

Tu apprends à regarder les tableaux exposés dans les galeries de peinture comme s'ils étaient des bouts de murs, de plafonds, et les murs, les plafonds, comme s'ils étaient des toiles dont tu suis sans fatigue les dizaines, les milliers de chemins toujours recommencés, labyrinthes inexorables, texte que nul ne saurait déchiffrer, visages en décomposition.

Georges Perec,  
in *Un homme qui dort*,  
Denoël ed., Paris, 1967

*Mai più una mostra*

Avvertenza

Abito qui, da qui vi scrivo e qui d'ora in poi intendo restare.

Questo non vuol dire aprire o chiudere quelle porte, che rimarranno come al solito socchiuse, né distrarre l'attenzione dai fenomeni e dall'attività delle istituzioni impegnate sul fronte dell'arte contemporanea.

L'arte, però, deve essere antica.

Forse qualcosa davvero si apre e si chiude, almeno per me. Si apre una fase diversa, una nuova area di ricognizione si profila all'orizzonte: ed ecco che per poterla osservare si chiude la pratica del "grand tour", la precaria conquista e il conseguente abbandono degli "spazi espositivi", colonie sterili e provvisorie di un *Aleph* senza fissa dimora.

L'attenzione si concentra all'interno di quelle quattro pareti. I sette studi, diari di bordo di una navigazione solitaria e senza meta, sono le proiezioni di un punto di vista centripeto volto a considerare, a farsi interprete della perdita dell'orientamento: non costituiscono né sette né una mostra.

I  
PRO MEMORIA

Quanto posso intendere per dignità, per “qualità essenziale” di un artista, non si deposita nella soluzione dell’esperienza, il progetto è irriducibile all’oggetto, l’immaginazione elude l’immagine, io non sono il quadro.

[1963]

\*

L’affanno, l’urgenza dell’idea, la ricerca “obbligata”, la preoccupazione per l’evidenza, siglano il destino grottesco, l’affascinante sgradevolezza dell’arte d’oggi. La musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita, l’arbitrio del tempo, irridono la precarietà (e lo splendore) dell’immagine.

Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques-Louis David.

[1968]

\*

*Quali sono i rapporti che il suo lavoro intende istituire con il pubblico? È interessato ad un pubblico vasto di massa o ad un pubblico di “amici” o ad un pubblico di intenditori, e amatori?*

Sono convinto che la costituzione di tale rapporto si attui di per sé, che non riguardi in modo primario l’artista e che non si debba, ancora una volta, invocare l’osceno matrimonio tra arte e società. Del resto, è la mia stessa attività che tende a qualificarsi, potrei dire, come irrimediabilmente “accademica”.

*Quale funzione dà al mercato, alle gallerie, ai musei? Li considera necessari o superabili da altre istituzioni, da altri mezzi di comunicazione?*

Sarebbe irragionevole negare l’indiscutibile funzione che gallerie e musei hanno avuto e continuano ad avere. Aggiungerei una considerazione dettata, prima ancora che dal gusto del paradosso, da una personale esperienza. Il Metropolitan Museum di New York offre l’immagine, sempre diversa, del pubblico che lo affolla, rappresentazione contingente del visitatore stesso. Il Museo Condé di Chantilly presenta invece l’immagine, sempre uguale, delle opere che vi sono esposte, in uno spazio immutabile. Tutti e due sono esempi, casuali e perfetti, di due tipi diversi di “funzione”: ogni opera, in un certo senso, è museo a se stessa.

[1972]

\*

*Quale ruolo ha attribuito al suo lavoro di questi anni?*

Quello, oggi quasi inconfessabile, di non essere deliberatamente comunicativo ma piuttosto di porre l’accento sulla bellezza del comunicato (o del comunicabile).

In altre parole, se non ho mai dipinto dal vero è perché ancora mi sovrasta l’idea del vero come categoria inafferrabile, troppo evidente per farsi a sua volta più vera.

*Quale ricerca la interessa, a quale pensa di dedicarsi nel prossimo futuro?*

A qualche cosa che non presuma, di per sé, un’implicazione rappresentativa, per esempio non rilasciare troppe interviste.

[1976]

\*

*Con la crisi del movimento moderno e dell'avanguardia, le forme stesse del tempo sembrano mutare profondamente insieme con i nostri modi di comprendere la storia. Taluni pensano che l'epoca moderna sia giunta al suo termine e si collocano in una prospettiva post-moderna. Altri, al contrario, ritengono che il movimento moderno stia avviandosi a una stabilizzazione che potrà interessare parecchi secoli ancora e concepiscono una sorta di modernità permanente. In ogni caso la nozione del moderno appare trasformata sia culturalmente sia socialmente: che ne pensi? Come posizioni il tuo lavoro nel senso del tempo e della storia?*

«Non credo di aver contribuito alla sceneggiatura né tanto meno alla produzione di quell'interminabile "colossal" che si chiama "politica culturale". Si celebra e continua a prosperare, ma senza lasciare tracce, una sorda liturgia delle superstizioni della ragione. Beati i dilettanti (quando non lo sono più e non lo sanno ancora)». Così concludevo un'intervista sull'immediato passato. Eccomi ora alle prese con una domanda che mi sembra possa sollecitare un'ipotesi sul futuro.

A così breve distanza di tempo l'umore può essere cambiato, non il punto di vista. Volendo attenuare l'intransigenza di quanto già detto, e venire più puntualmente al tema di questa inchiesta, potrei aggiungere che la "pietra profetica" della storia dell'arte è altrettanto sibillina di quell'"oracolo" che è l'opera stessa. L'apparente leggibilità della prima non è che il ricalco, lineare e ordinato, della sconcertante inafferrabilità della seconda.

E allora perché tante domande? L'asse di equilibrio, senza andata né ritorno, è sottile più che mai. Ma non è fragile, e neppure spezzato come molti hanno l'abitudine di raccontare.

Viviamo insomma quella che si potrebbe chiamare la "maledizione dello storicismo" (condizione peraltro giusta e meritata, quindi irrinunciabile) che finisce col condurci ad una ingannevole, e anche un po' ricattatoria, "ideologia del futuro". Fino a ieri, una parola era nuova per negare ciò che la precedeva, oggi è nuova perché è nuova, per semplice constatazione cronologica.

Come continuare a stupirsi del nuovo se il nuovo è già programmato e, soprattutto, come poterlo intravedere se per immaginarlo non bisogna sapere di cercarlo? E come infine poter credere ad espressioni del tipo "arte e socialità", "libera creatività collettiva" e simili in una cultura pronta a manipolare ciò che non pretende neppure di apprendere?

[1977]

\*

Che cosa significa, per un artista, la continuità (il proprio continuo smentirsi) l'esperienza ripetuta nella traiettoria del tempo? E perché, se di tempo si parla, così conseguentemente ricerchiamo l'evoluzione di una linea, ancorché senza fine?

Scartata l'impresa di scrutare le cause di tale necessità conservo per me l'illusione, appena sostenibile, di percorrere un sentiero ove il calcolo dei propri passi diventi, esso stesso, la materia in cui perdersi.

[1983]

\*

Che l'artista abiti l'obliquità, e sfugga ai richiami della centralità, mi pare cosa ovvia: la sua condizione è uno stato di non-appartenenza, di distrazione o di scetticismo che la regola vigente, conservatrice o rivoluzionaria che sia, è pronta ad interpretare come provocatoria.

Il tradimento, non soltanto della realtà ma anche della prospettiva culturale e perfino di se stesso, è la scommessa dell'artista da sempre. Da sempre cioè l'artista si alimenta dell'illusione linguistica, il solo luogo della scacchiera sociale che gli appartenga.

Paradossalmente, però, questa trasgressione è talmente attesa e necessaria che rischia di diventare sistematica. Ed è qui che si gioca la mossa decisiva: la teoria dell'arte non è una copertura dell'opera ma un inganno, a volte anche opportuno, col quale l'artista deve misurarsi. Il suo unico imperativo, se ne esiste uno, è quello di dimenticare tutto, anche i più provvidi incentivi ad essere soltanto se stesso.

[1983]

\*

– L'artista, dimenticata la sua prima opera, si mette in disparte ed al suo posto appare un gentiluomo: tutti i quadri che riuscirà a mostrare in seguito si metteranno in posa, come a formare un'immensa cornice a quel riquadro vuoto. Il punto è di attribuire data e luogo a quel primo istante...

