

FLASH

MEMORY

*di qua
e di là*

1992

www.italianbooks.com

Copertina
Iain Anderson

Impaginazione:

Gruppo Editoriale L'Espresso

Stampato in Italia da

Ne

1989

© Copyright 1989

Gruppo Editoriale L'Espresso

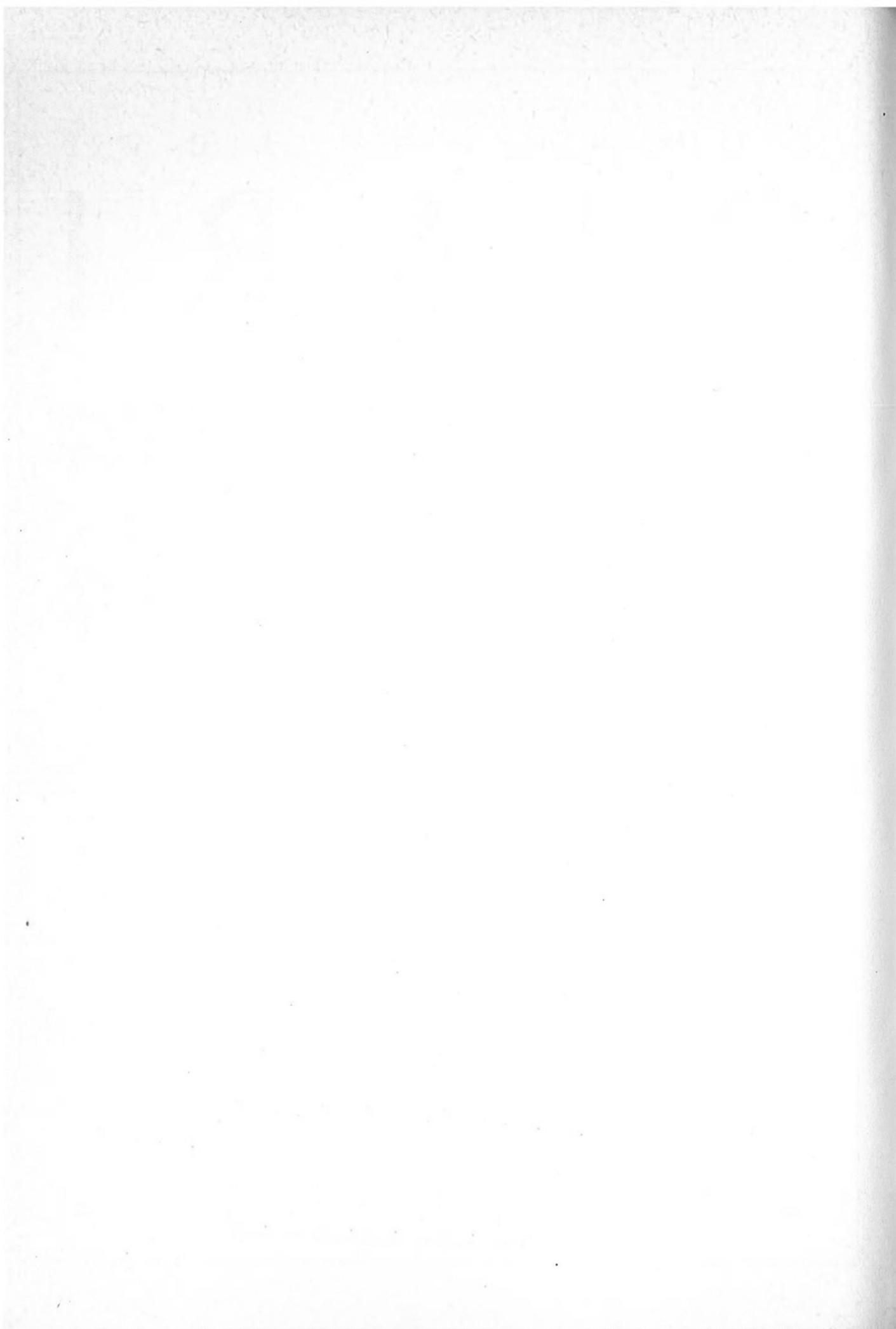
Via C. Farini 68, 20139 Milano

C O R R A D O

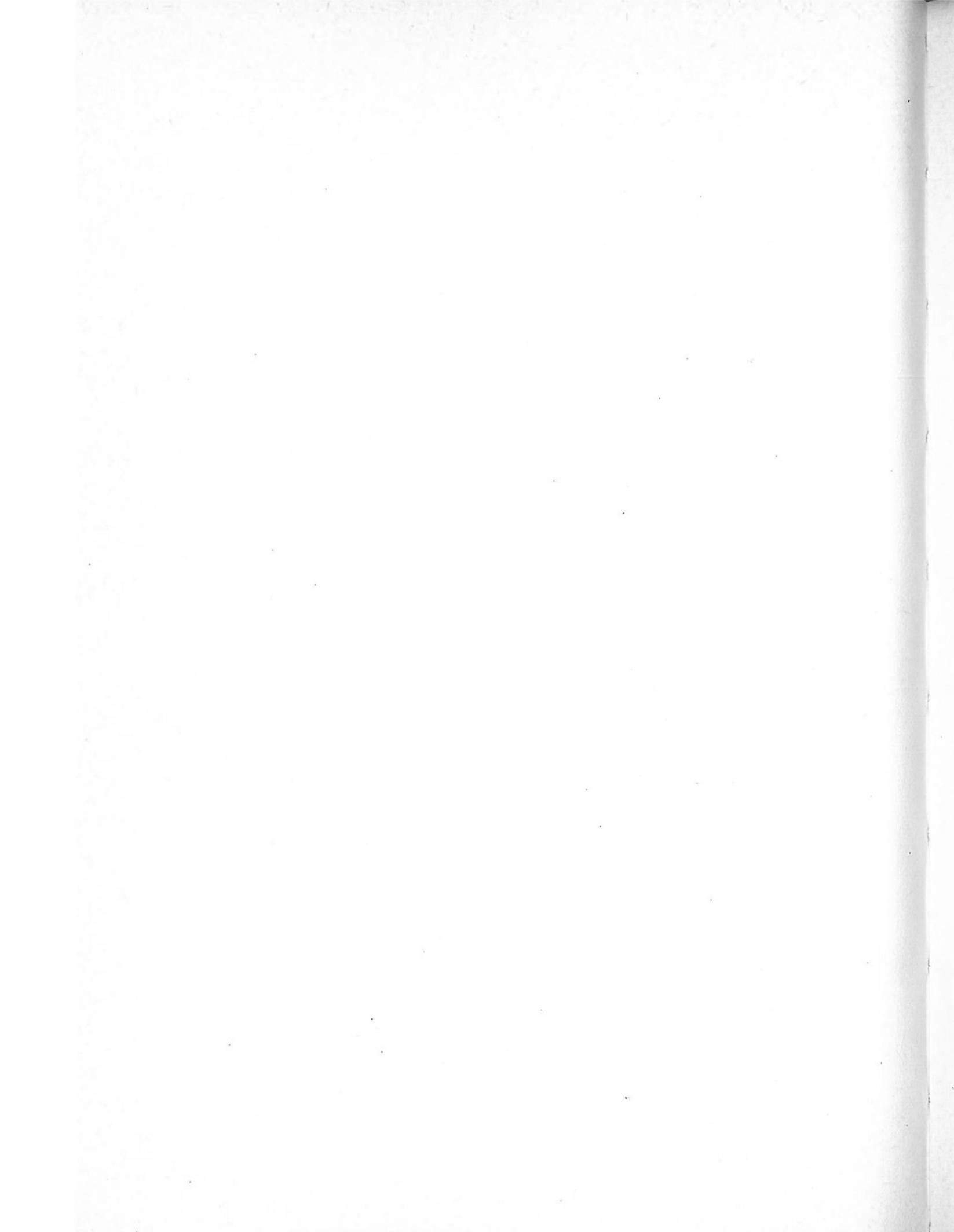
D I A R I



GIANNI CARLO POLITI EDITORE



N E W Y O R K 1 9 8 3



11.2 Qui a N.Y. si è presi o dalle cose forti come l'arte americana moderna (Ellsworth Kelly, Robert Ryman, Donald Judd, ecc.) o dal grande vernacolo portoricano nero (la Fun Gallery, Keith Haring, John Ahearn, Rammellzee, Grand Master Flash, ecc.) per uno che viene come me da un'altra cultura dalla seconda si è esclusi per posizione e dalla prima per natura

11.2 I miei amici italiani della transavanguardia hanno imposto un terzo modo fuori da quella alternativa. Ma come non essendo americani di gusto e di origine si sono imposti?

11.2 Il problema del centro qui e della periferia. Il centro ha ora bisogno delle periferie quella portoricana quella italiana quella tedesca. Cioè sembra che il valore d'uso sia altrove e il valore di scambio rimane solo qui però così facendo certi valori indiscutibili come Schifano e altri non entrano

11.2 Quanto influisce il successo qui al centro sul valore?

11.2 Quanto una cosa ha valore senza avere successo qui? Quale è il metro?

11.2 Se quanto fai vale poi hai tutto il riconoscimento che ti meriti, basta aspettarlo postumo vedi Pica-bia, Satie

11.2 Ma che importanza ha mai il dopo? Come per Pessoa? Quanto può servire al proprio lavoro il successo in fieri?

11.2 Il successo in periferia è un eco di qui un fatterello, ammesso che è il fatterello la cosa importante cosa si viene a fare qui da un punto di vista culturale? Per la cultura del successo?

11.2 Del mio corso che è straordinario nessuno saprà mai niente qui così dei miei scritti su de Pisis, Schifano, Accardi

11.2 Che cosa?

12.2 Ancora Keith Haring. Ha riempito tutti i muri della Fun Gallery da pavimento a soffitto con graffiti. Questo sarebbe per una partecipazione e aderenza totale alla situazione da cui nascono ma poi ha appuntato sopra alcune carte o tapie in pelle più finemente graffite. E questo è il distacco. Dell'arte? I muri sono graffiti a spray carichi molto colorati e trasparenti mentre le carte e le pelli hanno un segno più piccolo preciso, non trasparente controllatissimo. Sul muro il colore canta e ti coinvolge si espande, nei lavori sovrapposti il segno è specifico ti prende per precisione il colore è secco assorbe. Il genio di questa mostra sta in questa giustapposizione. I manifesti sono in un angolo in regalo only three for person. Keith regala gadget fatti da lui e la galleria con questo spazio totale contraddetto è piena di morettini ragazzi por-

toricani dai 6-11 anni che si appoggiano ai muri sono in bici ecc. Keith è l'angelo bianco in mezzo a loro

12.2 Jean Michel Basquiat fa una cosa diversa usa una grafia selvaggia che iscrive nel quadro-pittura

12.2 In Keith invece la grafia è tutta costruita ma i lavori giustapposti non sono quadri, sono più sottili (carte pelli) sono di forma irregolare (le pelli, le carte che seguono o non seguono il disegno)

12.2 I lavori di Keith si ispirano direttamente alle Molas di Panama lo stesso segno nero ben definito che precisa tutto lo spazio una scrittura di superficie non di linea fatta con le linee

12.2 Keith ha mischiato i segni di allora con quel-

li di adesso. Già un anno fa nei magazzini Perry dove è il più infimo sublime posto di battimento gay della West c'era alle pareti mischiato agli altri scarabocchi il bambino irraggiato di Keith sui cornicioni. Haring porta la cultura alla strada e Basquiat il selvaggio alla cultura

13.2 Sembrerebbe che i giovani waves portorico graffitari, leggendo le loro biografie, siano di pelle bianca e coltivati, viaggi in europa per anni in Egitto scuole d'arte in, quindi i miei sensi di esclusione di ieri, escluso per posizione dall'arte folk di strada, non avrebbero senso anche loro sono calati. Ha qualcosa di vampiresco che non amo la calata dei bianchi sulla vita? come i nostri intellettuali vampiri del 68 e post?

13.2 L'hamburger dell'Elephant and Castle è di una tenerezza struggente

13.2 Però perché non rubare la vita di tutti? Dopo tutto la mia vita è mia

13.2 Questo paravento bicicletta appartenenza non appartenenza – sono un intellettuale mi immergo nella vita espongo in gallerie d'arte – è così sentito che John Ahearn espone le sue sculture policrome oltre che sui muri dei quartieri nelle gallerie d'arte ma non le vende. Ne ha lasciata una nell'ufficio della galleria di Annina Nosei ma deve stare lì in mostra non in collezioni come sono in mostra nei quartieri

13.2 Ma come interviene il sapere la cultura su questi fenomeni di vita come i graffiti?

13.2 Questa forma è una forma formale o è una forma sociale? Mondrian o gallerie d'arte?

13.2 Il nostro neorealismo non aveva né l'origine social popolare né il riscatto formale era un desiderio

13.2 Il sorriso la presenza e l'immobilità furba attenta indifesa del giovane portoricano tatuato in pieno bicipite dal bel berretto nel tavolo di fianco mi arriva da lontanissimo quando mi guarda e quando non mi guarda sono io lontanissimo. Si è alzata la maglietta ma la ragazza gliela ha abbassata subito. È comunque anche lui all'Elephant posto in-su

15.2 Cambiare o non cambiare? sarebbe facile essere influenzati dai colori sporcamente puliti di N.Y. marroni rossi scuri, ma l'altro trip molto più raffinato è fare qui gli stessi quadri che in Italia stessi colori stesso formato stessa grana di tela e via

16.2 I cinque rullini straordinari con N.Y. sotto la neve le macchine annegate sotto il bianco ma la neve rilevava solo la marca e i tipi diversi di carrozze-

rie ecc. per dire una cosa che ho perso per sempre ora se rifarò foto saranno senza più l'entusiasmo neofita sparafoto dei primi giorni. Ora ci sono già le crisi

16.2 Ospedale malessere paura del nuovo cancro AIDS dell'herpes ecc.

16.2 Mostra di David Salle da Mary Boone, che mi piaceva per un suo picabianismo domestico ridotto per tessiture diverse accostate o sovrapposte sfumati fotografici e pittura rappresentativa sovrapposta ma in questa mostra siamo invece al classicismo da museo ha ripreso un po' l'arte degli anni 60-70 Jim Dine ma quello che allora era sperimentazione è in lui ora trovato domestico Jim casalingo anche le diverse tessiture sono ormai per figura è arrivato a fare un'arte da museo in partenza al museo arriverà

