

I will not make any more boring art.  
I will not make any more boring art.

## JUNKTASTE

I PARADOSSI DELL' ARCHITETTO

1. Superata una certa massa critica un edificio diventa un Grande Edificio. Un tale mole non riesce più a essere controllata da un solo gesto architettonico [...]. Questa impossibilità fa scattare l'autonomia delle sue parti, il che è diverso dalla frammentazione: le parti restano legate al tutto.

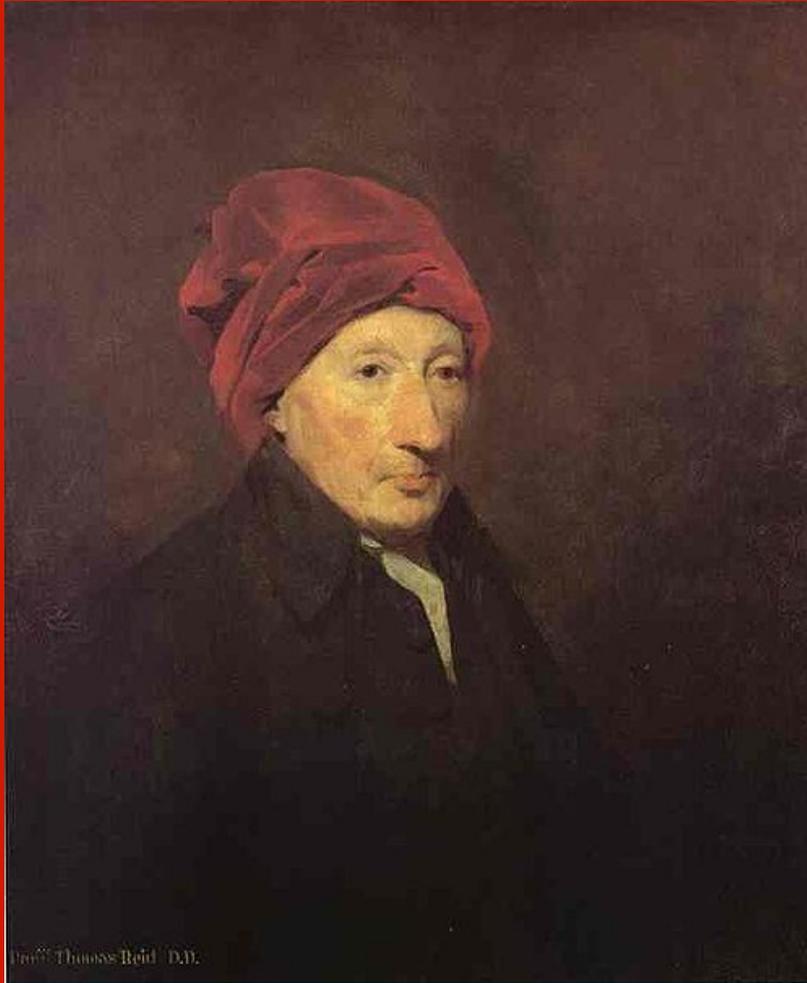
2. L'«arte» dell'architettura è inutile nella *Bigness*.

4. Tramite la sola dimensione, tali edifici entrano in una sfera amorale, al di là del bene e del male.

5. Tutte queste rotture – con la scala metrica, con la composizione architettonica, con la tradizione, con la trasparenza, con l'etica – implicano la rottura definitiva, quella radicale: la *Bigness* non fa più parte di alcun tessuto. Esiste; al massimo coesiste.

La *Bigness* distrugge ma è anche un nuovo inizio. Può ricomporre ciò che spezza. Un *paradosso* della *Bigness* è che, a dispetto dei calcoli che occorrono per progettartela, e anzi proprio per la sua rigidità, è il tipo di architettura che ingegnerizza l'imprevedibile. Invece di rafforzare la coesistenza, la *Bigness* si basa su regimi di libertà, sull'assemblaggio delle massime differenze.

Attraverso la *contaminazione* anziché la purezza, attraverso la quantità piuttosto che la qualità, solo la *Bigness* può favorire autenticamente nuove relazioni tra realtà funzionali che ampliano la propria identità, invece di limitarla (21).