– Non ne sono convinto, forse è vero il contrario: è l'artista che appare alla fine, è lui che resta! Di chi sarebbero, se no, quelle tracce, quelle stesse che ora ci permettono di parlare?

[1983]

\*

Noi (artisti) dovremmo sapere che loro (gli altri) ci aspettano al varco. Se ancora ci attardiamo in vaghe schermaglie di intrattenimento è perché, non dovendo varcare più nulla, non vediamo più loro, ma l'oro.

[1987]

\*

Non ho idea del ruolo che posso aver avuto in questi anni. Ho un'idea, però, del ruolo che potrei non avere nei prossimi anni. Mi apparterò, soltanto così non mi apparterrà più.

Niente più vernissages, interviste, reportages... quotazioni, percentuali, spedizioni... Una vita senza prezzo. Onorerò le committenze (vere o inventate "ad arte") consegnando i risultati a chi vorrà: donazioni amichevoli, ricambiate da un contatto (nessun contratto, visite brevi).

[1988]

*Da qualche tempo (declinato l'invito a Documenta 8, Kassel 1987) evita di prender parte attiva alle grandi rassegne internazionali («estenuanti, sconsiderate riunioni propiziatriche», dichiara l'artista) per concentrare la sua attenzione sull'idea stessa di esposizione.*

*Un percorso iniziato in occasione della retrospettiva al Nouveau Musée di Villeurbanne (1984) e perseguito in varie e successive esperienze: alla Staatsgalerie Stuttgart (1986), al Musée des Beaux-Arts di Nantes (1987) e alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1988), sulla scommessa che «il momento della verità dell'opera coincida con la sua esposizione» e che «il suo disegno originale si compia nel luogo che la accoglie, teatro di luce e di silenzio, lontano dal rumore dell'informazione».<sup>1</sup>*

[1989]

\*

Ma quale luogo potrà mai accogliere quell'opera, oltre quella stanza che custodisce la sua stessa possibilità di manifestarsi?

<sup>1</sup> Questa minima antologia personale, o breve profilo tematico (sono brani estratti da libri e cataloghi pubblicati fino ad oggi) fa eco ai pensieri di tarda estate che mi avvio a trascrivere in queste pagine.

II

ROVINE FUTURE

Anni e anni di lagnanze (legittime) e di invocazioni (meritorie) sembrano aver colmato il vuoto. Le giuste e diffuse preoccupazioni a lungo ripetute riguardo alla latitanza dell'istituzione museale, specialmente in Italia e ancor più specialmente per l'arte contemporanea, sembrano ora, quasi d'improvviso, essersi tacitate, aver toccato il limite della saturazione.

Quasi d'improvviso, appunto, larghi schieramenti di anonimi o, peggio, originali padiglioni, creati allo scopo di assecondare la funzione (si è perfino arrivati a parlare di "fruizione") dell'opera d'arte – di quel qualcosa, di quell'unica cosa, forse, che vanta di non averne alcuna – sono sorti qua e là, un po' dappertutto. Insomma, le migliori intenzioni (strumenti adeguati e moderne strutture, come si usa dire) non hanno probabilmente giovato a una corretta frequentazione dei luoghi dell'arte.

A Rivoli assistiamo, in un certo senso, a una singolare eccezione: per sua e nostra fortuna, il castello possedeva già, senza bisogno di doverglieli imporre *ex novo*, tutti i requisiti per ricevere l'investitura di museo d'arte contemporanea.

L'edificio esisteva ma, al tempo stesso, non era mai esistito. Tutti sappiamo che il complesso non fu portato a termine e che quindi non conobbe alcuna utilizzazione effettiva né all'epoca originaria né, tanto meno, in seguito.

Così, esente dal sospetto di esser stato costruito allo scopo, ha rivelato la perfetta, naturale adeguatezza (magniloquenza e discrezione, nobiltà e distacco) necessaria ad accogliere un'esposizione.

In tal modo rievoca, portandole in grandezza al vero, gli echi e le vertigini delle ampie volte descritte da Hubert Robert nelle sue *Vues du Louvre*. Una di queste, la *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruines*, affascinante episodio nel tema delle "ruines futures", sembra volerci indicare due destini paralleli. Attraverso i quali, le opere e gli spazi che le accolgono si rincorrono nel tempo, fino a rovesciare i propri ruoli, a "rovinare" le une sugli altri, a ritrovare gli spazi e le opere che li abitano.

\*

«Museums never were, and I think never will be, the absolutely right environment for works of art. I don't think works of art are at their most interesting when separated from the whole fabric of life. It makes it possible for more of the public to see them, it's convenient, it's good for art history – especially as it preserves them – but it is a compromise». [...]

«Modern art differs from that of the past in its phenomenal multiplicity of styles a function of its more individualistic, less collective, less institutional character». [...]

«A museum is a museum, and you can't pretend it's an apartment...».<sup>1</sup> [...]

«En désertant les lieux publics, cadres de son ancillarité sociale, l'art a perdu son caractère institutionnel et désormais entre les démarches les plus individualistes seule l'histoire de l'art semblerait pouvoir introduire une cohérence, discerner une évolution. L'oeuvre d'art ne répondrait donc plus qu'à la seule quête esthétique des artistes et de leurs amateurs et n'aurait d'autre lieu de destination que les appartements privés des uns et des autres. Ainsi est clairement effectuée une assimilation entre la fonction sociale de l'art et l'assignation des oeuvres à un lieu». [...]

Ma, tuttavia «L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient et si l'on veut pouvoir en rendre compte, il faut s'en donner les moyens et en tout premier lieu ne pas considérer l'exposition comme un langage second véhiculant un signe lui préexistant, car ce serait rendre inaccessible ce que les modalités d'apparition de l'art impliquent dans la production artistique».<sup>2</sup> [...]

\*

Sono sempre più convinto che quella del museo personale sia la prima, e forse l'unica, regola da applicare ad una materia delicata come l'opera di un artista.

Li soltanto, da Fiesole a Urbino, da Roma a Parigi, Aix-en-Provence e Ferrara, la Musa visita l'Angelico, Raffaello, Poussin, Ingres, Rousseau, Cézanne e De Chirico.

La messa a fuoco monografica coglie l'obiettivo: oltre a quello specifico (l'avvento della "visione") include, come un effetto a sorpresa, l'eco che si sprigiona e pervade lo spazio destinato ad accogliere, davvero, la Musa.

La quale, qui o altrove, non ci comunica nulla: ci *ascolta* pensare (è così che ci *parla*).

Un'opera d'arte, dovesse mai prendere la parola e dichiararsi, prima ancora di voler essere presa in considerazione, chiederebbe semplicemente di essere, di appartarsi dove e come suggerisce l'intenzione che l'ha dettata. Inutile accoglierla con il rispetto e gli onori abituali, meglio una corretta e sensibile discrezione: a misura, appunto, del messaggio che non dà ma che chiede di ascoltare insieme a noi.

<sup>1</sup> W. Rubin, citato da J.M. Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, in "Parachute", n. 46, Montreal 1984.

<sup>2</sup> J.M. Poinot, in *Quand l'oeuvre a lieu*, cit. Vorrei anche segnalare, sull'argomento, la mia nota in catalogo della mostra *De l'atelier à l'exposition*, Musée des Beaux-Arts, Nantes 1987.

III

LA CITTÀ PROIBITA

Una frase del documento che, convocandomi qui, indica i temi di questo seminario<sup>1</sup>, ha assorbito in modo particolare la mia svagata, ma non distratta, attenzione. Si trova a pagina 2, e afferma:

«La coscienza dell'“indebolimento” dei significati e della loro impossibilità di ricomporsi in unità di senso forti e fondative, può indurre insofferenze e tentativi di fuga che si esplicano nell'idea di un'arte intesa come oasi di libertà nel deserto crescente del nulla».

Mi scuso con l'anonimo estensore del testo se, pur ritenendomi apparentemente d'accordo con lui in questo particolare passaggio, non ho però potuto fare a meno di leggervi: “Un'oasi di libertà nel deserto crescente della libertà”, incorrendo in un'inversione di termini rispetto a “Un'oasi di libertà nel deserto crescente del nulla”.