16.2 Invito alla Columbia University per la correzio-

ne trimestrale dei lavori di architettura i miei allievi hanno così un professore con pedigree

16.2 Conosciuto Donald Judd sua straordinaria casa tutti i legni quadrati

22.2 A Diego Cortez piace invece la mostra di Salle è per lui la seconda più bella mostra della stagione insieme a quella di Kiefer gli piace perché si contrappone in maniera fredda a tutto il folk e naturale che c'è in giro nella stessa linea non ama John Ahearn definito rappresentante di una scuola d'arte calata nel Bronx di Keith Haring dice anche lui essere un grande artista perché il suo approccio con i negri è di amore come quello di Robert Mapplethorpe

22.2 I recenti lavori di Francesco Clemente mi sembravano a tutta prima grevi di pittura ora che è passato dagli affreschi e acquarelli alla grande pittura a olio rispetto l'invenzione figurale che è sempre mo-

bile e impreveduta cioè un mezzo greve e fermo per immagini mobili poi mi sembra di capire che nel tentativo di tutta l'arte di Francesco di accostare oriente e occidente regola e occasione questa di introdurre nei suoi quadri la grevezza della cultura occidentale attuale pittura pittura greve greve olio olio suggestione suggestione con la estrema mobilità assenza del pensiero orientale è la più coerente disperata coraggiosa conseguente operazione che poteva fare un costo un rischio eccezionali proprio nei territori classici di buone maniere buoni risultati per questa impossibile scommessa questi difficili quadri ci sono

26.2 Articolo di Roberta Smith su The Village Voice dal titolo Making Impression sulle tre mostre David Salle, Gerard Garouste, Robert Longo. Garouste fa una pittura di maniera classica barocca dove non c'è nulla di impreveduto fatta in serie a mano. Osceña mostra in due gallerie contemporaneamente Sperrone e Castelli. Longo espone una sola lunghissima parete con molti media sculture una figura in mezzo alla sala staccata dalla parete foto di case bombardate negretti ingranditi colorati di rosso bassorilievi di stagno realisti sculture di plastica astratte per gran-

di piani nere lucide. Molto effetto tutto esposto con una ricerca nel presentarlo, invece Garouste è già tutto spatasciato. In Longo la ricerca dell'esporre è interessante, anche l'accostamento dei diversi mezzi, poi quello che dice non interessa gran che forse neanche a lui. Di Salle già parlato. Anche Roberta Smith dice essere una mostra di transizione. Una mia amica intelligentissima dice di Garouste che è la gobba di Chia

26.2 I miei procedimenti sofisticati alla Raymond Roussel a paragone delle due cose viste il fare impressione e l'arte di origine popolare folk di Keith Haring ecc. non reggono. Ho fatto due quadri come in Italia ma sono venuti così meno bene che li uso al contrario come tappeto. Anche la giustapposizione che facevo tra eventi impreveduti e logica formale non regge almeno al livello attuale gli eventi di vita sono così forti qui che ci andrebbe una astrazione altrettanto forte da giustapporre ma sarebbe allora una fatica inutile perché sarebbe una lotta non una giustapposizione su piani incomunicabili come volevo in Europa. Allora il doppio livello lo devo trovare nel modo di esprimere il livello degli eventi

26.2 Certo la mia eleganza e raffinatezza è andata in frigidare ora mi sono sporcato di ombre di mori di pattumiere di ruggine di fango di nafta di cemento rotto di freddo di aria pulita mi sembra di essere una banderuola i miei propositi di non cambiare non hanno retto. Mi rimane la nostalgia di riprovare e ritornarci lo farò dopo aver provato queste pelli di mori

26.2 Alla Columbia University salvo Laretta Vinciarelli un forte tentativo di classicismo con Robert Stern che ha abbandonato lo humour io non reggo i ninfei e gli absidi con colonne e soprattutto l'equilibrio che ne viene in ultima analisi sono troppo legato per la mia vita fantastico sessuale o forse per altro al continuamente rischiare e ciò avviene col gradino più basso qui marchette mori portoricani stile di vita di pelle e catene S/M altro che equilibrio tutt'al più poiché neanche io voglio rinunciare alla storia intellettuale esalto una divaricazione ma un livello sia quello dello scuotimento sociale esistenziale la mia lezione alla Columbia è stata tutta sullo sporco a N. Y. e sul caso come fare architettura che non ha avuto il dadaismo vedi caso

28.2 È iniziata la risalita o il bisogno di sofisma di procedimenti di logica formale

28.2 Avevo pensato dei lavori tutti aderenti allo svacco al sublime pattume ma mi è bastato pensarli desiderarli succede che i lavori non stanno dietro ai mutamenti non sono vivaddio una storia fedele

28.2 Come ogni storia a lieto fine nell'essersi sporcati i panni in Hudson c'è stato un mutamento che osserverò meglio in seguito mi sembra di aver accentuato la divaricazione tra bitume e Gödel

1.3 Sì ho visto Luigi Ontani domani farà una mostra tableaux vivants maschere scultura mi aspetto una cosa di grande qualità freschezza in contrapposizione all'elefantismo pesante che c'è per aria. L'incontro con Luigi Ontani in questo mio momento di risalita non è un caso la mia discesa non era nell'elefantismo ma nello spettacolo dello sporco dove il

cemento la pelle la città è abbandonata dove non vale la pena di fare réclame

1.3 Ieri concerto di giovani di fronte al lavoro di Robert Longo che più lo vedevo e più mi piaceva, ci torno sopra perché questa spettacolarità di moralismo è resa con una evidenza che non lascia residui il moralismo attraverso l'astrattismo di terzo ordine il fotoreportage del ragazzo negro ingrandito l'iperrealismo dei palazzi in demolizione il realismo della statua che è in equilibrio combattente in mezzo la stanza la ceramica rossa lucida non avendo rimandi occulti tutto può essere accostato mi pare una mostra di genio

1.3 Le cose bisogna vederle rivederle capirne le ragioni cambiare idea

1.3 Discussione con Laretta Vinciarelli ospite in casa di Donald Judd sull'articolo di Roberta Smith lo-

ro preferiscono un critico con una propria posizione anche solo metodologica dice Laretta Roberta non l'avrebbe io dico che se uno ha una posizione sai già quello che scrive se invece è disposto a perdersi negli altri capisce di più forse e io lo preferisco però mi contraddice il fatto che Roberta non avesse evidenziato nella sua limpidezza la manifestazione senza rimandi di Robert Longo o forse io sono ancora più disposto a perdermi

1.3 Certo che se ti dà tutto come giudichi e se giudichi sei fuori e se ti implichi e poi giudichi sembra una cosa da teatro

3.3 Ieri mostra di Luigi Ontani da Serra-De Felice Gallery sua performance immobile in una nicchia del muro con una maschera mentre si proiettavano sulla sua testa dei suoi disegni tondi fatti su fondo nero visti fare il giorno prima nella casa di Serra davanti al fiume maschere alla parete e in quella di fronte tondi decrescenti messi in diagonale al centro una eccezionale scultura greco indiana ma non gandha-

ra un discobolo con un terzo braccio doppio viso terzo occhio posizione di lancio corpo ricoperto di foglie cartapesta colorata base ovale in finto marmo ambigua sfuggente una seria scivolata tra un classicismo ellenistico e un'India manifestata una proprietà nell'accostamento da far diventare il pastiche anticlassico classico una grossa invenzione aria aria fresca fresca

3.3 SÌ Luigi Ontani criticava il newyorkismo di chi viene qui e fa grande si lascia prendere e ha fatto una mostra brillante e sfuggente precisa

6.3 Ieri sera a Brooklyn al pranzo per la mostra di Cucchi lunga discussione con Sandro Chia diversi livelli implicati cominciato col rock che assorbe come tutto ciò che è dentro la vita fatto paragone col masso di pietra che con leva è spostato da un bastone di legno c'è chi è nel masso e chi fa la leva lui è la leva lucida analisi propria opera come tutta determinazione rispetto una situazione N.Y. gli piace perché con minore costo si capiscono precisamente tutti i mec-

canismi in Italia invece c'è ancora chi si illude lucida analisi propria estraneità e contemporaneamente modificazione cose quasi un generale ma con autoco-scienza esemplare mi piace questo cinismo attivo questo gioco con l'intelligenza perché ha del meraviglioso artificiale non c'è più nulla di emotivo c'è un ottimismo nella sua opera che diventa contenuto mi piace l'allucinazione del suo estraneo gioco una extrapuntata per questo è una extravittoria molto meno rigorose le altre parti del suo discorso la tecnica una schiena fatta da lui sarebbe se misurata con un computer molto più giusta di quella fatta dagli altri per questo dice mi merito come è giusto di più l'altro punto dubbio del suo discorso è quello dei grandi della storia che di tanto in tanto ricompaiono Michelangelo Leonardo Tiziano... sembrerebbe che ci sia un intrigo tra astratta strategia comportamentale e pensare per punti fermi i più classici così come l'ancoraggio al saper fare tecnico tecnica e classici dati sovrabanco all'intelligenza ma penso che se anche sono dati come autonomi nel suo discorso nel suo fare diventano lucidi ingredienti

6.3 Nel mio lavoro mi sono trovato di fronte a un

problema teorico che se lascio al caso o alla altrui determinazione parte o una fase di un lavoro poi devo accettarne le conseguenze ovviamente ma se il lavoro viene male la responsabilità è mia

6.3 Ancora ho capito che se metto il caso in un processo devo sospendere il giudizio sulle conseguenze a esso inerenti cioè è un lavoro di autoeducazione non classica che bisogna fare su di sé non desiderare che il caso vada a parare dove si vorrebbe bisogna imparare a non volere in questo caso piuttosto il problema è dove e come si inserisce il caso in un lavoro o in un processo

6.3 Bisogna non avere più delle munizioni correttive

6.3 Oppure se si corregge con un lavoro successivo l'effetto del caso è un lavoro nuovo bisogna vedere chi ha l'ultima parola

6.3 Se si inserisce il caso come fattore di un lavoro bisogna considerare l'opera come tua e non tua ma di più come considerabile e non considerabile come un buco attivo e questo sfuggire considerarlo come un valore qui

6.3 L'opera diventa più centrata sul suo piano regolatore e su uno slittamento fuori di essa è lì

6.3 La mostra di Enzo Cucchi con i galli incendiati con i cavalli accesi con i teschi bianchi con le occhiaie marroni con gli edifici vagoni con le fughe in un punto con i bianchi i rossi la materia in ricchezza e in spessore la velocità di esecuzione le grandi pennellate sono la passione fantastica ardente

7.3 Ma tutta questa passione che scorre adesso cosa brucia?

9.3 Mostra di Helmut Middendorf alla Bonlow Gallery espressionista mal dipinto e questo potrebbe essere un pregio quadri grossi nessun pregio che vogliono trasudare fantasmi e sono dei paraventi impreciso ma senza lasciare aperture ragazzi con attributi da donna per paura e greve greve sulle nostre mani ignude

9.3 Ieri Luigi Ontani è venuto a vedere il mio quadro di 12 yards (11 metri per il provinciale) mi ha detto la cosa più sublime hai visto de Pisis Schifano e da lì sei partito per una radicalizzazione del segno senza più nessun fiore è quello che faccio io Ontani in altro modo con un segno leggero che al limite potrebbe fare chiunque ma invece e questo è il grande trucco vero ci va la sua e la mia vita per riuscirci

9.3 Ieri performance di Joan Jonas He saw her burning al Whitney Museum. Ha ristretto il suo spazio al museo. Troppe cose il pathos della storia della ragazza vista bruciare i media televideo dal falso e in circuito arredi da camera dei bambini giochi non proi-

biti ma suo personale distacco e movimenti da grande personaggio. Francesco dice che è stata rigorosissima negli anni passati e ora cerca di sporcare con nuove cose in arte dice bisogna togliere mai aggiungere per questo bisogna partire con molte cose però lui ha aggiunto l'impatto con N.Y.

18.3 Nel mio grande trittico c'è la logica formale che è la regola locomotoria del gioco poi c'è il rischio reale ripetuto fino a espletamento di quella logica il rischio reale confina con le valenze aperte dal caso della regola del gioco e mi distrae giocoforza dalle menate riflessive quando eseguo e mi distruggo dal rischio avviene per pochi istanti perché è rischioso distrarsi dal rischio reale eseguo con attenta noncuranza è un come se del saper fare che non è più presente come la regola che si espleta automaticamente grandi intervalli per riprendere forze e riflettere sull'andamento

19.3 La regola deve contenere oltre le valenze del caso anche il quid di humour che si gioca insieme al caso

19.3 Mostra di Dennis Oppenheim da Serra-De Felice. Pezzi e parodie di attrezzature d'officina anni 50 avvolgitori di nastri rotoli lamiera perforate forni verniciatura ecc. il tutto mostrato con leggerezza come fossero stoffe nuovi zincati macchine celibi oramai si cerca di tutto quello che non è ancora diventato arte diventa prezioso a tutta quella mercanzia di lamiera attaccati dei razzi fischi fuochi d'artificio che dovrebbero favorire il movimento come le due grandi putrelle portanti due piatti con due mollone che se si accendono i razzi dovrebbero fare l'applauso però è imprecisa la meccanica che diventa supermarket la pirotecnica che invece di essere locomotoria è pericolosa e così via può darsi che il valore di tutto ciò sia questa contaminazione con l'impreciso meccanica pirotecnica e Standa

19.3 Visto Franco Berardi detto Bifo fa un libro su droghe misticismo una esperienza parallela rivoluzionaria nella mente come nel frammento dell'ologramma c'è tutto il sapere dell'universo basta saperla eccitare

22.3 Il trittico che sto facendo esplora tre possibilità di rapporto tra regola logico-formale-spazio-tempo nel primo caso la quantità e successione spaziale è prevista a priori dalla regola e l'indeterminazione ha spazi e tempi precisi in cui giocare nel secondo caso la quantità spaziale e la durata temporale sono variabili dipendenti da una preordinata successione di eventi motori che avvengono in modo simile nel terzo caso è solo prevista la ripetizione di un medesimo evento legato al desiderio è indeterminata la sua modalità di esecuzione per cui lo spazio è in questo caso in subordine c'è solo come appropriazione è l'opposto del primo in cui era predeterminato il secondo è in bilico tra questi due atteggiamenti hanno diversi risvolti temporali nel primo caso anche il tempo è previsto nel secondo il tempo è sconosciuto ma è una sequenza che tende a una fine nel terzo caso il tempo è incontrollabile come lo spazio per cui la fine è stata predisposta arbitrariamente quando si sarebbe verificato un probabile evento scelto fuori dalla regola e se non si verifica non c'è fine

