dello stesso Rosenberg:

Accentuando l'importanza dell'atto creativo rispetto all'oggetto creato la pittura d'azione o – secondo Allan Kaprow – l'idea di pittura d'azione è sfociata logicamente nell'*happening*. La pittura d'azione è ambigua: asserisce il primato dell'atto creativo ma guarda all'oggetto, il quadro, per avere conferma dell'efficacia dell'atto e per cogliere spunti utili a realizzare nuovi quadri. La pittura d'azione è soggettiva, tuttavia è legata alle *cose*, anche se sono cose in trasformazione. Il risultato finale dell'azione è un manufatto artistico che, come si sa, assume vita propria. [...] L'*happening* conserva, della pittura d'azione, soltanto i dubbi⁸⁰.

Questo percorso, che va dalla pittura modernista alla non-arte seguendo le tracce del gesto, ha voluto delineare il profilo di un 'performativo modernista', suggerendo che la *performance* abbia non solo interessato le teorie dell'arte del modernismo, ma che sia stata addirittura dirimente nel profilare gli sviluppi estremi. Affrontare dal punto di vista del gesto le ontologie dell'immagine di autori come Rosenberg e Greenberg ne pone in evidenza le diversità inconciliabili.

⁶⁹ Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock", 6. Per Kaprow, dunque, il quadro tende a confondere i propri confini e a includere in qualche modo lo spettatore, in un doppio movimento di entrata e uscita. Analizzando questo aspetto, l'artista, sebbene fornisca un'interpretazione personale, si iscrive nel solco di un *topos* dell'estetica che considera le proprietà immersive dell'immagine, incarnato e inaugurato al principio del Novecento dalla cosiddetta leggenda del pittore cinese che entra nel quadro; su questo argomento hanno ragionato, tra gli altri, Benjamin, Balázs e Bloch, cf. Pinotti, "The Painter through the Fourth Wall of China: Benjamin and the Threshold of the Image", in *Benjamin-Studien* 3 (2014), 133-149.

⁷⁰ Kaprow, "Notes on the Creation of a Total Art", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 10-12, qui 10. Kaprow non intende l'arte "totale" come scheletro wagneriano ancora gerarchizzato, ma ipotizza nuove forme d'arte che sorpassino il concetto di "arte" e che "prendano la natura come modello"; non in senso mimetico, ma accogliendo il dominio del reale quotidiano nell'artistico per allargarne reciprocamente i confini: se "si preleva una molecola del sensorio della vita quotidiana" e la si ammette nell'artisticità, "un principio per i materiali e per l'organizzazione di una forma creativa può essere istituito", Kaprow, "Notes on the Creation of a Total Art", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 10-12.

⁷¹ Kaprow, "Notes on the Creation of a Total Art", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 11.

⁷² Cf. Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, 154; 155.

⁷³ Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, 154.

⁷⁴ Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, 164.

⁷⁵ Cf. Kaprow, "The Artist as a Man of the World", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 46-46-58, qui 50-51.

⁷⁶ Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, 188; 200.

⁷⁷ Kaprow, "The Artist as a Man of the World", 47.

⁷⁸ Kaprow, "Manifesto", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 81-83, qui 81.

⁷⁹ Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part I", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 97-109, qui 98.

⁸⁰ Rosenberg, "Il concetto di azione nella pittura", 175-176. Traduzione leggermente modificata.



Figura 3. Una doppia pagina da Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, 166.
Fonte: *Happening & Fluxus. Materialien*, eds. Hans Sohm, Harald Szeemann (Köln: Kölnischer Kunstverein, 1970).

4. Conclusioni

Mettere a confronto la sublimazione del gesto nel quadro-*medium* greeberghiano con la piena riconoscenza della gestualità nel quadro-arena di Rosenberg (che icasticamente dichiara infine: “L’arte è un’attività performativa”⁸¹), dimostra che il performativo rappresenta un vero e proprio limite dell’estetica modernista. Anche in ragione di esso, quest’ultima è riuscita a oltrepassare il quadro (pur senza rimuoverlo). Tanto più se si pensa al passaggio di testimone tra i concetti rosenberghiani, la *performance art* postmodernista e la relativa speculazione teorica, addirittura finalizzata a scopi antiartistici. Ma fu lo stesso Rosenberg ad affermare che “ogni soluzione non è altro che un punto attraverso il quale bisogna passare per giungere all’approssimazione successiva”⁸²: che nessun atto ha carattere definitivo.

Ripercorrere le teorie di Rosenberg e Greenberg insistendo ostinatamente su un solo aspetto tra i tanti che le riguardano, come in questo caso il versante dell’atto e del gesto, vuole essere un tentativo di *détour*, di deviazione improvvisa, dai “racconti ortodossi”⁸³ sul modernismo. Spesso e volentieri tradizioni interpretative cristallizzate e divenute ormai rigide, unite a mistificazioni della lezione originale dei due autori in

questione, hanno contribuito a espungere il performativo –o comunque a depotenziarne l’importanza– dal dibattito modernista medio-novecentesco, attribuendo unicamente alla stagione post-modernista il merito di avere sdoganato a pieno titolo la performatività nell’arte. Ma la *performance*, nel modo in cui il sistema delle arti l’ha conosciuta nel secondo Novecento, non si pone in essere *ex abrupto*.