Che si sia trattato di un *lapsus* di lettura, piuttosto che di una mia inconsapevole opposizione di principio, non saprei dire... Che l'opera non sappia che farsene, della libertà, se, come il nulla, non può avere luogo?

A) Dirò subito allora ciò che ho sempre pensato a proposito del *luogo della rappresentazione* inteso come spazio dell'opera (a quale natura questo spazio appartenga, in quale orizzonte sia possibile inscrivere).

Se ho detto “pensato” non vorrei però equivocare: in verità non ho mai pensato l'opera, anche se così potrebbe sembrare a chi l'opera vede e subito intravede – o crede di intravedere – il pensiero che l'ha dettata. L'artista e l'opera sono complementari, non consequenziali. Così, come per l'opera sarà essenziale, per dirsi esistente, cogliere lo sguardo che la rivela (sia esso dell'autore o dello spettatore), allo stesso modo all'artista è necessaria, a prova della sua stessa salvezza, la scoperta di qualcosa (l'opera) che gli consenta di *guardare*. Per questo, dicevo, sono le opere ad avermi pensato e non viceversa. L'artista non pensa, è un naufrago, superstite dello scampato pericolo che è l'approdo stabilito nell'opera. È una figura instabile... in lui convivono attitudini contraddittorie. Ricerca il nuovo, modi sempre originali (strade non ancora percorse) ma sempre all'interno di un codice (è un alfiere della norma, anche se di una norma che ancora non conosce). *Deve* partecipare la sua visione ad altri, ma non accetta di dividerla (neanche con se stesso, se approdato all'opera già si rivolge alla successiva). È ironico, ma non fa dell'ironia un esercizio. Non ha nulla da dimostrare, ma persevera nel suo cammino.

Così spossessato di sé l'artista (il naufrago) rischia davvero di non esser più riconosciuto (avvistato), di ostinarsi a ricercare qualcosa dalla quale invece, pur senza rendersene conto, è già posseduto. Cercatore d'oro, prestigiatore, giocatore di scacchi, eremita, pescatore di perle, artista, maestro di cerimonia sono sinonimi? Per esempio, quest'ultimo... secondo un codice prestabilito, è colui che davvero si cala nella ricerca della verità pur sapendola irraggiungibile; cerimonia non è la ripetizione automatica di una procedura convenzionale ma un evento pur essenziale, che scatena il panico così come produce l'estasi, accende una fede o la spegne. L'artista forse è qualcuno o qualcosa, come una controfigura, che più non applica ma *vive* la cerimonia della percezione del mondo, coniuga rivoluzione e discrezione, esige l'assoluto senza saperlo spendere...

Come un rito nel quale sempre occorre calarsi, o come il mito...

Migliaia di statue costituiscono quell'iconografia dell'immaginario che è l'illustrazione di quelle figure misteriose, improbabili eppure possibili, che sono gli dei, le loro gesta...

Altrettanto numerosi sono gli spazi che le separano, il vuoto corposo che ce le rende visibili, la distanza che ce le pone in prospettiva.

“Un'oasi di libertà nel deserto crescente della libertà”...

B) L'artista non conosce gli oggetti, non li *vede*. Eppure, mai come ora tanti oggetti hanno affollato la scena quotidiana, hanno saturato il nostro campo visivo...

Chi è dunque l'artista, vuole o non vuole spiegarsi? O, se si preferisce, dove sono (dove ha nascosto) tutti questi oggetti?

L'artista è qualcuno che si aggira nel vuoto, senza poter rinunciare a descriverlo. Il suo “oggetto” è la membrana trasparente, l'involucro impalpabile di questo “vuoto” all'interno del quale egli si trova. Oggetto del suo sguardo è il suo stesso sguardo che ha, per oggetto, un altro sguardo.

Dunque gli oggetti non esistono perché esistono le cose, anzi *la* cosa. Che cosa? La cosa stessa!

“Un'oasi di libertà nel deserto crescente del nulla”...

C) Certi artisti credono nell'esistenza del "vero". Credono, cioè, non soltanto (come è vero) in quello che fanno, ma che questo qualcosa sia a suo modo necessario, corrisponda all'attesa di qualcuno o di tutti. Dal loro punto di vista l'istituzione di un rapporto, di un fine o almeno di una destinazione dell'opera, non richiede ulteriori conferme.

Altri, invece, non credono nella "necessità" dell'opera, ma fanno ad ogni modo dell'esistenza dell'opera la necessità loro propria. Nessuno saprà che cosa avevano da dire, perché nessuno avrà mai posto la questione.

Gli uni e gli altri – e noi che guardiamo – tutti, insomma, affolliamo la stessa platea: la lieve curvatura del proscenio, appena percepibile, prima ancora di accogliere le nostre visioni è lì a coincidere con la curva dell'orizzonte, a illuminare le stelle, a rappresentare il tutto o il nulla al quale assistiamo.

"Un'oasi di nulla nel deserto crescente della libertà"...

D) Ci sono cose, nella vita, che capita di *non* dover fare, ma dalle quali, proprio per essersene potuti astenere, si trae un coinvolgimento maggiore dell'esperienza che quell'evento mancato avrebbe finito di procurare.

"Tutto è scritto" si dice qualche volta, quando cioè una curiosa premonizione ci fa assaporare cose non direttamente sperimentate ma già messe all'attivo di una conoscenza avvenuta non si sa come.

Per esempio, per un artista (ma è "vita" la sua?) questa è una condizione, potremmo dire, istituzionale, della quale il riflesso è nell'opera, o meglio in ciò che appunto l'opera nasconde.

Chiedersi, prima o dopo non importa, quale sarà il destinatario di ciò che si fa o si sta per fare, mettere in relazione il "tutto qui" dell'opera con la pretesa di una risposta, esigere in sostanza un interlocutore attento e partecipe di un atto gratuito, intransitivo... Quando mai l'arte s'è alimentata della necessità del confronto, visto che la risposta è già *sua*, precede la domanda?

Precedere non significa anticipare (questo lo hanno fatto le avanguardie) ma procedere prima di sapere, senza voler dimostrare... Come si può, insomma, pretendere di volersi opporre a qualcosa che comunque si vuole a disposizione perché, soltanto così, si avrà modo di dar voce alla propria opposizione?

Questo qualcosa non c'è, non c'è più e, forse, non c'è mai stato. L'artista crede di esistere perché così è nominato dall'altro, che poi è lui stesso sottratto – o sostituito – alla necessità di far convergere fuori da sé il vuoto che tutti abitiamo.

Quando poi gli artisti (che espressione imbarazzante da pronunciarsi al plurale) confrontano (ipotesi davvero inattendibile) le proprie convinzioni (come possiamo averne?) riguardo al contesto (a volte c'è anche il sole, però) nel quale si trovano ad operare (ma l'opera è lì, non trasformiamola in un verbo)...

Siamo passati dall'interpretazione della Storia alla Storia delle interpretazioni: la somma delle versioni del vero ci consegna, ora, alla verità delle versioni. L'autore, firma senza nome, altro non è dunque che latore – o l'attore, se preferite – dell'opera, il *caso della cosa*.

"Un'oasi di libertà nel deserto crescente del nulla"...

E) L'artista, oggi, sa di potersi esprimere *meno* degli altri. È lui che, solo e da sempre, sperimenta ogni giorno l'inafferrabilità, o l'inesistenza, dell'espressione. La quale, se si manifesterà, non si manifesterà *in* lui ma, a lui, non riserverà che l'amaro compito di darle voce.

Ed è lui, l'artista, a sapere prima degli altri che l'immagine che gli toccherà di scoprire non è sua ma di tutti, anche se non per tutti. Il suo destino gli impone, malgrado le apparenze, l'assenza dalla scena del mondo, un esilio di tempo e di luogo.

"Un'oasi di nulla nel deserto crescente della libertà"...

La dimostrazione? Nulla abbiamo ascoltato fin qui che non avessi già detto o scritto prima di svolgere questa mia relazione. Le considerazioni che si sono succedute, suddivise dagli intervalli che alternatamente pongono la frase in questione, sono brani di miei precedenti interventi raccolti, appunto, nel deserto della mia assoluta libertà.

A) *Il luogo della rappresentazione*, Seminario "Arte e vita dell'Arte, dalla creatività al linguaggio", Foligno ottobre 1984.