22.3 Nel terzo caso si tocca con mano la coazione a ripetere può presentarsi il tic ripetuto indefinitamen-

te in cui non c'è spazio tra un evento e l'altro c'è solo contiguità è chiaro che pur avendo la responsabilità del quadro si è lontanissimi dalla gestione spaziale contemplativa tradizionale ma anche da quella organizzativa dinamica delle avanguardie e dalla passione o dal cinismo o dalla invenzione della transavanguardia

22.3 Ancora un problema che pone questo procedere è quello di essere coerenti senza essere bigotti e il non essere bigotti non vuol dire uscire dalle regole perché non c'è altra spiaggia il non essere bigotti vuol dire

22.3 Il risultato è paradossalmente conseguenza di un piano rigido e contemporaneamente di scelte di altri quindi il bigotto non riguarda il prodotto né il fargli la corte durante l'esecuzione

22.3 Sembra strano ma non riesco a trovare l'usci-

ta dal bigotto se non all'interno del piano della logica a priori nella scelta dei suoi ingredienti formali e delle sue norme regolative e della disposizione di uscita

22.3 Il risultato è paradossalmente conseguenza di un piano rigido e di esiti sconosciuti quindi il bigotto eventuale non riguarda il prodotto né il fargli la corte durante l'esecuzione

22.3 Può solo riguardare qualcosa che ha a che fare con la durata col tempo ma chi me lo fa fare?

22.3 Però non si capisce perché una cosa veloce e poi abbandonata non deve essere bigotta e una cosa programmata ed eseguita in più giorni sì è strano è come un arresto del proprio tempo fin che dura l'esecuzione del progetto o uno sdoppiamento alla Pessoa tra sé e i personaggi qui tra sé che si pensa e pensa come andrà a finire ed è sempre diverso e sé che

pensa altre cose tra cui chi me lo fa fare e il lavoro che procede inesorabilmente

22.3 È interessante che queste considerazioni vengono mentre sto eseguendo la terza parte del trittico quella di cui non so la durata e la fine mi dà angoscia l'essermi messo in una sola di queste tre possibilità o finire per tradimento mandando a fa in culo le regole o continuare indefinitamente fino a consumazione dei soldi e della vita ammesso che non si verifichi la condizione di uscita

22.3 Ho capito considero bigotto non avere che scelte previste bivi-trivi predisposti

22.3 Capito per caso a rivedere la mostra di Dennis Oppenheim che si chiama paradossalmente Objects with a memory e lo vedo lucidare e pulire col sidol le macchine con un assistente togliere i razzi bruciaciati all'inaugurazione e sostituirli con nuovi pulire e lu-

cidare per terra insomma fare loro la manutenzione straordinaria per cancellare l'evento di vita che hanno avuto e cancellarne la memoria titolo della mostra perfetto!

23.3 Ho finito il ciclo del mio trittico un mio modello ha avuto un colpo di genio mi chiede di invertire i ruoli io accetto il rischio mi brillano gli occhi penso a Schifano e anche che avrei fatto capitare l'evento previsto per la fine del lavoro senza che l'artista cioè lui lo disponesse salvando così la regola

25.3 Fatto vedere per primi i miei lavori a Mara e Bifo Mara una vibrazione che mi risuona Bifo ha posto il suo interesse sul fatto narrativo è interessante sia proprio la parte del lavoro in cui c'entro meno avendo posto solo le condizioni

25.3 Qualche giorno fa al Roxy Afrika Bambaataa uno spettacolo folle tra nuvole di fumo si intravede

lui che manovra al mixer vestito da guerriero turco-
manno immobile un altro con le piume da indiano lui
parla dall'oltretomba gli altri fanno l'avanspettacolo
urlano col pubblico tutto finto e convinto follia diver-
tente grande presenza da quando entra in sala

25.3 È la prima volta che gestisco un mio lavoro nelle
public relations vedo di capire come funziona la cosa

25.3 Sono stato per strada come passante sui posti
dove per quaranta giorni ho raccolto i miei collabo-
ratori nuova sensazione Oh the Painter!

25.3 Ricevuto telegramma da Schifano in risposta al-
la mia domanda ma cosa è mai quella passione che
brucia che mi ero posto qualche giorno fa: PASSIO-
NE COLA PASSIONE SCORRE DA SEMPRE INU-
TILE RESISTERE LASCIARSI ANDARE E GODER-
SELA E POI TORNA PRESTO NE TROVERAI AN-
CHE IN ITALIA TUO MARIO

25.3 Robert Mapplethorpe nelle sue foto prende le cose omosessuali e sadomasochistiche portandole a un eccesso di forma

6.4 Ci sarà la mia mostra il 23.4 Proceedings of Venture

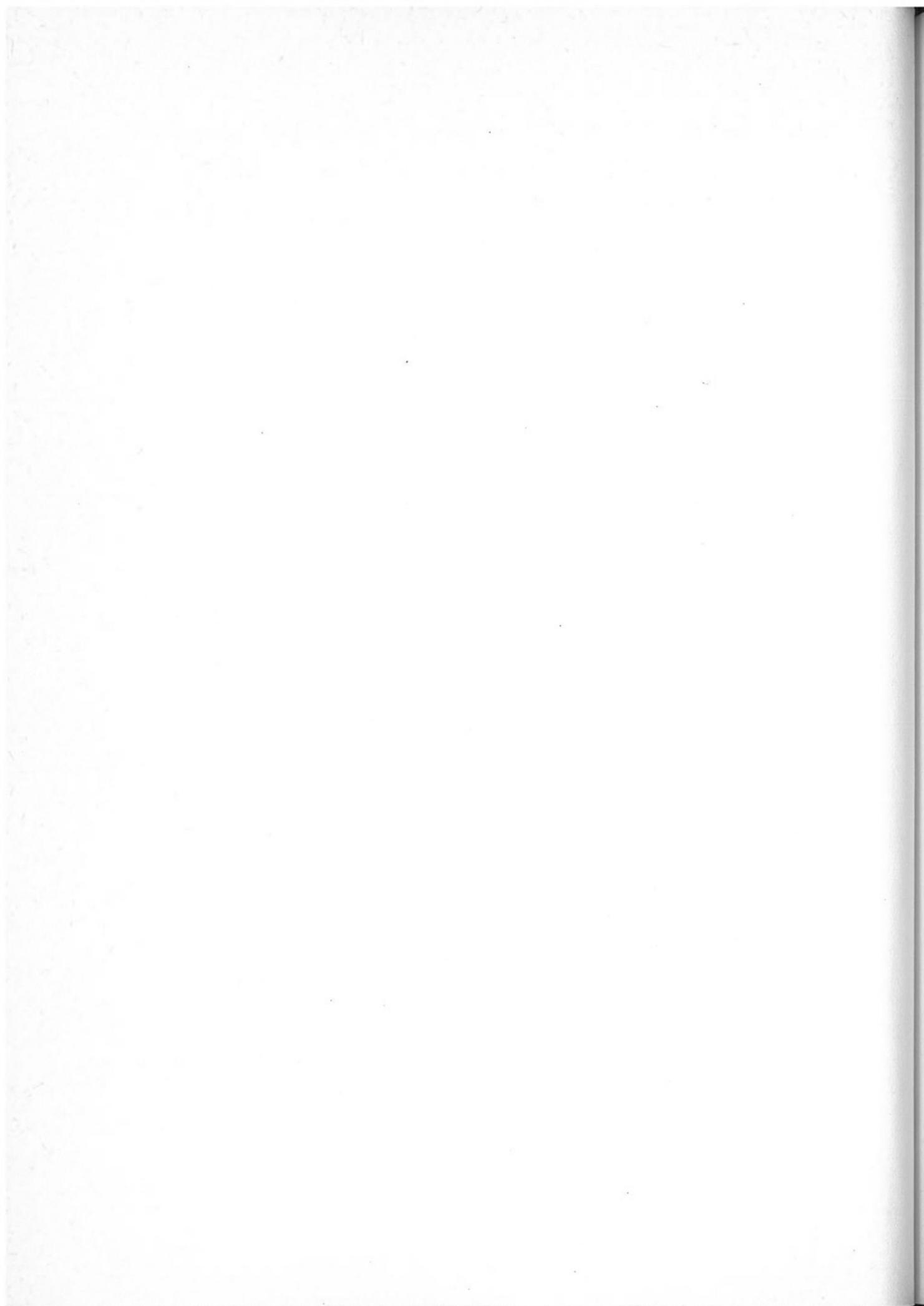
8.4 Se hai successo ti avvii verso la solitudine che per altro verso c'era anche prima

9.4 Al giovane superboy che mi suona la chitarra alla Neil Young seduto nel mio studio dò di tanto in tanto in bocca dei biscotti rotondi rivestiti da un lato di cioccolato Orleans e lo faccio bere con una cannuccia del succo di mele da una lattina Mott's

11.4 La mostra di Francesco Clemente conferma la

suggerimento delle sue teste quella di Julian Schnabel come un fiume ha una egregia ricapitolazione del suo lavoro ma la cosa nuova sono le sculture fatte di calchi di vasi greci su alti piedestalli in metallo alla Barnett Newman ecc. che aleggiano sulla testa

M I L A N O 1 9 8 4 - 8 8



Il posto più sconsigliabile per cominciare questo scritto sulla pittura è alla mia mostra di Bologna. Perché ne sei dentro e dovresti scrivere da fuori almeno con la punta della penna.

Il momento più idoneo per cominciare questo scritto sull'arte mia è qui alla mostra di Bologna, solo e immerso fra i miei quadri.

I quadri appesi che la gente vede non sono i miei, non posso sopportare di gestire in prima persona l'accumulo di fama, che allontana dalla fame che ho sempre, devono essere presi come impersonali, come ipotesi terze.

I quadri appesi erano proprio emanazione della sua persona, nessuno se non lui con la sua vita e la sua esperienza avrebbe potuto esprimere quella congiunzione e portare ancora più al rischio le sue giocate.

Da molto mi sdoppio in piani che non si toccano, uno svolge procedure convenzionali, che decido e van-

no seguite con un bigottismo religioso, pur essendo senza alcun contenuto di contenuto, l'altro svolge la mia vita, di casualità, di incontri, di rischio.

La sua esperienza si svolgeva su due piani che non si toccavano a livello operativo, uno di una teoria vuota di contenuto (a quali mai contenuti poteva credere?) ma estremamente fantasiosa di procedure, l'altro lasciava avvenire le cose che non sapeva, la casualità delle combinazioni della materia, dei colori, del gesto sotto sforzo o sotto vincolo, della non conoscibilità della vita che in qualche modo avrebbe voluto che apparisse.

Io onoro l'amicizia e la considerazione dei massimi livelli intellettuali come Scalia oggi qui a Bologna e delle marchette che battono nelle piazze d'Italia, che mi vogliono bene.

Il Marchesino aveva emozioni di forte intensità e ambiva la considerazione dei più straordinari intellettuali italiani come Schifano, Accardi, Boetti, e avvicinava con uguale religioso tremore i ragazzi dei marciapiedi ben sapendo che si stava accostando infine

a un dunque della vita.

Io non amo mai il tessuto connettivo intermedio del sociale, le maniere buone, la vera educazione sì, le consuetudini psichiche e morali, amo ciò che rende la vita dolce e salata.

Egli non amava le zone medie degli atteggiamenti, non necessariamente identificabili con la piccola borghesia, era qualcosa relativo al linguaggio, al vestirsi, al parlare, alla nevrosi dell'attaccarsi alle sicurezze.

Io raramente stimo i maschi etero, non tanto per le loro scelte o perché raramente posso averli, quanto per il loro modo di affermazione come espansione della loro personalità che mi soffoca. Questo lo sento anche per gli artisti anche se l'arte è certamente, insieme alla sessualità, un campo di scardinamento delle convenzioni convenzionali, tutt'al più si creano delle convenzioni non convenzionali, ma tra le due convenzioni c'è una frattura che anche gli artisti maschi non possono non registrare.

Egli voleva pensare che l'arte oltre che la sessualità era uno dei modi di incrinatura di quel modo di porsi così centrale, anche se non aveva capito ancora quali potevano essere le differenti conseguenze tra sbilanciamento del culo e sbilanciamento del pennello.

Il giorno della chiusura della mostra a Bologna ho una angoscia terribile un qualche cosa che dallo stomaco sale alla gola, un disgusto che è subito pianto, così anche a New York il giorno dopo l'inaugurazione della prima personale al Puckbuilding.

Corrado in occasione delle sue mostre era preso da accessi di angoscia mortale, aveva la sensazione che l'aspetto pubblico del suo lavoro lo distraesse da quello privato, e che infine tra i due egli era un giocoliere. Gli era estremamente difficile, lui che era così bravo a recitare parti diverse, a essere il vivo rappresentante di quelle opere.

L'astrazione procedurale dei procedimenti, la casualità degli accadimenti, la passione erotica, sono tre mo-

di del fare che quando saluto la gente non mi appartengono più, sono tre sradicamenti di diverso ordine incomunicabili fra loro ma anche con me.

Il Marchesino aveva difficoltà a colloquiare e a spiegare la sua pittura perché le modalità di essa, convenzionale, casuale e passionale erano estranee alle considerazioni che doveva svolgere con gli altri. Era per lui come parlare delle sue alterità e gli sembrava dopo un po' di tradirle in modo irreversibile.

Quando io lavoro non contemplo mai i quadri che faccio, sto attento contemporaneamente a seguire i binari indipendenti delle procedure, delle casualità, delle passioni, così non ho alcuno spazio per la contemplazione, per l'aggiustaggio, per il miglioramento del prodotto.

L'esecutore aveva un modo di fare i quadri che non gli permetteva alcuna contemplazione degli stessi durante l'esecuzione, tutto preso come era dalla passione del ricordo, dal bigottismo procedurale, dal lasciare che eventi casuali intervenissero costituzionalmente nel processo.