Come si è cercato di dimostrare, invece, ha radici profonde nelle fallacie (è il caso di Greenberg) o nelle conclusioni più radicali (è il caso di Rosenberg) delle ontologie moderniste dell’immagine che maggiormente hanno influito sugli sviluppi ulteriori dell’opera d’arte; e che hanno condotto, in definitiva, al loro stesso superamento. La negazione del gesto e della personalità dell’artista in favore dell’integrità autoconsapevole dell’opera da parte di Greenberg e, viceversa, la loro piena affermazione da parte di Rosenberg ancora nel contesto di un’arena’ del quadro hanno permesso, in certo senso, l’uscita *hors cadre* del performativo: il suo sconfinamento, precocemente annunciato da Kaprow, nell’ambiente e nel puro evento. La soglia di questo passaggio risiede –si suggerisce– proprio nelle occorrenze in cui le istanze moderniste si fanno apicali (Rosenberg) o insostenibili (Greenberg): insomma nei loro punti di non ritorno.

⁸¹ Rosenberg, “de Kooning. Ai confini dell’atto”, 100.

⁸² Rosenberg, “de Kooning. Ai confini dell’atto”, 104.

⁸³ L’idea di un modernismo canonizzato già in vita in quanto “racconto ortodosso”, e contrapposta a quella di avanguardia, è ben riassunta dal saggio di Antoine Compagnon sull’origine paradossale della modernità, cf. Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (Paris: Seuil, 1990).

5. Fonti e referenze bibliografiche

- Anfam, David. *Abstract Expressionism*. London: Thames & Hudson, 2002.
- Battcock, Gregory, Nickas, Robert eds. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. New York: Ubu, 2010.
- Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2003.
- Cappellini, Patrizia. "I 'rettangoli viventi' di Barnett Newman: una riflessione estetica su emozione e cognizione nell'arte astratta". *Aisthesis* 1, no. 1 (2008): 97-110.
- Compagnon, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.
- de Duve, Thierry. *Kant After Duchamp*. Cambridge-London: MIT Press, 1996.
- de Duve, Thierry. *Clement Greenberg Between the Lines*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2010.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin eds. *Art Since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1980.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1998.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 1996.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Boston; Beacon Press, 1989.
- Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, ed. John O'Brian. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1995.
- Greenberg, Clement. *L'avventura del modernismo. Antologia critica*. Monza: Johan & Levi, 2011.
- Jones, Caroline A. *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2005.
- Kaprow, Allan. *Assemblage, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, 1966.
- Kaprow, Allan. *Essays on The Blurring of Art and Life*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Kirby, Michael ed. *Happenings. An Illustrated Anthology*. New York: Dutton, 1965.
- Krauss, Rosalind. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*. Roma: Fazi, 2007.
- Krauss, Rosalind. *L'inconscio ottico*. Milano: Bruno Mondadori, 2008.
- Leja, Michael. *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in The 1940s*. New Heaven-London: Yale University Press, 1993.
- Newman, Barnett. *Il sublime, adesso*. Milano: Abscondita, 2010.
- Newman, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Pinotti, Andrea. "The Painter through the Fourth Wall of China: Benjamin and the Threshold of the Image". In *Benjamin-Studien* 3 (2014), 133-149.
- Pollock Painting. Fotografie di Hans Namuth. Testimonianze e documenti*. Milano: Abscondita, 2009.
- Robbins, Christa Noel. "Harold Rosenberg on the Character of Action". *Oxford Art Journal* 35, no. 2 (2012): 195-214.
- Rosenberg, Harold. *L'oggetto ansioso*. Milano: Bompiani, 1967.
- Rosenberg, Harold. *The De-definition of Art*. London: Secker & Warburg, 1972.
- Rosenberg, Harold. *La s-definizione dell'arte*. Milano: Feltrinelli, 1975.
- Rosenberg, Harold. *Art on The Edge. Creators and Situations*. London: Secker & Warburg, 1976.
- Rosenberg, Harold. *The Anxious Object*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1982.
- Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. New York: Da Capo Press, 1994.
- Rosenberg, Harold. *Action Painting. Scritti sulla pittura d'azione*. Firenze: Maschietto, 2006.
- Rothko, Mark. *Scritti*. Milano: Abscondita, 2002.
- Sohm, Hans, Szeemann, Harald eds. *Happening & Fluxus. Materialien*. Köln: Kölnischer Kunstverein, 1970.
- Rubinfeld, Florence. *Clement Greenberg. A Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Talon-Hugon, Carole. "Greenberg, Clement (ad vocem)". In *Les théoriciens de l'art*, ed. Carole Talon-Hugon, Paris: PUF, 2017. Epub.
- Venturi, Riccardo. *Black paintings. Eclissi sul modernismo*. Milano: Electa.