B) *La cosa stessa*, in "Giochi d'acqua", ed. Galleria Pieroni, Roma 1985.

C) *Milleluci*, in cat. Museo di Capodimonte, Electa ed., Napoli 1988.

D) *L'autore? Un attore!*, in "Ancora un libro", ed. A.E.I.U.O., Roma 1987.

E) *Ultimatum*, in "Suspense", Hopefulmonster ed., Firenze 1988.

<sup>1</sup> *Oltre la linea... dell'avanguardia*, a cura di P. Derossi, Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino, 13-14 marzo 1990.

IV  
FUOCO FATUO

“Bravi, BRAVIII!...”. La folla si era appena dispersa, defluendo rapidamente dalle sette strade che interrompono, a intervalli regolari, il vasto perimetro della piazza.

Io solo restai (sono ancora qui) fermo sul ponte che estende al di là del fiume, verso la collina, l’asse longitudinale di quell’incommensurabile teatro all’aperto.

Non riuscivo a spegnere l’eco di quell’esclamazione: afono ed esausto (forse per non averla mai neppure pronunciata) non riuscivo a rendermi conto che, discesi i danzatori dal palco, ci si dovesse rassegnare al silenzio.

Il buio, oltretutto, non incrementava la fiducia di poter accostare altre voci, o almeno uno sguardo disposto a prostrarre quella ormai remota acclamazione... Tutto taceva e spariva, come inghiottito in un cratere che avesse esaurito l’ultima favilla del magma che pur doveva, poco più sotto, continuare ad agitarsi.

“...!”. Distolto da un qualsiasi sostegno, anche soltanto apparente, trangugiai quel che rimaneva di un’esclamazione senza parole, costretta a compiersi ancor prima di annunciarsi, ridotta com’era allo stato di puro segno ortografico.

V  
L'OSPITE

Uno strano tipo (non ricordo il suo nome) di età indefinibile, lo sguardo fisso all'infinito, mi confidava un giorno (tempo e luogo mi sfuggono) di esser come posseduto da una sorta di frenetica inerzia che lo portava a coltivare l'idea di un curioso, inquietante progetto.

Si sentiva pronto – ma la smania di dimostrarlo gli conferiva un'impazienza distratta e apparentemente immotivata – a intuire, a prevenire ogni genere e numero di immagini (era un artista?) sempre che non fosse tenuto a realizzarle, a dover cioè provvedere alla definizione materiale dell'opera.

Aggiungeva, ancor più paradossalmente, che la sua urgenza non era certo dettata da un'intenzione preconstituita. La copia perfetta – “autentica”, precisava – di un antico dipinto sarebbe stata l'esatto equivalente, tanto per fare un esempio, della più inattesa – ma attendibile – visione del futuro. Il dettaglio infinitesimale di un qualsiasi soggetto poteva suggerire il codice segreto di un nuovo linguaggio.

L'attività si sarebbe sviluppata secondo parametri a loro volta – e sempre ogni volta – non prestabiliti, tali cioè da contraddire quegli schemi che si fossero delineati appena prima.

L'idea stessa di avanguardia finiva con l'appartenere a una dimensione arcaica, superata proprio per la sua impossibilità a riconoscersi come tale, ad ammettere la sua implicita destinazione al passato.

Di lui ho detto all'inizio “non ricordo il suo nome” ma, ora ricordo, era lui a non ricordarselo, forse non ne avrà mai avuto uno.

VI  
FUORI L'AUTORE

In un'intervista di qualche anno fa, mi fu chiesto qual era, secondo me, il più bel quadro della storia dell'arte di tutti i tempi. Risposi, senza esitazioni, l'*Embarquement pour Cythère* di Jean-Antoine Watteau.

Dimenticavo, o meglio non potevo prevedere, che successivamente mi sarebbe stato chiesto di dire qualcosa su Diego Velázquez. Non potrei dire nulla ora su di lui, senza affermare, smentendomi, che *Las Meninas* è certamente il più bel quadro della storia dell'arte di tutti i tempi. E in effetti lo è, come lo è "anche" il quadro di Watteau e lo sono, con uguale diritto, tutti i quadri che, per un verso o per l'altro, offrono immagini trasparenti, consapevoli – vorrei dire – di non essere altro che immagini.

Ma se di "verso" mi è capitato di parlare poche righe più sopra, non è per caso: il verso, appunto, della tela che Velázquez sta dipingendo apre il "fronte" moderno della visione e illumina, da quell'istante, le tormentate, innumerevoli vie, in parte ancora inesplorate, che ci consentono di guardare, oggi, un'opera d'arte.<sup>1</sup>

\*

Troppe volte mi sono ritrovato a insistere – e a ripetermi, devo ammetterlo – su una certa mia costante reticenza a recarmi a deporre, a fornire un contributo attivo e consapevole nella ricerca della "verità", o almeno di un senso da rintracciare nell'orizzonte sterminato delle immagini.

Posata la prima pietra (ma non avevo ancora depositato un progetto) ho continuato a innalzare l'impalcatura di un edificio in attesa di costruzione, senza un committente né un destinatario.

Eppure, insistere ripetere e continuare sembrano l'unico modo per sostenere tutto il peso di un vuoto che nessuno pretende di colmare.

\*

*L'ospite* si trattiene in questa stanza, ma al di là di quella porta, ecco, finalmente ci siamo...

*Fuori l'autore*<sup>2</sup> non è la rappresentazione di ciò che non si può rappresentare, semplicemente *non* rappresenta. Non ha un autore ma avrà uno spettatore, anzi due (voi e io), non è uno specchio del mondo, né un oggetto scelto a caso da "assumere" come opera.

Mai visto prima, lo vedrò dopo di voi: come ci apparirà, dunque, questo quadro? Come potrà mai apparire (a voi e a me) senza che nessuno abbia predisposto il prodigio? E se tutti, ognuno per sé, potremmo bene immaginarlo, come potremmo davvero vederlo? Può l'opera farsi da sé, farsi eco di ciò che avrebbe potuto essere? Se non un autore, ci sarà pure un artefice...

\*

*Cecilia, volgi lo sguardo* è di Haendel, di Rameau o di Monteverdi? De Chirico, Reynolds e Manet non hanno forse dipinto lo stesso quadro, diverse versioni dello stesso tema? Niente li avvicina, ma neppure li allontana, se l'artefice è uno solo: non parlo di affinità, ma di *autorità*, non è questione di modelli (le epoche li smentiscono) ma di continua riscoperta della stessa cosa (la cosa stessa).

\*

Chi esitasse ad avventurarsi sulla scorciatoia aperta da Beuys ("gli uomini sono tutti artisti") rischierebbe di farsi risucchiare nella vertigine, altrettanto indeterminata, del suo contrario ("tutti gli artisti ne svelano uno solo").

Inutile cercare una via d'uscita (nessuno ci ha costretto ad entrare). Il labirinto è un cerchio perfetto, che cela nella sua continuità un punto di congiunzione del quale abbiamo dovuto immaginare l'esistenza: il compasso, consolazione del disegnatore, resta uno tra i nostri amici più fedeli, ma non possiamo chiedergli di sostituirsi all'universo delle nostre visioni.

Insomma, ecco il punto, queste visioni sono nostre e non vedo perché dovrei, ancora una volta, farle mie.

<sup>1</sup> Questa prima parte del testo era già apparsa, con il titolo *Il fronte del Moderno*, a cura di A. Mammi in "L'Espresso", Roma, 2 ottobre 1989.

<sup>2</sup> È il titolo di un quadro ancora sconosciuto. Senza il punto esclamativo, l'invocazione perde l'accento e si capovolge nella constatazione di un'assenza. Non soltanto dell'autore, ma dell'opera: d'ora in poi, il testo prosegue cioè all'insaputa dell'opera che si propone di illustrare. Le frequenti interrogazioni non sono quindi figure retoriche, ma danno conto dell'effettiva impossibilità di descrivere un'immagine, senza per questo voler sconfinare nell'ambito teorico.

VII  
CONTEMPLATOR ENIM

*Contemplator enim...* «Osserva la luce del sole, quando filtra attraverso chiuse imposte nel buio di una stanza; nel fascio luminoso vedrai una ridda confusa di corpuscoli come perduti in una guerra eterna ora raccogliersi in torme e dare battaglia, ora separarsi e di nuovo attaccare, veloci e senza tregua. Guardando capirai quale sia l'eterna caduta delle cose prime nella profonda infinità del vuoto». [...]