Io ritengo un quadro finito quando la procedura è esaurita, quando la passione è sfociata, quando gli eventi incontrollabili sono palpabili. Non è mai un giudizio di merito sull'opera che decide sulla fine. Né tanto meno dell'effetto.

Il Marchesino si trovava su crocevie di strade diverse che percorreva durante l'esecuzione delle sue opere, procedurali, casuali, passionali, e fin che non le esauriva non poneva fine all'opera. Non era quindi né la contemplazione né il giudizio, né l'effetto che l'opera procurava che decideva della fine del suo fare.

Quando finisco di dipingere un quadro lascio un intervallo di tempo prima di guardarlo con occhi di spettatore in cui intervengono tutti quei fattori di giudizio, di considerazione, di opportunità che mi sono del tutto estranei negli atti del fare. Il tempo lo impiego lavando lentissimamente i pennelli, le mani, cambiando i vestiti, ecc. Schifano abbrevia il tempo fra i due momenti anche per lui separati con lo strappare lo scotch attorno o dentro il quadro. So che quando guardo da spettatore perdo irrimediabilmente l'altro stato.

L'artista quando poneva la parola fine a un'opera compiva degli atti, i più banali, per lasciare in sé più a lungo la scia delle sensazioni che aveva provato, perché non gli era assolutamente possibile passare improvvisamente nell'altro stato della contemplazione e del godimento e del giudizio dell'opera. Anche Schifano aveva bisogno di un evento drammatico per passare da uno stato all'altro attraverso il gesto e il secco rumore di strappo degli scotch intorno e a volte dentro il quadro.

I miei quadri adesso sono fatti in una sola seduta e senza interruzione come de Pisis. Questo per lo stesso motivo che una seduta erotica si svolge e finisce. La casualità è una modalità non un motore.

Il Marchesino cominciava e finiva i suoi quadri in una sola seduta, non poteva concepire una ripresa del flusso erotico, anche con le stesse persone le scopate sono diverse, le procedure avevano un compimento, gli eventi casuali erano un accompagnamento passivo.

Prima di fare un quadro devo concentrarmi e distrarmi a un tempo. Può durare molte ore o giorni, decido e metto a punto l'invenzione delle procedure sapendo che pur essendo convenzionali hanno poi un valore di contenuto, centro la passione che deve diventare conoscenza di un più di uno scarto rispetto al modello amato, e lascio già che una sorta di casualità, diversa, lavori alla messa a punto di queste istanze con un rituale rigido: cambiarsi, prendere atto delle dimensioni della tela, uscire a prendere un tè, andare a comprare la mela e le prugne, pensare e non pensare.

Il Marchesino compiva dei gesti che assumevano il valore di un rituale necessario prima di accingersi alla seduta di lavoro, usciva ed entrava più volte dallo studio e andava a comprare da mangiare e a bere, quasi che facendo funzionare le funzioni del suo corpo avesse degli stimoli erotici che lo distraevano, ma così facendo lo avvicinavano anche, in conoscenza e disponibilità, allo stato che andava definendo.

L'amore passionale che provo quando mi accingo a fare un quadro che ha come soggetto il lavoro di un artista che ho amato ha come premessa la consuetu-

dine al lavoro di questo artista, che devo amare visceratamente e conoscere molto bene già da anni, meglio se abbandonato al presente, gli amori se non si abbandonano consumano, ma a questo punto ne voglio esprimere un rilancio in avanti, quanto per me in cultura analisi si sedimenta ed è vivo di gesto e di contenuto di quell'esperienza, e pensando ciò che è vivo in me di essa diventa proiettata al futuro. Questo sceveramento di ciò che è vitale di quell'esperienza passata avviene lontano dalla melanconia o nebulosità del ricordo, piuttosto è tangente alla vitalità dello humour, pur nello estremo rispetto delle sue verità.

Il Marchesino poteva accingersi a fare un quadro avente come soggetto il lavoro dei pittori amati solo dopo che un intervallo di tempo fosse trascorso da quegli amori, così poteva andare a recuperare dentro di sé cosa era ancora vivo di essi, ma mai nei risvolti emotivi, che neppure durante il trascorrere di quegli amori c'erano, quanto in una sorta di individuazione vitalistica della loro esperienza che inglobasse a un tempo il modo del loro fare, i contenuti ultimi del loro concetto, e quel tanto di vitale non mai disgiunto da un senso di humour.

io faccio lui faceva pittura
tu faresti voi avreste fatto scuola
noi faremo essi avranno fatto sesso
facendo fare consideraz.gen
fa tu farai tu ?

Di ritorno dalla mostra di Bologna troveremo a Milano la porta di casa sforzata, è stato un miracolo che abbia tenuto, dovendoci recare in altra città porteremo in macchina i quadri fatti quest'estate, le giacche in pelle e tutto quanto anche senza valore ci farà dispiacere perdere. D'altronde la nostra casa sarà frequentata da tutte le marchette e da tutti i ragazzi del circondario, del sud, della provincia, alcuni che si drogheranno, ecc.

Di ritorno a Milano dopo la mostra di Bologna avranno trovato la porta di casa forzata, e porteranno in altra città i quadri che avranno fatto quest'estate e quegli oggetti indumenti di valore trascurabile che non vorranno perdere, così si perderanno altrove. D'altronde tutti i ragazzi del rione avranno frequentato la casa ci sarà stata una gloriosa tradizione di rapina da Genet a de Pisis al Marchesino.

I quadri sugli autori amati sono sempre doppi sulla tela. Inoltre presentano una dissociazione delle connessioni fra gli elementi, questo è conforme al ricordo che non è la cosa ricordata, e il ricordo si rivisita senza quiete e appagamento, così lo sguardo, e non solo, sul quadro non si fissa. Ciò vale anche per le disconnessioni tra gli elementi del ricordo che acquistano altri legamenti.

Quando Corrado faceva i quadri sugli autori amati aveva pensato di duplicarli sulla stessa tela e di rimettere in questione le connessioni tra gli elementi rappresentati, perché l'unicità della rappresentazione e la logica originaria delle connessioni gli sembravano legate solo al passato.

Chiamo Schifano Schifano, Accardi Accardi, Boetti Boetti, de Pisis de Pisis, Licini Licini, Clemente Clemente, Twombly Twombly, i quadri che faccio mentre mi attraversa Schifano Accardi Boetti de Pisis Licini...

Duplicava nel titolo dei suoi quadri il nome dei suoi maestri. Picabia, Dix, Gilbert & George, Jean Carrau...

Tu quest'anno faresti fare ai tuoi allievi un progetto, non succederebbe dai tempi di Albini, ma il progetto avrebbe la particolarità di dover contenere degli errori, essi sarebbero in numero dispari fosse una rivoluzione copernicana per la Facoltà di Architettura.

Quest'anno avreste fatto fare dai vostri allievi progetti di architettura con la particolarità, però, che avrebbero presentato degli errori in numero dispari.

Noi ci vestiremo con le cose che gli amichetti d'amore lasceranno nelle nostre camere, braccialetti tolti dal braccio, già sul letto e riposti sul comodino, con a volte inciso il nome della ragazza, golf che si metteranno sul sedile posteriore dell'Alfa Sud prima di adagiare lo schienale, magliette che si troveranno fra le lenzuola. Ameremo essere così completamente vestiti, ma purtroppo dovremo sempre comprare i preziosi pantaloni.

Essi si saranno vestiti con gli indumenti e gli oggetti che gli adorati amichetti avranno lasciato, per un lapsus di riposto amore, nelle loro camere o nelle lo-

ro macchine prima e dopo gli atti d'amore. Essi verranno considerati come dei pegni, un travaso da corpi.

Pattuiremo una seduta masochistica fino a quando ci sfuggirà di mano e diventerà vera.

Avranno spinto il gioco sadomasochistico dalla convenzione alla verità e la struttura della loro personalità sarà diventata trasparente e sconnessa tra la rabbia e la rabbia del piacere.

Non scrivendo mai sotto emozione.

Imparare ad allontanare la penna dalla carta al premere dell'anima.

Considerando i video delle canzoni alla televisione lontani.

Sentire i video delle canzoni lontani.

Considerando il proprio lavoro lontano.

Sentire il proprio lavoro lontano.

Quando faccio un quadro in nome di un artista, è come la derivata in analisi matematica, una operazione che dà la tangente in un punto, una caratteristica presente ma sconosciuta prima dell'operazione.

I quadri che faceva rivelavano delle caratteristiche sconosciute dei modelli, es. l'analogia tra de Pisis e Schifano.

Essendo presenti socialmente nel fare noi non ne avremo le motivazioni, la carta velina della personalità, una città di informazioni come Milano New York comunicando attivamente i termini di paradosso permettendo questo fare.

L'operare culturalmente per essi che non ne avranno avuto le motivazioni Milano New York scambiare attivamente i termini delle immotivazioni.

Regolando senza ragione, come gli elementi sulla tela, aprendo al preciso e al tempo.

Fare scorrere lontano le conseguenze come con la pittura, cercare la perfetta brillantezza nel mare laico.

Leggi il manoscritto fino a qui e mettilo nel computer, avrai una visione d'assieme e sbaglierai per la prima volta a proseguire.

Quattro corpi per sera e avremo una conoscenza dei comportamenti per sommatoria.

Tre o quattro corpi per sera avranno fatto emergere una conoscenza dei comportamenti per differenza.

Sapremo l'escursione del gusto dello sperma.

Avranno avuto modo di collocare ogni nuovo gusto di sperma nella tabella di Dmitrij Ivanovic Mendeleev. Di tanto in tanto, ed erano i momenti cruciali della loro vita, si sarà ampliata.

Useremo la stessa attenzione ad accorgerci del rapporto tra le qualità peculiari di un corpo e suo tipo morfologico dell'attenzione che metto a riconoscere le proprietà intrinseche di un'opera d'arte e sua collocazione storica.

Avranno cercato di scrutare se ci sarà stato uno scarto tra la collocazione dei singoli accadimenti psicofisici e la loro caratteristica intrinseca e l'unico scarto era la presenza.

Smontata la mostra dell'East Village nel mio studio ricomincio a lavorare riprendendo da dove avevo lasciato un mese fa con Clemente. Fare Clemente Clemente mi costringe a una variabile in più a un virag-

gio imprevedibile. Un qualcosa che fluttua e che deve rimanere tale mentre lo fisso a chiarezza.

Il Marchesino si era rimesso a dipingere e aveva prima smontato la mostra degli americani post graffiti che aveva fatto nel suo studio, si era rimesso a lavorare a un quadro di Francesco Clemente che aveva amato e si era accorto che oltre a usare di nuovo i pennelli come si confaceva al modello, doveva aggiungere dentro di sé una variabile in più, una vera variabile in quanto era un qualcosa che mutava e non si lasciava afferrare. Ciò a cui si cimentava era la contraddizione tra la sfuggenza di questa nuova variabile e la esemplarità cui doveva giungere.

Vivremo ogni volta l'apparente contraddizione tra ciò che proveremo quando andremo con i ragazzi di vita come se la loro durezza rimandasse a suoni metropolitani conosciuti e ciò che proveremo quando andremo con i ragazzi di famiglia come se la loro reticenza rimandasse a silenzi conosciuti.

Avremo oscillato tra due sensazioni speculari date da corpi con molta o con poca esperienza, forti determi-

nazioni negli uni, delicate reticenze negli altri.

Sesso faremo, noi ameremo essi avranno amato
pittura(arte) faccio, io amo faceva, egli amava
insegnamento faresti, tu ameresti voi avreste
 fatto amato
scrittura fa, ama tu amerete, farete voi
consid.generalì facendo, amando fare, amare
(io) che ami, faccia che abbia amato, fatto

Essendo avvicinati alle mostre da giovani che vogliono mostrare i loro lavori d'arte, provando sensazioni di piacere, di importanza, di vanità ecc., di esclusione, non chiedendo mai se sappiano scopare bene.

Chiedere a Corrado di mostrargli i propri lavori, sollecitare la sua vanità importanza ecc. situarlo lontano, non dirgli mai come si sa scopare.

Faremo sesso con dei giovani che al dunque diranno

non posso perché stanotte sono venuto quattro volte con la mia ragazza.

Avranno scopato con giovani che si saranno mostrati impotenti perché reduci o volontari quattro volte della ragazza.

Mentre vado in treno a Zurigo con Luigi Stoisa e lo sento parlare delle sue foglie pietre acqua radici e come hanno direttamente una resa come la pioggia in natura per le gocce di catrame in arte. La sua caratteristica è il togliere lo stato di elaborazione intermedio. La cultura interviene nello scarto simbolico tra natura-arte non nell'interpretazione.

Corrado aveva capito che Luigi Stoisa usava la stessa cinghia di trasmissione quando partiva invece che dalla natura dalla storia dell'arte, dalla forma, da Paolo Uccello Giotto Caravaggio Boccioni Bacon Parmigianino e riusciva, oggi che c'è la storia della storia in arte, a togliere la muffa dal passato. Così Corrado capiva il senso di quanto aveva scritto pochi giorni prima, che cioè nel proprio lavoro sui maestri recenti come in quello di Stoisa sui maestri passati non

c'era zavorra, colla, salvo errore od omissione.

Vedendo l'arcobaleno con la coda dell'occhio.

Vedere l'arcobaleno con la coda dell'occhio.

Ritarda a scrivere due note sulla pittura e sulla sessualità e perdile per sempre.

Ritarderai a scrivere di sensazioni chiarissime sulla pittura e sulla sessualità e le perderai for ever.

I quadretti raccolti ovunque su cui si interviene sono un lavoro senza il tempo. Non hanno evoluzione. Da due anni vengono fatti prima usando colori normali poi iridescenti, è l'unica variante. Sono teorici, sono al riparo dalla corsa all'evoluzione, all'avanguardia, al superamento, al meglio, essi non sono più né belli né brutti, non estetici, con risonanze ripetibili come una cartina di tornasole, affiancati dalla e-

voluzione dell'arte, questa corsa pazza che comunque la morte vincerà, e più sei attuale e più sarai superato e così via, questi quadretti hanno l'eternità del non sapore, escludono il carnevale delle varietà, e le loro differenze dovute ai diversi temi trovati e ai volti di quelli che li segnano sono apparenti e ribadiscono la loro eguaglianza, è il medesimo quadro che si è ripetuto per trecento volte in due o tre anni fino a oggi, per cui non solo non c'è evoluzione ma non c'è soggetto.