Thomas Reid  
(1710-96)

*Lezioni sulle belle arti, 1775.*

## Thomas Reid

Tutti i piaceri del gusto dipendono da: grandezza, novità, bellezza

**Grandezza** (*Great*): «una qualità degli oggetti» (sublime)

**Novità** (*Uncommon, Novelty*): «relazione dell'oggetto con la nostra conoscenza».

**Bellezza** (*Beautiful*): poiché idea secondaria determinata da qualità extramentem, Reid ricerca quelle qualità.

L'identità è accentratrice; insiste su un'essenza, su un punto. La sua tragedia si realizza in semplici termini geometrici. Quando la sfera di influenza si espande, l'area caratterizzata del centro si fa sempre più grande, diluendo senza speranza la forza e l'autorità del nucleo. Inevitabilmente la distanza fra il centro e la circonferenza aumenta fino al punto di rottura. In questa prospettiva la recente e tardiva scoperta della periferia come zona potenzialmente di valore ... è soltanto una riaffermazione mascherata della preminenza del centro e della dipendenza da esso: senza centro non c'è periferia; l'interesse del primo probabilmente compensa la vacuità della seconda. ... le ultime vibrazioni che emanano dal centro impediscono la lettura della periferia in quanto massa critica.

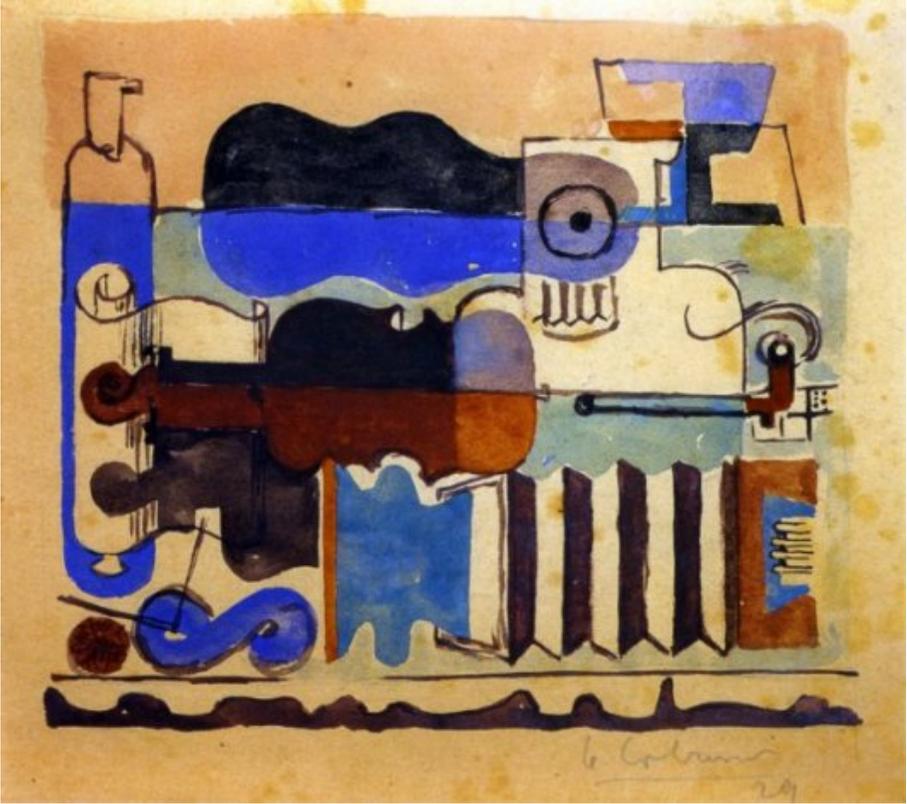
insistere sul centro come nucleo di valore e di senso, fonte di ogni significato, è doppiamente distruttivo ... in qualità di "luogo principale" *paradossalmente* deve essere al tempo stesso il più vecchio e il più nuovo, il più stabile, il più dinamico; subisce il più intenso e costante processo di adattamento, che viene poi compromesso e complicato dal fatto che deve consistere in una trasformazione inavvertibile, invisibile a occhio nudo  
(30)

I will not make any more boring art.  
I will not make any more boring art.

John Baldessari, *I will not make any more boring art*, 1971.



Le Corbusier, *Ville Savoye*, 1928-31.



La pittura ritornò brevemente negli anni Ottanta ma era meno interessante delle “appropriazioni”, in cui gli artisti producevano copie esatte di opere famose, come *After Walker Evans* di Sherrie Levine – una fotografia di un famoso fotografo – o le fotografie di Richard Prince di cowboys della pubblicità delle sigarette Marlboro. La storia dell’arte di questi decenni mi ha fatto capire che una definizione di arte deve comprendere *ogni cosa*, dal momento che le opere d’arte possono assomigliare a ogni cosa. Ero triste all’idea che l’arte fosse finita. Avevo avuto l’idea, alla biennale di Whitney nei primi anni Ottanta, che ciò che i curatori avevano selezionato non avrebbe avuto nulla dopo di sé, che l’era delle cose “che vengono dopo” fosse finita. Di colpo una visione nuova e liberatoria prese in me il sopravvento: eravamo entrati in un’epoca di pluralismo assoluto. Mi resi conto che non c’erano più movimenti e che ogni cosa era diventata possibile”.