«È uno spettacolo frequente e normale, ma ha qualcosa di ipnotico e di misterioso.

Lucrezio ne fa la metafora dell'universo. Lo spazio tra le imposte (*opaca domorum*) diventa il vuoto cosmico. I granelli di polvere assumono la dignità lontana e assoluta degli elementi primi e indivisibili di cui sono fatte tutte le cose: gli atomi (*primordia rerum*). E l'energia che li fa muovere a casaccio e per sempre nel vuoto (*in magno semper inani*) è una cieca gravitazione universale verso il basso, corretta dalle deviazioni del caso. È il caso che impedisce agli atomi di precipitare paralleli e solitari. È il caso che inclinandoli rispetto alla verticale li fa incontrare e scontrare, producendo così i corpi visibili».<sup>1</sup>

Merleau-Ponty, nell'estate del 1960, sembra proseguire: «Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres – ces gestes, ces tracés dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélation, parce qu'ils n'ont pas les mêmes manques que lui – il lui semble qu'ils émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent» e aggiunge: «La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi: c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi.

Les peintres l'ont toujours su».<sup>2</sup>

O ancora, «La scena che si *costruirà* grazie all'insistente ripetizione dell'«Io vedo» riassumerà in un senso (anche se negativo: l'esilio) tutti gli elementi offerti dal caso e dal caos. Così tracciato, il quadro avrà ricomposto quello che si offriva e continua a offrirsi in quanto decomposizione».<sup>3</sup>

\*

Eccoci dunque arrivati, come di ritorno, a queste sette<sup>4</sup> immagini di interno: ciascuna evoca, annuncia in proiezione il divenire dell'opera.

Insomma, quegli stessi fotogrammi che prima si trovavano immersi nel buio della camera fotografica per essere impressionati dalla luce, appena *al di qua* della soglia (tutti e sette i fotogrammi sono stati scattati senza varcare il limite d'ingresso della stanza) si situano ora al centro dello spazio (sulla struttura eretta nella moltiplicazione dello schema di *Disegno geometrico*, 1960) per restituirci, nel raggio luminoso del proiettore o nella traccia riportata sulla parete, la stessa immagine che per effetto prospettico si posa *al di là* del limite dell'ambiente che ci accoglie.

Così esce di scena l'autore. L'opera è altrove, non si tocca.

<sup>1</sup> Lucrezio, citato da S. Vertone in «Corriere della Sera», Milano, 24 giugno 1990.

<sup>2</sup> *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard ed., Paris 1964. A un altro brano di M. Merleau-Ponty mi ero già riferito in occasione della mia partecipazione «indiretta» a *Gennaio 70*, Museo Civico di Bologna, documentata nel catalogo della mostra e nel mio volume *Idem*, Einaudi ed., Torino 1975. Di Lucrezio ho invece immaginato la casa, in un'esposizione intitolata appunto *Casa di Lucrezio* al Palazzo Rosari Spada di Spoleto (cfr. catalogo, Grafis ed., Bologna 1984, e la scheda a cura del Museo d'arte contemporanea, Castello di Rivoli, 1987).

<sup>3</sup> J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Julliard ed., Paris 1989 (trad. it. di D. De Agostini, Garzanti ed., Milano 1990).

<sup>4</sup> Sul perché di questa scelta numerica mi permetto di rinviare al mio testo *Le regole del gioco*, nel catalogo dell'esposizione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Mondadori De Luca ed., Roma 1988. Cfr. anche *Sette note*, in «A.E.I.U.O.», n. 3, Roma 1981, ripubblicato in seguito come commento alla figura del *Guerrier hermétique*, in catalogo Le Nouveau Musée, Lyon Villeurbanne 1984. Vorrei infine ricordare le quattordici tele di *Un quadro*, 1970, e le ventotto versioni di *La Doublure*, 1972-73.

## Translator's Note

*Throughout the English translation of Contemplator Enim an effort has been made to respect the form as well as the meaning of the original Italian text, which is unusually rich in word plays, assonances, etc. Nevertheless many of these subtleties have been lost, as can be expected. The translator extends his apologies.*

Foreword - Page 7  
No More Exhibitions

I live here, I'm writing to you from here, and from now on I intend to stay here.  
This doesn't mean I'm opening or closing those doors (they'll stay ajar, as usual) or taking attention off the phenomena and activities of the institutions engaged on the front of contemporary art.  
Art, however, must be old.

Perhaps something is opening and closing, at least for me. A different phase is opening, a new area of reconnaissance stands on the horizon: and in order to observe it, the practice of the "grand tour," the precarious conquest and consequent abandonment of "exhibition spaces," sterile, short-lived colonies of a homeless *Aleph*, must be brought to a close.

Attention is concentrated between those four walls. The seven studies, the logs of a solitary, aimless journey, are the projections of a centripetal point of view aimed at considering, or interpreting, the loss of direction: they do not constitute one or seven exhibitions.

I - Page 9  
PRO MEMORIA

What I may understand as the dignity or the "essential quality" of an artist does not precipitate in the solution of experience. The project cannot be reduced to the object, imagination eludes the image, I am not the painting.  
[1963]

Breathlessness, urgency of the idea, "mandatory" research, and concern for evidence mark the grotesque destiny, the fascinating disagreeableness of today's art. The inverted muse, the back of the painting, endless transcription, and the will of time mock the precariousness and splendor of the image.  
In my work I invoke the etymological transparency of the works of Fra' Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, and Jacques-Louis David.  
[1968]

*What relationships does your work intend to establish with the public? Are you interested in a large mass audience, in an audience of "friends," or in one of connoisseurs and enthusiasts?*

I'm convinced that such a relationship develops by itself, that it doesn't concern the artist primarily, and that the references made time and again to the obscene wedding of art and society are senseless. Furthermore, the very nature of my activity tends to be, I could say, irremediably "academic."

*What function do you give to the market, to galleries and museums? Do you consider them necessary, or surmountable by other institutions and other means of communication?*

To deny the indisputable function that galleries and museums have had and continue to have, would be unreasonable. I would add a consideration suggested less by a taste for paradox than by personal experience. The Metropolitan Museum of New York offers the continuously changing image of the public that throngs it, a contingent representation of the visitor himself. The Condé Museum in Chantilly, in contrast, presents the unchanging image of the works exhibited, in an immutable space. Both are random, perfect examples of two different types of "function": every work, in a certain sense, is a museum in itself.  
[1972]

*What role have you given to your work of the last few years?*

That (almost unavowable today) of not being deliberately communicative, but of placing the accent on the beauty of what is communicated (or of what can be communicated).

In other words, if I have never painted from life it is because I still consider the idea of life and its truth as a category beyond my reach, too evident to become truer in its turn.

*What kind of inquiry are you interested in, what sort of investigations do you think you will undertake over the next few years?*

Something that does not presume *per se* a representative implication—for instance, not to do too many interviews.  
[1976]

*With the crisis of the modern movement and of the avant-garde, the very forms of time seem to have changed drastically, together with the ways we understand history. Some people think the modern age has come to an end: accordingly, they place themselves in a postmodern perspective. Others, on the contrary, believe the modern movement is approaching a state of stability and will continue to exert its influence for centuries: they conceive a sort of permanent modernity. In any case the notion of the modern appears to have changed both culturally and socially. What do you think? How do you position your work with relation to time and history?*

«I don't think I have contributed either to the scenario or to the making of the interminable colossal known as 'cultural politics.' It has gone on for some time now and it continues to prosper, but it hasn't left a trace: it is a deaf liturgy of the superstitions of reason. Blessed be the dilettantes (when they are no longer so and do not yet know it).» With these words I ended an interview on the immediate past. Here I am now, grappling with a question that may oblige me to hazard a guess about the future.  
After such a brief time a mood can change, but not a point of view. To attenuate the intransigency of this statement and come to the point of the question, I might add that the "prophet's stone" of art history is as sibylline as that "oracle," the work itself. The apparent readability of the former is merely a linear, orderly tracing of the disconcerting elusiveness of the latter.