Il Marchesino si era accorto che i quadretti che si andavano facendo quotidianamente come un diario raccolti qua e là e riscritti erano l'assoluto di niente e non il gusto di occasioni. Ma lo strano era che erano la summa delle occasioni. Il massimo della sua vita personale, della sua contingenza e il minimo del racconto. Il Marchesino si interrogava quale statuto avessero questi quadretti brillanti e alieni.

Dopo Clemente Clemente che avevo già pensato prima faccio quattro quadri, più uno sbagliato, ma di questo dopo. Il migliore è una figura ripetuta identica con colori simili ma non identici, terra di Siena brucia-

ta e terra d'ombra bruciata, una più grassa che aderisce, l'altra più liquida che cola, a un certo punto alle spalle di sinistra la terra di Siena si alza a formare un braccio alzato sopra le teste e alle spalle di destra la terra d'ombra si abbassa a formare il braccio lungo i corpi, cioè solo in questi gesti divaricati i colori non sono più all'unisono. È un gioco alla Clemente Boetti. Poi subentra un'altra passione desiderio che viene da un americano esposto nel mio studio, Nechvatal, o la somma di informazioni senza fine e la profondità senza fondo che porta alla realtà lo spazio infinito di Tobey, quindi una grande cosa, vale la pena perdersi la testa come ho fatto, ma è troppo recente questo amore e quindi impercettibilmente i quadri che faccio mentre si affastellano con informazioni da Nechvatal, Schifano, Boetti, Accardi, Clemente ecc., che chiamo Zibaldone di amori, bel titolo che unisce un altro amore, ne viene un pulviscolo di amori e manca lo humour, sono cioè dentro una situazione come il modello americano, non c'è l'unicum europeo, c'è il continuum, Pollock, Tobey, Nechvatal, Rothko, che non è tanto la serialità americana come dice Kounellis quanto l'essere totalmente dentro una situazione senza le piramidi da cui guardare la storia, o la troppa esperienza da cui fermare il tempo. Il problema nuovo è quello quasi impossi-

bile di fare il lavoro sul lavoro, guardare il flusso con la lente dell'istante, esprimere il continuum con la scarica dello humour. Mi è chiaro ora che sto volando verso gli USA e sono a metà strada ore 5,13 europea e 12,13 di New York del 3.11.84. Questo farsi attraversare dal desiderio degli altri fa sì che il rischio di perdersi è reale, non virtuale, Mozart, perdono, già vecchissimo a trent'anni scopre Bach e sembra si sia per un momento canonizzato prima di rifarsi massonico col Flauto Magico.

Corrado doveva alternativamente dare dei colpi di timone e buttarsi in acqua col rischio in un caso di battere rotte conosciute, nell'altro di annegare. Così dopo lo splendido lavoro su Clemente che è stato un buttare fuori desideri accumulati prima e interrotti dalla mostra degli americani, ha fatto dei lavori sull'eco di un nuovo artista che ha amato, Nechvatal, ma essendo il primo americano di questa serie di amori, era come il Mississippi ovviamente ricordava un po' Twombly anche lui americano. Corrado si domandava come avrebbe fatto a porre sulla tela la cultura dello humour, con le sue impennate, cesure, cataratte, con quella del continuum, e se questo suo essersi lasciato andare ad amare cose così diverse che

era la sua forza e caratteristica non lo esponeva a ginnastiche impossibili.

Ci accorgeremo proprio che i vari clic funzioneranno.

Si saranno fatti edotti dell'infinito dispiegarsi delle vele.

1.1.85 Torna tornerete, Diarii, che io cambi, che abbia cambiato, cambia cambierete anche voi, che mi prenda l'herpes zoster per la bora a N.Y. e 18° sotto zero e un po' di cattivo sangue a proposito andremo alla clinica a farci, saremo andati per gli esami e ancora esami, ma non quelli di scuola, anche quelli, che io abbia una spossatezza terribile, un deliquio tutti i giorni, che abbia sentito tutto esaurito, paura per gli aghi, in USA li romperemo dopo il prelievo, li avranno resi inservibili, non ci serviremo più dei rapporti, non si saranno rapportati più per via del virus, che abbia un doppio colpo due anni fa subiremo in USA la storia e ora qui la stessa storia, che abbia-

te un doppio colpo, prima là poi qui, che noia, non faremo più l'amore col sangue, non avranno più fatto l'amore con lo sperma la saliva, è come nulla, un virus così debole fuori e forte dentro, stop, stop, stop, stop, stop, stop, che io faccia cosa, che cosa abbia fatto?

Corrado avrà abbandonato poi la figurazione avrà fatto molte esperienze, Carol Rama gli avrà detto ti sarai mosso troppo in fretta, Schifano gli avrà consigliato più perseveranza nella stessa ricerca, Corrado avrà avuto noia della pittura tu non sei inchiodato alle pareti gli avrà detto Boetti, Corrado avrà messo in ballo troppi amici, un fare raccogliendo e lasciando, Corrado avrà tentato degli accumuli che non saranno stati quelli di Arman forse, avrà preso le sue librerie, le sue carte luminescenti, le sue sfere di plastica cromate, elementi che avrà usato prima alla mostra da Zeus e avrà tentato di accumularle senza che si sarà potuto sapere se si sarà trattato di un mucchio di rifiuti o di una montagna di scultura, in una mostra collettiva da Ezio Grisanti, che avrà un titolo bellissimo, america andata e ritorno, questa cosa sarà messa in un angolo mentre quelle degli altri saranno disposte alle pareti, avrà cercato Corrado di far un'arte citta-

dina, Milano avrà avuto pochi artisti ma eccezionali, Fontana, Manzoni, Fabro, Castellani, si sarà trattato di un'arte esistenziale e intellettuale, ma di lusso stranamente, Corrado nel suo grande avrà voluto prendere questa tradizione che non sarà stata di immagine, un qualcosa a cavallo tra è e il non è, con una sottile ma penetrante aura, un altrove e un esserci come la grande città industriale e intellettuale avrà indicato. Corrado si sarà domandato il legame, quale sarà stato con la precedente esperienza che era costituita da un principio e da un lasciare.

Che Carlo si domandasse quali cose rappresentassero queste sue nuovissime cose se non stesse cadendo anche lui nelle affermazioni della personalità una risposta individuale a una situazione esterna che richiedeva allora un armamentario del carattere, da cui voleva fuggire, ma si sarebbe forse illuso di registrare una risonanza dall'esterno, si facesse altro, nel portarsi dietro però tutto il sapere che sapeva, anche quello lasciandolo risuonare, che entrassero in risonanza, in battimento come si dice in fisica si creerebbero delle onde dei vuoti si sarebbero formati dei rafforzamenti imprevisti.

Ambrogio usava la lingua i suoi tempi, i nomi, con delle alterazioni, e il criterio di qualità che sia nell'avventura.

Il biondo ai mercatini compra quadretti tra i ferri e i vestiti. Apprezza per poche lire il rigore dell'usuale. Li accosta nella scelta e nell'opera come i colori di una tavolozza dell'anima, i vicoli ciechi, i controviali, e via. La pittura minore dopo trent'anni ha la stessa qualità di superficie di quella maggiore. Anzi la polvere è un più. Solo la firma è differente, più timorosa del bello. Quando scopri le differenze in un accatastato uniforme il tuo sorriso è dolce e turbato come i nidi delle cimase. Al biondo vengono i sensi di colpa di scandagliare con la cultura i sogni degli altri.

$3 \text{ per sera} \times 7 = 21 \text{ per settimana} \times 52 = 1092 \text{ all'anno} \times 30 = 32.760 \text{ in trent'anni, sconto } 20\% = 26.208$
(ventiseimiladuecentootto). Minimal art.

Diarii, ma non un diario, certi passaggi sono saltati, che noia descriverli tutti, anche perché o si raccontano i passaggi o si fanno le opere, vel, vel.

Una asistematicità rigorosa nelle cose da scrivere, certe dovrebbero comparire per presenza altre per assenza, altre un vuoto. Così la forma, cominciata con una regola fissa, si modifica. È più facile continuare con una regola o modificarla via via? Il problema è quello della prevalenza dello scritto su sé o l'inverso. È l'unica tenzone seria, il resto ci è escluso, se vince Querelle ci si suicida, se vince il letterato il libro è morto, sarebbe facile inventare il buon fine.

Mimmo ha avrà una luce negli occhi, ha aveva una rapidità di intelligenza, diventava ed era diventata gesto e risposta all'esterno immediata, un eco di comprensione e di risonanza. Il Marchesino che aveva fatto della risposta all'esterno un sistema era ammirato e godeva di questo scatto, e lo posava sulla differenza di età.

14.12.85 Ci sono periodi in cui piacciono le persone ad hoc. In questo piacciono quelle di ventun anni, né più né meno.

Tre incontri felici. In pieno AIDS due preservativi rotti una sera e uno schizzo che centra la bocca nell'istante del sì la sera dopo.

3.2.85 Filippo periodicamente si trovava soggetto di rischio forte, doveva allora sospendere per un po' di lavorare, ma una dose di rischio era due volte imprescindibile dal suo lavoro come certi aerei per essere più maneggevoli venivano mantenuti in uno stato di instabilità. C'era anche un rapporto eterogeneo di contenuti di rischio non solo di modalità, e questa era la cosa più geografica.

Si metteva di schiena accartocciato sul letto ed esercitava i muscoli della propria cavità con esercizi prensili immaginando partner diversi, si metteva col vi-

so contro il cuscino e cimentava alternativamente i muscoli della schiena e del ventre immaginando partner diversi, se si trattasse della stessa persona sarebbe un bell'esempio simulato di completa soddisfazione.

Gabriello aveva organizzato una mostra nel suo studio il 6 maggio 86, protocolli, che designava ipotesi enunciati e conseguenze nella logica formale, era un tirare le redini, massimo rischio e massimo rigore.

Con lo sguardo cercava i volti poi scendeva ora si sta educando a non cercare più i volti.

Se non fossi omosessuale non andassi con gli uomini.

Ci vuoi dare sotto o non ci vuoi dare sotto?

A me mi piace più a darglielo che a darmelo.

Fui una leggera
l'ironia battei
sterzai in curva.

18.8.86 Riordinasse i propri lavori e pensasse il filo che unisse New York, l'arte, la moda, il linguaggio, la sessualità, fusse ancora di sabbie mobili.

30.9.86 Mostre con Cinzia Ruggeri, Denis Santachiara, Alessandro Mendini, da Locus Solus Vestiti al video, da Tucci Russo Zeffiri e Canti Spezzini, nel mio studio Dopo Gondrand, Giacinto Di Pietrantonio, Loredana Parmesani, Aldo Spoldi, Il Teatro di Oklahoma, Trementina eccitata a Bologna, la follia nella stan-

za accanto, Luigi Mastrangelo, Gianni Pedullà, Fabrizio Passarella, Gian Marco Montesano.

30.10.86 La mostra di Gino De Dominicis alla Galleria Mazzoli di Modena ha una escursione di interessi che va dalle culture magiche medio orientali e precolombiane al futuribile, piste fluorescenti di allunaggio a forma di acrostici. Ma un clima di proprietà e giustezza formale limita quella fantasia. Domanda per chi ha visto la mostra, quanti nasi di troppo?

15.11.86 L'alta cultura, la bassa cultura, il paradosso, il nulla, sono gli ingredienti del mio lavoro. L'alta cultura la imparo da quanti intellettuali per un tratto di tempo mi sono identificato, la bassa cultura dalla pittura delle educande, dai banchi dei bar di periferia, dai fasti del bisogno di sicurezza, il paradosso da quanti sanno unire con arguta dolcezza il separato, il nulla da me stesso quando mi interrogo sul senso delle cose e ne viene anche la sua ipotesi o quando non ho neppure voglia di interrogarmi. Mostra Roma spazio E.

16.11.86 Ringrazio Francesco Gnerre per aver presentato a Roma Canti Spezzini, Andrea Pini per aver rinverdito ricordi e amicizia, il Circolo culturale omosessuale Mario Mieli che ha organizzato questo incontro tra culture diverse, la direzione del Teatro dell'Orologio, Laura Alunno di Chimera Magazine che ha pubblicato questo libretto, mia figlia Sara con Andrea e Stefano, chi ha fatto chilometri e passi per venire, infine ma non ultimi Stefania Miscetti e Luigi Scialanga che devono vedere i miei quadri nella loro galleria, e tu alzati.

20.11.86 Con sette giovedì, nel mio studio i giovani artisti Marco Mazzucconi nodi lucenti, Stefano Arienti gesti impalpabili, Vittoria Chierici tradizioni in cielo, Amedeo Martegani ioni poliglotti, Pierluigi Pusole miraggi al pulviscolo, Guglielmo Aschieri tarature extramoenia, Augusto Brunetti tombole a I King, poi Bruno Zanichelli veggenze artificiali, Mario Del-lavedova matrici chiare.

3.12.86 - 24.1.87 Il Cangiante al PAC di Milano.

Ottantadue artisti. Arte come scommessa non arte come verità. Un crac del PAC, su la Repubblica. Tele, sculture, rottami che ci mostrano la lingua, su Italia Oggi.

4.12.86 Un potenziale vagante tra le pareti dello stomaco e l'indeterminato.

6.12.86 Un mazzo di rose rosse al PAC è il bilico tra arte e non arte.

12.8.87 Mie paginette su Flash Art, i giochi sulle foto, i giochi sulle parole, i giochi sullo humour.

27.9.87 Da Marina Urbach a New York espongo una lente che ingrandisce e un'altra che rimpicciolisce parti di un quadro olandese di fiori fatto da un anziano pittore di Firenze comprato da un corniciaio a Pa-

lermo dove ero andato per la mostra Per amor del cielo curata da Francesca Alfano Miglietti. Da Guido Carbone a Torino una lente ingrandisce e un'altra sullo stesso asse rimpicciolisce una telina bianca. Da Loretta Cristofori a Bologna infine ma in principio una lente ingrandisce le onde che escono da una radio-lina a transistor, un salto epistemologico.

28.9.87 Mostra da Marconi di giovani artisti italiani molto newgeo come è d'uopo quattordici mesi dopo il movimento in USA in occasione della presentazione del numero di settembre di Westuff dedicato a Carlo Mollino, c'è sempre in agguato una eleganza italiana, anche Burri, Pascali no, è il motivo per cui sono andato in america con una valigetta.