(Arthur C. Danto, *La destituzione filosofica dell’arte*, 1986)

«Tempo ed educazione producono esperienza, l'esperienza produce memoria, la memoria produce giudizio e fantasia; il giudizio produce la forza e la struttura, e la fantasia produce gli ornamenti di un poema. Quindi non è assurda l'antica favola che faceva della Memoria la madre delle Muse, perché la memoria è il mondo non in realtà, ma come in uno specchio, nel quale [...] la fantasia, quando deve essere eseguita qualunque opera d'arte, trova i suoi materiali pronti sottomano per usarli e non ha bisogno d'altro che di muoversi rapidamente dall'uno all'altro [...]. Così che quando sembra volare da un'india all'altra, e dal cielo alla terra o nel futuro, il viaggio non è lungo perché essa non fa altro che andar verso se stessa; e la sua meravigliosa rapidità non consiste tanto in movimento quanto in un'abbondante provvista di immagini».

(Thomas

«L'invenzione, strettamente parlando, è poco più che una nuova combinazione di quelle immagini che sono state in precedenza raccolte e depositate nella memoria: nulla può venire dal nulla, e colui che non ha fatto provvista di materiali non può produrre alcuna combinazione».

(Joshua Reynolds, *Discorsi sull'arte* II, 1769-90)



«Cercare la reale bellezza o la bruttezza reale è una ricerca tanto infruttuosa quanto pretendere di stabilire quel che è realmente dolce o realmente amaro. Secondo la disposizione degli organi lo stesso oggetto può essere dolce o amaro; ed è ben giusto il proverbio che ha riconosciuto l'inutilità della disputa sui gusti. È del tutto naturale e perfino necessario estendere questo assioma al gusto mentale oltre che al gusto corporeo; e così il senso comune, che tanto spesso si discosta dalla filosofia, e specialmente dalla filosofia scettica, si accorda, almeno in questo caso, con essa nel pronunciare lo stesso verdetto.

Ma sebbene questo assioma, col diventare un proverbio corrente, sembri aver ottenuto la sanzione del senso comune, vi è certamente una specie di senso comune che gli si oppone o almeno serve a modificarlo e a limitarlo. Se qualcuno affermasse che Ogilby e Milton oppure Bunyan e Addison hanno lo stesso genio e la stessa eleganza, si penserebbe che sostiene una stravaganza non minore di chi afferma che una tana di talpa è altrettanto alta quanto Teneriffe o che uno stagno è vasto quanto un oceano. Sebbene vi possano essere persone che danno la preferenza a quei primi autori, nessuno dà peso a un gusto simile e, senza alcuno scrupolo, bolliamo come assurdo e ridicolo il sentimento di questi pretesi critici. Il principio della naturale uguaglianza dei gusti è qui completamente disatteso e, mentre lo ammettiamo in quei casi in cui gli oggetti sembrano quasi equivalenti, appare come un paradosso stravagante, o meglio un'evidente assurdità, quando oggetti così sproporzionati vengono confrontati fra loro. [...] Lo stesso Omero che è piaciuto ad Atene e a Roma duemila anni fa è ancora ammirato a Parigi e a Londra. Tutti i cambiamenti di clima, di governo, di religione e di lingua non hanno potuto oscurare la sua gloria. L'autorità e il pregiudizio possono dare una temporanea voga a un cattivo poeta od oratore ma la sua reputazione non sarà mai durevole o generale.»

Pare allora che in mezzo a tutta la varietà e ai capricci del gusto, ci siano certi *principi generali di approvazione o biasimo*, la cui influenza può essere rintracciata da un occhio attento in tutte le operazioni della mente. Per via della struttura originaria della fabbrica interna, alcune forme o qualità particolari sono concepite per piacere, altre per dispiacere; e se in qualche caso particolare non raggiungono il loro effetto, è per qualche evidente difetto o imperfezione dell'organo.

L'impegno supremo, così in arte  
come nella vita, è educare il gusto.

(Lord Shaftesbury, *Second Characters*, 1712)