So why all the questions? The scale has neither come nor gone; its weights hang from a beam that is thinner than it has ever been before, but is not fragile and has not been broken, as many people are in the habit of saying.

We are feeling what could be called the "curse of historicism" (a just, deserved, and hence unrenounceable condition), which leads us to construct a deceptive and somewhat coercive "ideology of the future." Until yesterday a word was new *to* negate that which went before it, today it is new *because* it is new, as a mere chronological fact.

How can we continue to be surprised by the new if the new is already planned out, and above all, how can we glimpse it if, in order to imagine it, we don't need to know we are looking for it? Finally, how can we believe in expressions like "art and sociality," "free group creativity," and so on, in a culture that is ready to manipulate that which it doesn't even claim to understand?  
[1977]

What meaning does an artist ascribe to continuity (his own continuous inconsistency), experience repeated in the trajectory of time? And why, if we are speaking of time, do we so consequentially look for the evolution of a line, particularly an endless one?

Having discarded the task of examining the causes of this need, I preserve for myself the barely tenable illusion of following a path where the calculation of one's own steps itself becomes the matter in which one becomes lost.  
[1983]

That the artist inhabits obliquity and eludes the call of centrality, seems obvious to me: his condition is a state of nonbelonging, of distraction and scepticism that the rule in force, conservative or revolutionary as it may be, is ready to interpret as provocative.

Betrayal, not only of reality but also of his cultural perspective and even of himself, has always been the stake of the artist. That is to say, the artist has always fed upon linguistic illusion, the only place on the social chessboard that belongs to him.

Paradoxically, however, this transgression is so expected and necessary that it runs the risk of becoming systematic. And it is here that the decisive move is made: art theory is not a cover for the work but a deceit, sometimes even opportune, against which the artist must measure himself. His only imperative, if one exists, is to forget everything, even the most prudent incentives to be himself.  
[1983]

—The artist, having forgotten his first work, stands aside, and a gentleman appears in his place: all the paintings he will subsequently show will take position as though to form an immense frame around that empty square. The point is to attribute a time and place to that first instant...

—I'm not sure of that, maybe the opposite is true: it is the artist who

appears in the end, it is he who remains! Otherwise, to whom would the traces which now permit us to speak belong?  
[1983]

\*

We (the artists) must know that they (the others) are waiting for us at the passage. If we still linger in vague mock-skirmishes it is because, as we no longer have to pass anything, we see not them but gold.  
[1987]

\*

I have no idea of the role I might have played over the last few years. I do have an idea, though, of the role I might not play in the next few years. I'll stand aside: only in this way will I no longer belong to myself. No more openings, interviews, reports ... quotations, percentages, shipments... A priceless life. I'll honor my commissions (real or invented *ad arte*, consigning the results to whomever I wish: gifts of friendship, repaid with a contact (no contract, brief visits).  
[1988]

*For some time now (having declined the invitation to "Documenta 8," Kassel 1987) he has avoided taking an active part in large international exhibitions ("wearisome, thoughtless propitiatory meetings," the artist claims) to concentrate his attention on the idea of exhibition itself—a course he first chose in his retrospective at the Nouveau Musée in Villeurbanne (1984) and which he has continued to follow in various subsequent experiences, at the Staatsgalerie in Stuttgart (1986), the Musée des Beaux-Arts in Nantes (1987) and the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome (1988), with the idea that "a work's moment of truth coincides with its exhibition" and that "its original design is fulfilled in the place that hosts it, a theater of light and silence far from the noise of information."*<sup>1</sup>  
[1989]

\*

But what place can ever host a work if not the room in which it comes into being?

## II - Page 15 FUTURE RUINS

Years of (legitimate) complaints and (well-deserved) invocations seem to have filled the void. The justified, widespread, and long-repeated worries about the fugitive condition of the museum as an institution, especially in Italy and even more especially for contemporary art, seem now almost suddenly to have fallen silent, to have touched the limit of saturation. Almost suddenly, it seems, huge formations of anonymous or (what is worse) original pavilions created with a view to support the function (mention has even been made of the "fruition") of the work of art—of that something, that single thing, perhaps, which claims not to have a function—have grown up here and there, almost everywhere. In short, the best intentions (adequate tools and modern structures, as it is customary to say) probably have not contributed to a correct frequentation of the places of art.

At Rivoli we witness, in a certain sense, a singular exception: for its and our good fortune, the castle already possessed all the requisites of a museum of contemporary art, without having to be invested with them *ex novo*. The building was extant but had never really existed—for it is well known that the complex was not completed and hence was not effectively used either when it was first built or subsequently.

Thus exempted from the suspicion of having been built for the purpose, it has revealed its perfect, natural adequacy (magniloquence and discretion, nobility and detachment) for hosting an exhibition.

In this way it re-evokes, in full scale, the echoes and dizziness of the huge vaults described by Hubert Robert in his *Vues du Louvre*. One of these, the *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruines*, a fascinating variation on the theme of "future ruins," seems to point out two parallel destinies, by means of which the works and the spaces that contain them pursue one another in time, to the point of reversing their roles, of "ruining" each other, of revealing the spaces and the works that inhabit them.

\*

«Museums never were, and I think never will be, the absolutely right environment for works of art. I don't think works of art are at their most interesting when separated from the whole fabric of life. It makes it possible for more of the public to see them, it's convenient, it's good for art history—especially as it preserves them—but it is a compromise...»

«Modern art differs from that of the past in its phenomenal multiplicity of styles—a function of its more individualistic, less collective, less institutional character...»

«A museum is a museum, and you can't pretend it's an apartment...»<sup>1</sup>

«En désertant les lieux publics, cadres de son ancillarité sociale, l'art a

perdu son caractère institutionnel et désormais entre les démarches les plus individualistes seule l'histoire de l'art semblerait pouvoir introduire une cohérence, discerner une évolution. L'œuvre d'art ne répondrait donc plus qu'à la seule quête esthétique des artistes et de leurs amateurs et n'aurait d'autre lieu de destination que les appartements privés des uns et des autres. Ainsi est clairement effectuée une assimilation entre la fonction sociale de l'art et l'assignation des œuvres à un lieu...»

Nevertheless, «L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient et si l'on veut pouvoir en rendre compte, il faut s'en donner les moyens et en tout premier lieu ne pas considérer l'exposition comme un langage second véhiculant un signe lui préexistant, car ce serait rendre inaccessible ce que les modalités d'apparition de l'art impliquent dans la production artistique.»<sup>2</sup>

I am increasingly convinced that the rule of the personal museum is the first and perhaps the only rule to apply to such a delicate subject as the work of an artist.

There alone, from Fiesole to Urbino, from Rome to Paris, Aix-en Provence, and Ferrara, the Muse visits Angelico, Raphael, Poussin, Ingres, Rousseau, Cézanne, and de Chirico.

The monographic focus hits its mark: in addition to the specific effect (the advent of "vision") it includes, as a surprise effect, the echo that is liberated and fills the space destined to host the Muse.

Who here as elsewhere tells us nothing, but *listens* to us think (it is thus that she *speaks* to us).

A work of art, should it ever stand up and declare itself, even before wanting to be taken into consideration would simply ask to be, to stand alone where and how the intention that made it suggests. To welcome it with the habitual respect and honors would be useless; a correct and sensitive discretion—fitting, precisely, to the message that it does not deliver but asks to hear together with us—would be better.

## III - Page 21 THE FORBIDDEN CITY

A sentence in the letter which, summoning me here, indicates the themes of this seminar,<sup>1</sup> absorbed and amused me in a particular way. It is on page two, and it states:

«Awareness of the 'weakening' of meanings and of the impossibility of recomposing them in strong, truthful units of sense can lead to intolerance and evasion, made explicit in the idea of art understood as an oasis of freedom in the growing desert of nothingness.»

I would like to apologize to the author of this passage if, though I seem to agree with him on this particular issue, I couldn't avoid reading, "an oasis of nothingness in the growing desert of freedom," inverting the terms of "an oasis of freedom in the growing desert of nothingness."

Whether this was a slip in my reading or an unconscious opposition of principle, I couldn't say.... Could it be that the work doesn't know what to do with freedom if, like nothingness, it can't have a place?

A) Let me say right away what I have always thought about the *place of representation* understood as the space of the work (to what nature this space belongs, on what horizon it can be inscribed).