8.10.87 Filippo passerà la sera in macchina e lascerà ai suoi amici i soldi senza contropartita.

10.10.87 Ritrovare l'orologio di sua madre avere

consumato tutto potere delle parole.

19.10.87 Schizzo in giù della borsa.

22.10.87 Kann ich das Auto hier stehnlassen?

26.10.87 Legami di Heidegger col nazismo. Qualche cosa nell'arte d'oggi. La rinascita di posizioni simboliche che sfiorano il fascismo e il nazismo, l'ultima Kassel, Gerhard Merz bravo artista si confronta con le sale della mostra della rivoluzione fascista, Mendini dice è una lucida parodia. L'ultimo Tony Cragg amato si cimenta con l'alchimia e così via. Possibile che il pensiero laico debba così sconfinare? E da sempre negli intervalli di eterogeneità Stanislavo batterà a macchina e.

28.10.87 Mostre di Salvatore Falci Stefano Fonta-

na Pino Modica Cesare Pietroiusti, pongono superfici preparate di strati di colore a pavimento di cabine telefoniche, bar, lasciano che la gente senza saperlo con le scarpe segni la superficie, mettono palle di pongo colorato in contenitori di plexiglas nei supermercati che la gente plasmi o fogli sottili di metallo quali materiali da provare, ingrandiscono duecento volte plasticandoli biglietti da mille o pacchetti di Camel trovati con gli scarabocchi di sconosciuti, fanno girare un film nella Piazza dei Miracoli a Pisa da gente che crede di usare solo un cannocchiale. L'inconsapevolezza e l'operazionalità collettiva portate a enunciazione. C'è però un pizzico di messianismo.

30.11.87 Del disgusto conoscitivo della concentrazione a imbuto del linguaggio a stringhe di guidare a cavallo di due strade.

30.1.88 Sì, un salto a New York per la mostra collettiva da Marina Urbach di italiani e americani. Degli italiani oltre me, Pusole, Arienti, Dellavedova, degli americani Gwenn Thomas, Kent Peterson, José Ur-

bach, Manuela Filiaci italiana di N.Y. Sono venuto per vedere come suonano i nostri lavori à côté, au milieu, inside of the american scene. They sound clearly. Grande consenso all'orario pieghettato di Arienti, alle stecche dipinte di Dellavedova, al quadro televisivo di Pusole, al mio quadro cercato visto attraverso due lenti. Gli americani in questa mostra spirituali e rigorosi post minimalisti noi la linfa provocatoria, quasi ruoli invertiti. Sono venuto anche per vedere la mostra di Mike Bidlo di copie dei quadri di donne di Picasso da Leo Castelli in Green Street. Grandiosa l'operazione di immersione di Bidlo in Franz Kline, Brancusi, Morandi a Roma ora Picasso a New York. Gli ho proposto Fontana a Milano nello studio di Fontana ora del gallerista Casoli o nel mio studio. C'è in lui il sofisma della copia, del Pessoa che è in quanto può spostarsi su personaggi diversi, ma in Pessoa ciò avveniva come invenzione di diverse posizioni poi riprese nel tempo, quella di Bidlo è una full immersion nel mondo di molti artisti del passato che sono copiati simulati per un certo tempo anche nella vita privata: per la mostra di Morandi a Roma non venne all'inaugurazione, schivo come Morandi, per Pollock stava con la sua ragazza... usava i suoi colori ecc. Io capisco benissimo questa posizione perché anch'io mi perdo negli altri fino a sfiorare il decentramento

come unica rete di salvodannazione. In Bidlo c'è un clima di grevezza pittorica della grande città americana del suo sporco espressivo, guai se fossero buone copie. È stato detto che non c'è l'anima di Guernica ma c'è la copia dell'anima. Il resto dell'arte qui è un clima di vetrinette a specchio di teorie francesi un po' datate, che spiegano la situazione ma troppo esaurientemente, ed è debolezza e forse hanno bisogno di nuovo di noi, non è un caso che la nuova direttrice di Artforum sia Ida Panicelli. Riuscivo negli stessi bar, mi hanno dato la stessa stanza al Jane West Hotel, non c'è più Laura, il Grocery sotto l'albergo ha cambiato proprietario e ha la piccola differenza che non ci sono più i tre tavolini dove venivo a consumare di notte, e le cose teoriche che avevo quando sono venuto qui nell'83 sono il patrimonio, un crocevia di risonanze eterogenee e di messe a fuoco sfuggenti, saggiate in questo contesto, con uno scetticismo che cortocircuita, nell'82 prima di venire in USA avevo fatto per mio conto cinque o sei Pollock a La Spezia ma siccome era l'anno in cui l'Italia aveva vinto i campionati del mondo di calcio, Soccer, li avevo sgocciolati con i tre colori della bandiera italiana e chiamati Pollock Mundial! Un cursore inceppato che funziona. Poi non so ieri all'inaugurazione della mostra c'erano Rammellzee e Bidlo, sono gli o-

maggi che qui negli USA sono usi a dare, una generosità, da noi andare a una inaugurazione è aprire un conto, a proposito, quando Bidlo dopo la cena mi ha espresso la sua stima mi sono emozionato fino alle lacrime perché sapevo che era sincero e contemporaneamente mi frullava quanta quarta dimensione era da mettere in conto al fatto che un mese prima gli avevo comprato una natura morta di Picasso del periodo cubista. Ma è questo sapere e non sapere che mi lascia i margini.

1.2.88 Six dollars no sex, ma il sex si fa, qualcosa di lugubre con l'AIDS che si sente, rispetto l'entusiasmo neofita di allora, ma è tutto quanto passa il convento, ricordi di sapere, il ragazzo che entra, ci riesci, ti esprime una nevrosi di alternanza veloce di partecipazioni ed estraneità, ho capito che il contatto vero è nel rispecchiamento delle nevrosi, la pietas.

1.2.88 Do you read any Kafka?
Why?

12.2.88 Di ritorno in Italia c'è una polemica sull'arte nuova vista come mancante di Progetto e di Utopia, deducendone una sua minorità, ma ciò vorrebbe dire far discendere la qualità dal volontarismo e l'importanza dalla forza normativa. Un'altra obiezione è quella di mancanza di teoria, che in un certo senso è il versante culturale della precedente critica politica, la teoria oggi viene immediatamente dopo le opere. Fitibaldo ricordava Paolini sconosciuto che ha portato alla partenza di un treno un foglio bianco in un giornale appena comprato, lavoro diventato classico, oggi c'è la stessa aria di precisione e felicità con le opere dei giovani artisti, la struttura teorica arriverà, ma sarà diverso, non più un solo critico, ma una disseminazione. Le cose prima del successo danno una ebbrezza di solitudine e universalità, i lampi di Zanichelli, i ritmi di Pusole, i cortocircuiti di Martegani, gli ultrasuoni di Turchet, i bricolage di Mazzucconi, il riserbo di Mastrangelo, la sfuggenza di Chierici, il ticchettio di Arienti, i livelli di Corrado con una differenza. Per gli artisti d'oggi transavanguardia col suo pluralismo creativo e post modern col suo pluralismo formale sono acqua passata. Sono in risonanza di informazioni da ogni dove, fanno prodotti leggeri di forme e precisi di contenuti. Labirinti mondani e fili mentali.

17.2.88 A Genova alla Galleria Pinta a cura di Viana Conti pezzi di materia prima adiacenti ai lavori fatti per la mostra e non esposti, a lato della forma.

19.2.88 Un giovane artista sta portando su dalla macchina i suoi oggetti in gesso e tela dipinta, portavo in giro i miei rotoli in macchina e in taxi a N.Y., che l'arte sia tutto questo spostamento di pezzi e di aspettative?

23.2.88 Sai? non c'è più niente, senza la Contessa, io sto a Roma, tu a Milano, hanno perso l'abitudine, devi venire per quindici giorni, per rifare la piazza.

4.3.88 Diarii di qua e di là. Arte ognun lo dice.

6.3.88 Una ricettività delle discontinuità della teoria e dei fatti.

17.3.88 Il rimando a qualcosa d'altro che la forma ha sempre suggerito ma nella sua perfezione tradito, anche l'arte povera tende al prezioso, il tentativo è di dare statuto all'intervallo, per un momento questo libro voleva chiamarsi metodo d'intervallo, da non riempire con l'infinito, New York è impadroneggiabile, anche Napoli, ogni istante che prolunghiamo è lampo, le varie forze anche culturali tendono alla supremazia, l'accusa è quella di qualunquismo delle possibilità, ma come si può essere qualunquisti degli intervalli, del vento fra le cose?

21.3.88 I punti che respingono prima di scrivere.

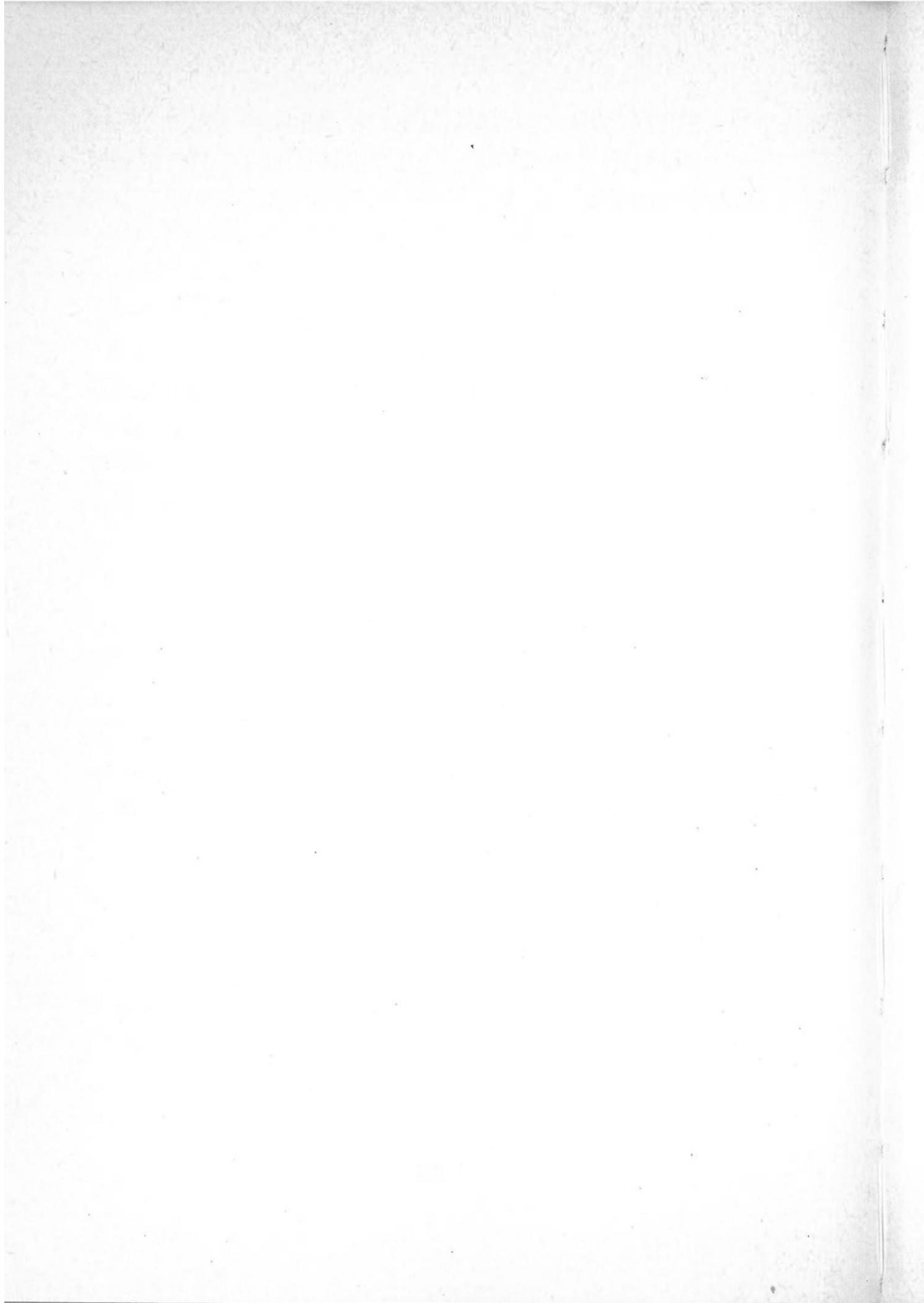
29.3.88 Al museo di Alba il 1° maggio la forma e la non forma assieme.

1.4.88 Primo aprile ottantotto.

12.4.88 Edit DeAk sì gli dicendo saresti come l'onda always in the top and take the best, sì non gli dirà qualche volta passo rinunciando saputo, come snob, qui a New York qualcosa 68 - 78 - 8... qualche giovane qualche cosa non si sa, ma, sì le direbbe in Italia c'è già, ma a lui non importò la futura cosa, stop per una volta invertì la tendenza, piuttosto fece ancora una cosa diversa, al cinema, bisognò fare un tirocinio, in Italia di nuovo sapesse tutto, forse in a different context he can learn the media and let the culture, non è inventata una scuola che insegnerà la tecnica senza il segno, Johdo non potrà vivere abbastanza per inventarla o per sbagliare, tornando al quinci cosa avrà da dire rinunciando alla wave, per inciso tutti qui ci credono col vento in poppa dice ma soffiò davanti pure, cosa se non crederà all'onda, se non volendo indigerire la fede e l'infinito, le permanenze temporanee saranno furono una buona scappatoia, i labirinti a mano essendo una buona divisa, come non ci fermeremo dove negli intervalli di eterogeneità?

17.4.88 Il tempo come una dedica che si schiaccia all'istante.

25.4.88 Mostra 4.6.88 galleria Nature Morte New
York direttore Peter Nagy ultima mostra galleria ces-
sazione attività.



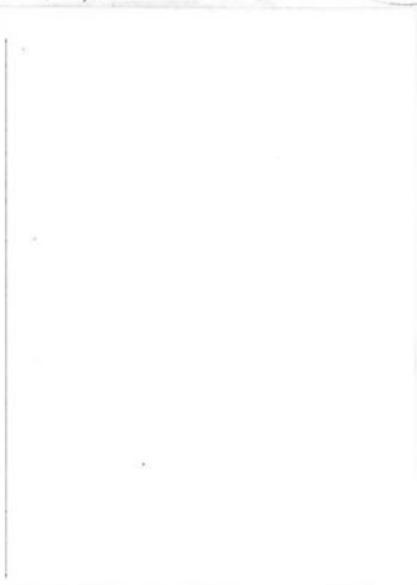
Indice

5

New York 1983

37

Milano 1984 – 88





Trattato di...

Copertina:

John...

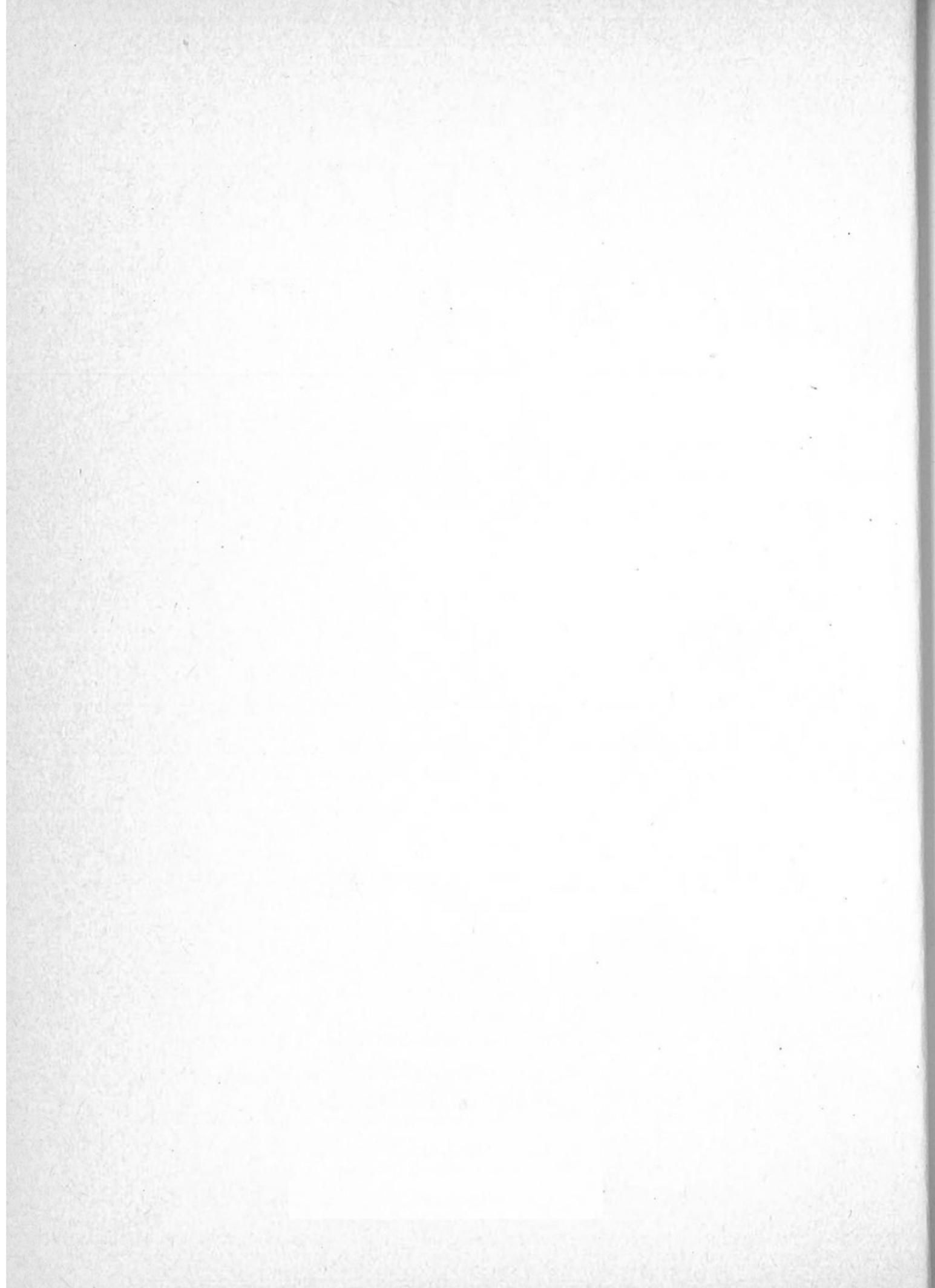
Stampato in...

Composto...

...

l a SPARIZIONE
dell' A R T E

GIANCARLO P.



VERSO IL VANISHING POINT DELL'ARTE

Il rapporto con l'ambito dell'arte e dell'estetica è rimasto per me in qualche modo da sempre clandestino, intermittente, ambivalente. Senza dubbio al fondo sono un iconoclasta, vengo, in fondo, da una tradizione moralista e metafisica, politica e ideologica, che ha sempre diffidato dell'arte e della cultura in generale, che ha sempre diffidato della distinzione stessa tra natura e cultura, tra arte e realtà, come di un'evidenza troppo banale. Prendere le parti dell'arte mi è sempre sembrata una soluzione diretta e troppo facile (e parlo così della poesia come della pittura); non si dovrebbe poter praticare l'arte, passare dal lato incantato della forma e delle apparenze, se non dopo aver risolto tutti i problemi — ora, l'arte suppone risolti tutti i problemi, non è la soluzione a problemi che sarebbero posti realmente, è, nella sua definizione ideale, la soluzione a problemi che non si pongono neppure. Ebbene, io voglio invece pormi dei problemi. L'arte è profondamente seduzione e, pur avendo parlato di quest'ultima con entusiasmo, non voglio soccombere a quella dell'arte. Per questo ho

parlato dell'arte in termini di simulazione, di simulacro — il che riflette una posizione, diciamo, scettica, critica, paradossale, e che costituisce una sfida al tempo stesso all'esercizio ingenuo della realtà e all'esercizio ingenuo dell'arte. Insisto dunque sul fatto che ciò che posso dirvi viene in qualche modo dal fatto che la prospettiva che posso avere è un po' distante, un po' siderale, ma che è senz'altro la migliore per giudicare l'arte contemporanea senza pregiudicarne il valore.

E mi trovo in qualche modo giustificato a parlare in posizione iconoclasta per il fatto che l'arte stessa è divenuta in gran parte iconoclasta.

I miei riferimenti sulla condizione moderna dell'arte (non penso che ne esista una postmoderna) sono poco numerosi: vanno da Baudelaire e le sue riflessioni sulla modernità, a Benjamin e l'analisi dell'opera d'arte e la sua riproducibilità tecnica, fino a Mac Luhan e la sua pragmatica elettronica dell'immagine e a Andy Warhol e la sua pratica ultramediatica dell'arte, e direi la sua "inestetica trascendentale" — o eutanasia dell'arte attraverso se stessa. Le peripezie interne alla storia dell'arte mi sfuggono, ancorché io possa considerarle e goderne come amatore. Ma quel che mi interessa è questa linea di destino delle forme artistiche nell'epoca moderna e contemporanea. Non la storia, ma il destino dell'arte, in rapporto diretto con l'eutanasia globale delle forme politiche, ideologiche, e sessuali, della nostra società. Non abitando il segreto della storia dell'arte, non prati-

co alcuna critica d'arte, non mi pronuncio su alcuna performance individuale o movimento collettivo. Non mi chiedo come si *produce* arte e valore estetico: il gioco delle differenze, della domanda e dell'offerta artistica, la fluttuazione dei giudizi di valore, la differenziazione sociale del piacere estetico, eccetera, tutto questo è il meccanismo della cultura e si può studiarlo molto bene secondo i metodi sociologici o semiologici. Ma, appunto, questa non è che la logica della produzione dei valori estetici. Ciò che mi interessa è che questa logica della produzione di valore (e di plusvalore) sia contemporanea al processo inverso, quello della sparizione dell'arte, che più ci sono valori estetici sul mercato meno c'è possibilità di giudizio (e di piacere) estetico, che questa logica della disparizione è esattamente e proporzionalmente inversa a quella della produzione di cultura — in breve, che il grado Xerox della cultura, quello della sua proliferazione assoluta, corrisponde al grado zero dell'arte, quello del suo *vanishing point* e della sua simulazione assoluta.

In questa traiettoria, inaugurata da Hegel quando ha parlato della "rabbia di sparire" e dell'arte impegnata ormai nel processo della propria sparizione, una linea diretta lega Baudelaire a Andy Warhol sotto il segno della "merce assoluta". In questa opposizione tra il concetto dell'opera d'arte e la società industriale moderna è in effetti Baudelaire a inventare in un sol colpo la soluzione radicale. Alla minaccia che la società mercanti-

le fa pesare sull'arte — società volgare, capitalista e pubblicitaria —, a questa oggettivazione tutta nuova in termini di valore mercantile, Baudelaire oppone d'un colpo non già una difesa dello statuto tradizionale dell'opera d'arte, ma un'oggettivazione assoluta. Dato che il valore estetico rischia di essere alienato dalla merce, non bisogna difendersi dall'alienazione, occorre andare ancora più in là nell'alienazione stessa e combatterla con le sue stesse armi. Bisogna seguire le vie inesorabili dell'indifferenza e dell'equivalenza mercantile e fare dell'opera d'arte una merce assoluta. Confrontata alla sfida moderna della merce, l'arte non deve cercare la propria salvezza in un disconoscimento critico (perché allora non c'è che l'arte per l'arte, cioè lo specchio derisorio e impotente del capitalismo e della fatalità della merce), ma rincarare la dose sull'astrazione formale e feticizzata della merce, sulla fantasmagoria del valore di scambio — diventare più merce della merce. Più in là ancora nel valore d'uso, ma sfuggendo perfino al valore di scambio, radicalizzandolo.

L'oggetto assoluto è quello il cui valore è nullo, la qualità indifferente, ma che sfugge all'alienazione oggettiva in quanto si fa più oggetto dell'oggetto — il che gli conferisce una qualità fatale. (Questo superamento del valore di scambio, questa distruzione della merce attraverso il suo stesso valore è visibile nell'inasprimento del mercato della pittura: la speculazione insensata sulle opere d'arte è una parodia del mercato, una derisione in

sé del valore mercantile; ogni legge dell'equivalenza è frantumata e ci si ritrova in un campo che non è assolutamente più quello del valore, ma quello del fantasma del valore assoluto, nell'estasi del valore). E questo è valido non solo sul piano economico — anche sul piano estetico siamo nell'estasi del valore, cioè al punto in cui tutti i valori estetici (gli stili, le maniere, l'astrazione o la figurazione, il neo e il rétro, eccetera) sono simultaneamente e potenzialmente massimi, in cui tutti possono d'un sol colpo, per effetto speciale, figurare nella hit parade senza che sia possibile paragonarli o resuscitare qualche giudizio di valore. Siamo nella giungla degli oggetti-feticci, e l'oggetto-feticcio, si sa, non ha alcun valore in sé, o meglio ha un tale valore che non può più essere scambiato.

È a questo punto che siamo giunti con l'arte attuale ed è a questa ironia superiore che mirava Baudelaire per l'opera d'arte: una merce superiormente ironica perché non significativa più niente, ancor più arbitraria e irrazionale della merce, dunque circolante ancor più velocemente e acquisente tanto più valore quanto più perde del proprio senso e del proprio riferimento. Al limite Baudelaire non era lontano dall'assimilare l'opera d'arte alla moda stessa sotto il segno trionfante della modernità. La moda come ultra-merce, come assunzione sublime della merce, e dunque come parodia radicale e riconoscimento radicale di questa merce...

Se la forma merce frantuma l'idealità anteriore del-

l'oggetto (la sua bellezza, la sua autenticità e perfino la sua funzionalità), allora non bisogna tentare di resuscitarla negando l'essenza della merce, occorre al contrario — ed è qui ciò che costituisce per Baudelaire la seduzione perversa e avventurosa del mondo moderno — spingere questa rottura fino all'assoluto. Niente dialettica tra le due, la sintesi è sempre una soluzione molle, la dialettica una soluzione nostalgica. Unica soluzione radicale e moderna: potenziare ciò che c'è di nuovo, di inatteso, di geniale nella merce, cioè a dire l'indifferenza formale all'utilità e al valore, la preminenza data alla circolazione senza riserve. Ecco ciò che deve essere l'opera d'arte: essa deve prendere i caratteri di shock, di stranezza, di sorpresa, d'inquietudine, di liquidità, così come di autodistruzione, d'istantaneità e d'irrealità, che sono quelli della merce.

È per questo che nella logica fantasmagorico-ironica di Baudelaire l'opera d'arte si congiunge assolutamente alla moda, alla pubblicità, alla "fantasmagoria del codice" — opera d'arte sfolgorante di venalità, di mobilità, di effetti senza referenza, di alias e di vertigine — oggetto puro di una meravigliosa commutabilità, poiché, essendo sparite le cause, tutti gli effetti sono possibili e virtualmente equivalenti.

Possono anche essere nulli, lo sappiamo, ma tocca all'opera d'arte feticizzare questa nullità, questa sparizione, e trarne effetti straordinari. Forme nuove di seduzione: non è più la padronanza dell'illusione e dell'or-

dine estetico, è piuttosto quella della vertigine dell'oscenità — ma chi dirà dove sta la differenza? La merce volgare non genera che un universo della produzione — e Dio sa se questo universo è melanconico —, elevata alla potenza della merce assoluta, essa genera effetti di seduzione.

L'oggetto d'arte, nuovo feticcio trionfante (e non triste feticcio alienato!) deve lavorare a decostruire da sé la sua aura tradizionale, la sua autorità e la sua potenza di illusione per risplendere nell'oscenità pura della merce. Deve annientarsi come oggetto familiare e diventare *mostruosamente straniero*. Ma questa estraneità non è più quella dell'oggetto alienato o rimosso, non brilla per la perdita o la privazione, brilla di una vera seduzione venuta da altrove, brilla dell'aver ecceduto la propria forma in oggetto puro, in avvenimento puro.

Questa prospettiva, derivata in Baudelaire dallo spettacolo della trasfigurazione della merce nell'Esposizione Universale del 1855, è superiore in molti punti a quella di Walter Benjamin. Nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* egli deriva dalla perdita dell'aura e dell'autenticità dell'oggetto una determinazione disperatamente politica (cioè politicamente disperata), aprendo su una modernità melanconica, laddove il partito di Baudelaire, infinitamente più moderno (ma forse si poteva essere veramente moderni solo nel XIX secolo?), è quello dell'esplorazione di nuove forme di seduzione legate agli oggetti puri, agli avvenimenti puri,

a questa passione moderna che è la fascinazione.