Though I said "thought" I wouldn't want to be misunderstood: actually I have never thought of the work, even if it may seem that I have to those who see a work and immediately glimpse—or think they glimpse—the thought behind it. The artist and his work are complementary, not consequential. As it is essential for the work, in order to exist, to capture the gaze that reveals it (be it the author's or the viewer's), similarly it is necessary for the artist, if he is to survive, to discover something (the work) that allows him to *look*. For this reason, I was saying, the works thought of me and not vice-versa. The artist does not think, he is a survivor of a narrowly-avoided shipwreck, a danger he runs every time he makes his landfall in the work. He is an unstable figure... in whom contradictory attitudes intermingle. He seeks the new and original (roads not yet explored), but always within a code (he is a standard-bearer of the norm, even if it is a norm he does not yet know). He *must* announce his vision to others, but he does not accept to share it (even with himself, if safely harbored in one work he turns to the next). He is ironic, but he does not make irony an exercise. He has nothing to demonstrate, but he carries on in his progress.

Thus dispossessed of himself the artist (the shipwrecked person) runs the very real risk of not being recognized (sighted), of persisting in the search for something by which he is already possessed, even though he may not realize it. Are gold-digger, magician, chess player, hermit, pearl-fisher, artist, and master of ceremonies synonyms? For example, a master of ceremonies... according to a preestablished code, embarks on a search for

truth even though he knows it is unattainable; ceremony is not the automatic repetition of a conventional procedure, but an essential event that triggers panic just as it produces ecstasy, ignites a faith or extinguishes it. The artist perhaps is someone or something like a double who does not apply but *lives* the ceremony of the perception of the world, who weds revolution and discretion and demands the absolute without knowing how to spend it...

Like a rite in which one is obliged to take part, or like a myth...

Thousands of statues constitute the iconography of the imaginary that illustrates those mysterious, improbable yet possible figures, the gods, and their gestures...

Equally numerous are the spaces that divide them, the full-bodied void that makes them visible, the distance that places them in perspective for us.

"An oasis of nothingness in the growing desert of freedom..."

B) The artist does not know objects, he does not *see* them. Yet never before have so many objects crowded the everyday scene, saturating our field of vision...

Who then is the artist, does he or does he not want to explain himself? Or, if one prefers, where are (where has he hidden) all these objects?

The artist is someone who roams the void and is compelled to describe it. His "object" is the transparent membrane, the impalpable involution of this "emptiness" within which he finds himself. The object of his gaze is his gaze itself, which has as its object another gaze.

So objects do not exist because things exist; indeed *the* thing exists. What thing? The thing itself!

"An oasis of freedom in the growing desert of nothingness..."

C) Some artists believe in the existence of "truth." They believe, that is, not only (as it is true) in what they do, but that this something is in its turn necessary, that it corresponds to the expectation of someone or everyone. From their point of view the establishment of a relationship, of a goal or at least a destination of the work, does not require further confirmation.

Others, instead, do not believe in the "necessity" of the work, but nevertheless make the existence of the work their own necessity. No one will know what they had to say, because no-one will ever have asked the question.

Both sides—and we who watch—all of us, in short, through the same parquet: the slight curvature of the proscenium, barely perceptible, is there less to give hospitality to our visions than to coincide with the curve of the horizon, to illuminate the stars, to represent the all or the nothing we witness.

"An oasis of nothingness in the growing desert of freedom..."

D) There are things in life that it happens *not* to have to do, but from which, precisely because of this abstinence, one obtains a greater involvement in the experience that the missed event would have procured.

"Everything is written" one says sometimes, when a curious premonition provides a foretaste of things not directly experimented but already brought to account by an awareness born who knows how.

For example, for an artist (but is his "life"?) this is an institutional condition, we could say, which is reflected in the work, or more precisely, in that which the work conceals.

To wonder (sooner or later is of no importance) who will be the consignee of what one does or is about to do; to establish a relation between the "that's all" of the work and the demand for an answer; to require, in substance, an attentive interlocutor to share in a gratuitous, intransitive act... When has art ever fed on the need for comparison, given that the response is already *its own*, that it precedes the question?

To precede does not mean to anticipate (the avant-gardes have done this) but to proceed before knowing, without wanting to demonstrate.... How can one, in short, claim to want to oppose something that one wants to have available because, only thus, it will be possible to give voice to one's own opposition?

This something does not exist, no longer exists, and perhaps never existed. The artist believes he exists because he is called an artist by another, who is he himself saved from—or replaced by—the necessity to make the void that we all inhabit converge beyond himself.

Then when artists (what an embarrassing expression to pronounce in the plural) compare (a truly unreliable hypothesis) their own convictions (how can we have any?) with regard to the context (sometimes there is also the sun, though) in which they find themselves working (but the work is there, let's not change it into a verb)...

We have gone from the interpretation of History to the History of interpretations; the sum of the versions of the truth hands us over, now, to the truth of the versions. The author, a nameless signature, is nothing other than the bearer—or the player, if you prefer—of the work, the *fortune* of the *thing*.

"An oasis of freedom in the growing desert of nothingness..."

E) The artist today knows he can express himself *less* than the others. It is he who, alone and for all time, experiments every day the elusiveness, or

the inexistence, of expression. Which, if it manifests itself, will not manifest itself *in* him but to him, reserving for him only the bitter task of giving voice to it.

And he, the artist, knows before the others that the image that will be his to discover is not his but everyone's, even if it is not for everyone. In spite of appearances, his destiny imposes upon him an absence from the scene of the world, an exile of time and place.

"An oasis of nothingness in the growing desert of freedom..."

The proof? I have already said or written everything we have heard so far before delivering this report. The considerations that have followed one another, separated by the intervals that alternately present the phrase in question, are passages from earlier essays gathered together in the desert of my absolute freedom.

A) "Il luogo della rappresentazione", Seminar *Arte e vita dell'Arte, dalla creatività al linguaggio*, Foligno, October 1984.

B) "La cosa stessa," in *Giocchi d'acqua*, Roma, Galleria Pieroni, 1985.

C) "Milleluci," in Museo di Capodimonte catalogue, Napoli, Electa, 1988.

D) "L'autore? Un attore!" in *Ancora un libro*, Roma, A.E.I.U.O., 1987.

E) "Ultimatum," in *Suspense*, Firenze, Hopefulmonster, 1988

IV - Page 27

WILL-O'-THE-WISP

"Bravi, BRAVIII!" The crowd had just broken up, streaming quickly down the seven streets that interrupt the vast perimeter of the square at regular intervals.

I alone stayed on (I am still here), standing motionless on the bridge that stretches over the river toward the hills, the longitudinal axis of that incommensurable open-air theater.

I couldn't extinguish the echo of that exclamation: hoarse and exhausted (perhaps because I had never pronounced it), I couldn't realize that, once the dancers left the stage, we had to resign ourselves to the silence.

The darkness, furthermore, did not increase my faith in being able to engage other voices, or at least a glance to protract that now remote acclamation.... All was quiet, everything had disappeared, as though swallowed up in a crater that had exhausted the last spark of the magma that surely, just a little lower down, continued to toss about.

"...!" Removed from all support of any kind, even only apparent, I swallowed what remained of a wordless exclamation compelled to come to an end even before announcing itself, reduced as it was to the state of a pure punctuation mark.

V - Page 31

THE GUEST

A strange person (I don't remember his name) of indefinable age, his gaze fixed in the distance, confided in me one day (time and place escape me) that he felt possessed by a sort of frenetic inertia that led him to cultivate the idea of a curious, disquieting project.

He felt ready—but the longing to show it gave him a distracted and apparently unmotivated impatience—to apprehend by intuition, and to anticipate, any kind or number of images (was he an artist?), as long as he was not bound to realize them—that is, to see to the material definition of the work.

He added, still more paradoxically, that his urgency certainly was not dictated by a preconstituted intention. The perfect copy—"authentic", he specified—of an old master painting would have been the exact equivalent, for instance, of the most unexpected—but expectable—vision of the future. The infinitesimal detail of any subject whatsoever, could suggest the secret code of a new language.

The activity would have developed in keeping with parameters that would not be preestablished, but would change each time, in such a way as to contradict the schemes delineated immediately before.

The idea of the avant-garde ended with its relegation to an archaic dimension, it was surpassed precisely because of its impossibility to acknowledge itself as such, to admit its implicit destination to the past.

I said at the beginning, "I don't remember his name," but now I recall it was he who did not remember it, perhaps he had never had one.

VI - Page 35

AUTHOR\*

In an interview I did a few years ago I was asked what, in my opinion, was the most beautiful painting in the history of art of all times. I answered without hesitation, the *Embarquement pour Cythère* by Jean-Antoine Watteau.

I forgot, or more precisely, I couldn't have foreseen that I would later be

asked to say something about Diego Velazquez. I couldn't say anything about him now without stating, contrary to my earlier claim, that *Las Meninas* is certainly the most beautiful painting in the history of art of all times. And in effect it is, as is Watteau's painting "also", and as are, with equal right, all the paintings that, from one point of view or another, present transparent images—images that are conscious, I mean, of not being anything other than images.

But if I have happened to mention "points of view" just above, it is not by chance: the "back" of the canvas that Velazquez is painting opens the modern "front" of vision and illuminates, from that instant on, the tormented, innumerable paths, in part still unexplored, that allow us to look today at a work of art.<sup>1</sup>

\*

Too many times I have found myself insisting—over and over, I must admit—on a certain reticence of mine to go and lay down or offer up an active, conscious contribution to the search for "truth," or at least for a meaning to trace on the boundless horizon of images.

Having laid my first stone (but I had not yet deposited a building plan) I continued to erect the scaffolding of an edifice awaiting construction, without a client or a consignee.

Yet to insist, repeat, and continue seems to be the only way to bear the full weight of a void that no one wants to fill.

\*

*L'ospite* is staying in this room, but beyond that door, okay, here we are at last...

*Fuori l'autore*<sup>2</sup> is not a representation of that which cannot be represented, it simply *does not* represent. It does not have an author but it will have a viewer, indeed two (you and me); it is neither a mirror of the world nor an object chosen at random to be "taken" as a work.

Having never seen it before, I will see it after you: so how will this painting appear to us? How will it ever be able to appear (to you and to me) if no one has prepared the prodigy beforehand? And if each of us, everyone for himself, can readily imagine it, how can we really see it? Can the work make itself, or make itself the echo of that which it might have been? Though there is not an author, there must be an artificer...

\*

Is *Cecilia, volgi lo sguardo* by Haendel, Rameau, or Monteverdi? Have de Chirico, Reynolds, and Manet not perhaps painted the same painting, different versions of the same theme? Nothing brings them together, or draws them apart, if the artificer is one alone: I am not speaking of affinity, but of *authority*; it is not a question of models (the epochs deny them) but of the continuous rediscovery of the same thing (the thing itself).

\*

Those who would hesitate to venture down the short cut discovered by Beuys ("all men are artists") would run the risk of being sucked into the equally indeterminate whirlpool of its opposite ("all artists reveal one alone").

It is no use seeking a way out (no one compelled us to enter). The labyrinth is a perfect circle that conceals in its continuity a point of connection of which we have had to imagine the existence: the compass, consolation of the draughtsman, remains one of our most faithful friends, but we cannot ask it to take the place of the universe of our visions.

In a word, the point is that these visions are ours and I do not see why I should once again make them mine.

## VII - Page 39 CONTEMPLATOR ENIM

*Contemplator enim...* «Observe the light of the sun when it filters through closed shutters in the darkness of a room. In each ray you will see a confused jumble of corpuscles seemingly lost in an eternal war come together in swarms and give battle, then separate and attack again, quickly and without respite. Watching, you will understand the nature of the eternal fall of the first things in the deep infinity of the void...»

«It is a frequent, ordinary spectacle, but it has something hypnotic and mysterious about it.

Lucretius makes it a metaphor of the universe. The space between the shutters (*opaca domorum*) becomes the cosmic void. The grains of dust take on the distant and absolute dignity of the prime, indivisible elements of which all things are made, atoms (*primordia rerum*). And the energy that moves them randomly and endlessly in the void (*in magno semper inani*) is a blind universal gravity corrected by the deviations of chance. Chance keeps the atoms from falling parallel and solitary. Chance, inclining them with respect to the vertical, makes them meet and mingle to produce visible bodies.»<sup>1</sup>

Merleau-Ponty, in the summer of 1960, seems to continue: «Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres—ces gestes, ces tracés dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélation, parce qu'ils n'ont pas les mêmes manques que lui—il lui semble qu'ils émanent des

choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre l'œil et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent.»

and adds: «La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi: c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi.

Les peintres l'ont toujours su.»<sup>2</sup>

Or furthermore: «The scene that will be constructed thanks to the insistent repetition of the [claim] "I see" will reassume, in a sense (albeit the negative sense of exile), all the elements offered by chance and chaos. Thus traced out, the picture will have recomposed that which appeared and continues to appear as decomposition.»<sup>3</sup>

\*

Thus we reach, as though by way of a return, these seven<sup>4</sup> images of an interior: each evokes, or announces in projection, the becoming of the work.

In short, those same frames of film which earlier were immersed in the darkness of the camera in order to be impressed by light, just *short* of the threshold (all seven photographs were taken without entering the room), are now situated at the center of space (on the structure erected by multiplying the scheme of *Disegno geometrico*, 1960) so that they might give up to us, in the ray of light of the projector or in the trace marked out on the wall, the image that by perspective effect lies *beyond* the limit of the environment that surrounds us.

Thus the author leaves the scene. The work is elsewhere, untouchable.

## NOTES

### Ch. I

<sup>1</sup> This minimal personal anthology, or brief thematic profile (the passages are taken from books and catalogues published previously) echoes the late-summer thoughts that I am about to transcribe in these pages.

### Ch. II

<sup>1</sup> W. Rubin, quoted by J. M. Poinot, "Quand l'oeuvre a lieu," in *Parachute* no. 46, Montreal 1984.

<sup>2</sup> J. M. Poinot, in "Quand l'oeuvre a lieu," *op. cit.*; I would like to point out, in this connection, my note in the catalogue *De l'atelier à l'exposition*, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1987.

### Ch. III

<sup>1</sup> *Oltre la linea...dell'avanguardia*, curated by P. Derossi, Faculty of Architecture, Politecnico di Torino, 13-14 March 1990.

### Ch. VI

\* In the Italian theatrical tradition it is customary, after a successful opening performance, to call the author onto the stage with the exclamation, "Fuori l'Autore!" The title of this section refers to that tradition (-trans.).

<sup>1</sup> This first part of the text was published previously under the title, "Il fronte del Moderno" (edited by A. Mammi), in *L'Espresso*, Roma, 2 October 1989.

<sup>2</sup> This is the title of a still-unknown painting. Without the exclamation point, the invocation loses its accent and becomes the acknowledgment of an absence. Not only of the author, but of the work: from here on the text continues, that is, without the knowledge of the work it is to illustrate. The frequent questions therefore are not rhetorical expressions, but point to the effective impossibility of describing an image, without for this reason intending to drift into the rhetorical sphere.

### Ch. VII

<sup>1</sup> Lucretius, quoted by S. Vertone in *Corriere della Sera*, Milano, 24 June 1990.

<sup>2</sup> *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964.

I had already cited another passage by M. Merleau-Ponty in my "indirect" contribution to *Gennaio 70*, Museo Civico di Bologna, published in the catalogue of the exhibition and in my volume *Idem*, Torino, Einaudi, 1975. Also, I had imagined Lucretius' house in an exhibition entitled *Casa di Lucrezio* at Palazzo Rosari Spada in Spoleto (cf. catalogue, Bologna, Grafis, 1994, and the catalogue note edited by the Museo d'arte contemporanea, Castello di Rivoli, 1987).

<sup>3</sup> J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989 (Ital. trans. by D. De Agostini, Milano, Garzanti, 1990).

<sup>4</sup> On the reason for this numerical choice see my text, "Le regole del gioco," in the catalogue of the exhibition at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1988. Cf. also "Sette note," in *A.E.I.U.O.* no. 3, Roma, 1981, subsequently reprinted as a comment on the figure of the *Guerrier hermétique* in the catalogue of Le Nouveau Musée, Lyon Villeurbanne, 1984. Finally I would like to recall the fourteen canvases of *Un quadro*, 1970, and the twenty-eight versions of *La Doublure*, 1972-73.