Quando Andy Warhol sostiene questa esigenza radicale di diventare una "macchina" assoluta, ancor più macchina della macchina, dato che mira alla riproduzione automatica, meccanica, di oggetti già macchinici, già fabbricati (che sia una scatola di zuppa o un volto di star), è sul filo diretto della merce assoluta di Baudelaire, non fa che eseguire fino alla perfezione la visione di Baudelaire che è allo stesso tempo il destino dell'arte moderna, anche quando se ne difende: realizzare fino alla fine, cioè fino al disconoscimento di se stesso, l'estasi negativa della rappresentazione. E quando Baudelaire dice che la vocazione dell'artista moderno sta nel dare alla merce uno statuto eroico nel momento in cui la borghesia non riesce a darle nella pubblicità altro che un'espressione sentimentale — volendo dire con questo che l'eroismo non consisteva affatto nel risacralizzare l'arte e il valore contro la merce, il che è un effetto sentimentale e alimenta ancora ovunque oggi la nostra creazione artistica, ma nel sacralizzare la merce come merce — allora fa di Warhol l'eroe, o l'antieroe, dell'arte moderna, nella misura in cui quest'ultimo si spinge il più lontano nelle vie rituali della sparizione dell'arte, di ogni sentimentalità dell'arte, spinge più lontano il rituale della trasparenza negativa dell'arte e la sua indifferenza radicale alla propria autenticità. L'eroe moderno non è più quello del sublime dell'arte, è quello dell'ironia oggettiva del mondo della merce, che l'arte incarna attra-

verso l'ironia oggettiva della propria sparizione. Ma questa sparizione non è negativa, né depressiva, non più della merce. È, nello spirito di Baudelaire, un oggetto di entusiasmo. C'è una fantasmagoria moderna della merce e c'è una fantasmagoria parallela della sparizione dell'arte. Ma certo, si tratta di saper sparire. Tutta la sparizione dell'arte, quindi la sua modernità, è nell'arte della sparizione. E tutta la differenza tra l'arte pompier, trionfalistica, del XIX e del XX secolo, l'arte ufficiale, l'arte per l'arte, eccetera (che non conosce d'altronde frontiere e può andare dal figurativo all'astratto e ad ogni altra categoria, quest'arte nata appunto al tempo di Baudelaire e che egli detestava talmente, e che è lungi dall'essere morta, dato che la si riabilita oggi ovunque nei grandi musei internazionali), tutta la differenza tra quest'arte e l'altra è in questo disconoscimento segreto, in questa scelta quasi involontaria, quasi inconscia, operata dall'arte autentica, della propria sparizione. È ben per questo che è scomparsa a buon diritto dai nostri spiriti per un secolo. La sua riapparizione trionfale oggi, nell'era postmoderna, significa che la grande avventura moderna della sparizione dell'arte è terminata.

Qualcosa sarà successo, in circa un secolo e mezzo, che riguardava al tempo stesso la liberazione dell'arte (la sua liberazione come merce assoluta) e la sua sparizione. Una pratica esplosiva, poi implosiva, dopo di cui un ciclo è finito. Noi siamo ormai in una fine senza finalità, all'inverso della finalità senza fine che caratterizzava,

secondo Kant, l'estetica classica. Cioé siamo in una transestetica, una tutt'altra peripezia difficile da descrivere e da circoscrivere, poiché, per definizione, il giudizio estetico vi è impossibile.

Tuttavia, prima di passare a questo stato attuale delle cose, a questa fase da dopo sparizione, bisogna ritornare su uno dei momenti forti di questa sparizione, di questa lunga drammaturgia eroica della sparizione dell'arte. Voglio dire sul periodo dell'Espressionismo Astratto degli anni Cinquanta, la "pittura calda" che ha appunto preceduto immediatamente la fase "fredda" degli anni Sessanta e della Pop Art. C'è uno strano gioco tra il caldo e il freddo in quegli anni, perché il periodo di quella "pittura calda" è anche quello della guerra fredda.

Il periodo della guerra fredda fu al tempo stesso quello dell'esplosione dei media freddi, l'avvento della televisione di massa. Raffreddamento della guerra, della storia, dell'immagine. All'inizio del secolo, compresi la Seconda Guerra Mondiale e il dopoguerra, c'era troppa storia, troppa guerra, troppa rivoluzione, troppa liberazione, troppo massacro. Con Auschwitz e Hiroshima la storia giunse al suo compimento, al suo acme, alla sua orgia. Poi si arrivò a una sorta di saturazione, di raffreddamento della guerra, un effetto implosivo conseguente all'esplosione. La sospensione orbitale della guerra creò una sorta di equilibrio simbolico nel mondo. Questo equilibrio di terrore e di deterrenza fece sì che la storia non ebbe più luogo, e non fu più in grado di avere luogo.

La guerra, e con essa la storia, vennero sospese, satellizzate e iperrealizzate. Certamente ci sono ancora violenza ed avvenimenti, ma non ci sono più né senso né finalità per la storia. Gli avvenimenti possono succedersi l'un l'altro, ma alla fine sono senza conseguenze, visto che non possono sconvolgere l'ordine simbolico del terrore, l'ordine universale della deterrenza. La stessa cosa vale nell'ambito dell'arte, dell'immagine e della rappresentazione. Un tavolo è sempre un tavolo, gli oggetti sono sempre quel che sono, ma non c'è più alcun senso nel rappresentarli come sono. Usciamo dalla rappresentazione così come usciamo dalla storia. Cos'altro può significare astrazione, in arte e in pittura, se non questo?

E proprio come usciamo dalla storia per eccesso di storia, usciamo dalla rappresentazione per eccesso di immagini. Occorre ricordare cos'è stata la manifestazione della violenza per l'immaginazione collettiva durante la guerra e dopo. Non solo gli avvenimenti, ma lo spettacolo degli avvenimenti è stato un'esperienza traumatica per tutti. L'immaginazione è morta per overdose di immagini. Lo stesso per i media. Un tale aumento a dismisura dell'orrore e delle immagini non trova più un riscontro nello spirito umano e lo lascia senza possibilità di reagire. Accade così qualcosa come un brutale raffreddamento sia dell'immaginazione sia della sensibilità, nello sforzo impossibile anche solo di pensare a queste cose. L'astrazione calda, l'astrazione

espressionista sono esplose in questo periodo esattamente contemporanee all'astrazione della guerra fredda (poiché la guerra fredda è essa stessa astratta, è una sospensione, non esplosiva, è al tempo stesso conflitto e deterrenza del conflitto, esattamente come l'astrazione è forma e deterrenza della forma, immagine e deterrenza dell'immaginazione e della figura). Ma l'astrazione degli anni Cinquanta non è la stessa di quella degli anni Venti. Non è più la sottile, analitica, sperimentale e vorrei dire felice astrazione autocompiacente dell'epoca prima della guerra, è un'astrazione calda, disperata, ansiosa, patetica ed esplosiva. È più gestuale e selvaggia come in Pollock che geometrica e rigorosa come in Klee e Kandinsky o Mondrian. Non è più una decostruzione analitica del mondo o una matematica non-figurativa della forma. È una dimostrazione veemente, una sfida, un pianto. È espressionista nel senso dell'espulsione, dell'esorcismo, del rifiuto o del rigetto violento del mondo attraverso l'immagine. Non è intellettuale e critica, non è una vera denuncia. È in se stessa un olocausto dei segni della pittura, delle forme e dei colori, un olocausto del mondo attraverso l'immagine. In un certo senso riflette l'olocausto dei corpi nei campi di sterminio e l'imminente olocausto dell'energia nucleare.

Dopo la Prima Guerra Mondiale Valéry ha detto: "D'ora in avanti le civiltà sanno di essere mortali". Dopo Auschwitz e Hiroshima potremmo dire: "Adesso le civiltà sanno di essere morte". Ed è lo stesso anche per

l'arte. L'arte stessa è giunta a un punto morto. Diventa un processo catastrofico. Una strategia fatale. Non ha mai smesso di esserlo da quel momento.

Possiamo mettere in evidenza questa strategia fatale, quest'ultima esplosione di arte calda, di pittura calda, in un tempo di guerra fredda. Perché l'arte non è mai il riflesso diretto delle condizioni positive o negative del mondo, è l'illusione amplificata, il suo specchio iperbolico. L'Espressionismo Astratto, la "pittura calda" di quest'epoca, non è solo il riflesso dell'imminente e incombente catastrofe nucleare. Mentre questa catastrofe, questo evento finale in realtà non si verifica, l'arte va oltre: traduce la minaccia in realtà, anticipa questa forma di sterminio in un gesto simbolico. Non cerca di sfuggire alla catastrofe attraverso una figurazione idealistica. La attraversa sterminando se stessa e offrendo tutti i segni della sparizione come arte — sfidando in questo modo lo sterminio del mondo.

L'arte non ha senso critico e non offre una soluzione dialettica, è la soluzione attraverso il suo stesso gesto. Sfida il mondo eccedendolo, lo risolve superandolo, inglobandolo, esorcizzandolo, deterrendone il simbolico. A un sistema saturo (di produzione o di distruzione, di oggetti o di segni) oppone l'inversa e omologa evidenza di un puro gesto vuoto. Questa è la sua strategia fatale: questo impeto di non voler significare niente, di voler significare anche quando non c'è più alcun senso da dare né alternativa da trovare. Forzare la realtà, forzare

le apparenze attraverso la propria sparizione: l'arte non ha mai fatto altro. Costringe la realtà a sparire e introduce dunque, contro il normale corso del mondo, le condizioni del Giudizio Finale.

Oltre tutto questa è la strada dell'arte moderna da tempo. A differenza dell'arte classica non esercita il dominio simbolico della presenza e della trascendenza, esercita solo il dominio simbolico della sparizione. E il suo fascino non è più quello della seduzione delle forme, come nell'arte classica, è la fantasmagoria della propria sparizione. Non seduzione, ma fascinazione. Non ci invita più alla dimensione estetica dello sguardo, ma alla vertigine tattile dell'immagine, a un assorbimento vertiginoso, esattamente come il mondo che ci circonda. Il suo collante non è più quello della storia e della continuità, ma quello di una reazione a catena — la reazione a catena di simulacri e simulazione, esattamente isomorfa e parallela alla reazione a catena nucleare. La reazione a catena di Hiroshima mette fine alla storia, quella dei simulacri mette fine all'arte. "Pittura calda", Espressionismo Astratto illuminano l'intera situazione in modo paradossale. Poiché essa allo stesso tempo riflette una sorta di reazione a catena dei gesti, della materia e dei colori, una sorta di fissione nucleare della rappresentazione e della forma, e protesta contro questa involuzione della guerra in guerra fredda, del mondo in mondo freddo, contro questa implosione dell'immaginazione in immagini fredde di media freddi. Un ultimo lampo, un

ultimo sforzo per invertire, anche se potrebbe essere fatale alla pittura stessa, l'implacabile processo di disintensificazione. L'ultimo momento di pittura illuminata in un contesto storico disilluminato — proprio prima che la pittura stessa tornasse fredda nelle sue versioni pop, iperrealista e concettuale.

Se occorresse caratterizzare lo stato attuale delle cose, direi che è quello da dopo l'orgia. L'orgia è in qualche modo tutto il movimento esplosivo della modernità, quello della liberazione in tutti i campi. Liberazione politica, liberazione sessuale, liberazione delle forze produttive, liberazione delle forze distruttive, liberazione della donna, liberazione del bambino, liberazione delle pulsioni inconsce, liberazione dell'arte. Assunzione di tutti i modelli di rappresentazione, di tutti i modelli di anti-rappresentazione. Fu un'orgia totale, di reale, di razionale, di sessuale, di critica e di anti-critica, di crescita e di crisi di crescita. Abbiamo percorso tutte le vie della produzione e della sovrapproduzione virtuale di oggetti, di segni, di messaggi, di ideologie, di piacere. Oggi, se volete il mio parere, tutto è liberato, i giochi sono fatti, e ci ritroviamo collettivamente di fronte alla questione cruciale: *che fare dopo l'orgia?*

Non possiamo far altro che simulare l'orgia e la liberazione, far finta di andare nella stessa direzione accelerando, ma in realtà noi acceleriamo nel vuoto, perché tutte le finalità della liberazione (della produzione, del progresso, della rivoluzione) sono già dietro di

noi e ciò da cui siamo assillati, ossessionati, è questa anticipazione di tutti i risultati, la disponibilità di tutti i segni, di tutte le forme, di tutti i desideri, proprio perché tutto è già stato liberato. Che fare dunque? È questo lo stato di simulazione, è quello in cui non possiamo che recitare di nuovo tutte le scene che hanno già avuto luogo — realmente o virtualmente. È quello dell'utopia realizzata, di tutte le utopie realizzate, in cui bisogna paradossalmente continuare a vivere come se non lo fossero. Ma dato che lo sono, e dato che non possiamo più nutrire la speranza di realizzarle, non ci resta che iperrealizzarle in una simulazione indefinita. Noi viviamo nella riproduzione indefinita di ideali, di fantasmi, di immagini, di segni, che sono ormai dietro di noi e che dobbiamo tuttavia riprodurre in una specie di indifferenza fatale.

Questo è vero in tutti gli ambiti: la grande utopia del sociale si è realizzata nella materializzazione burocratica e totalitaria del sociale. La grande utopia del sesso si è realizzata nella materializzazione tecnologica, atletica e nevrotica di tutte le pratiche sessuali. Ed è vero dell'arte anche: la grande utopia dell'arte, la grande illusione, la grande trascendenza dell'arte si è materializzata ovunque. L'arte è passata ovunque nella realtà. Si dice che l'arte si smaterializzi. È esattamente il contrario: l'arte oggi è passata ovunque nella realtà. È nei musei, nelle gallerie, ma altrettanto è nei detriti, sui muri, nelle strade, nella banalità di ogni cosa oggi sacralizzata senza

altra forma di procedimento. L'estetizzazione del mondo è totale. Come abbiamo a che fare con una materializzazione burocratica del sociale, una materializzazione tecnologica del sessuale, una materializzazione mediatica e pubblicitaria del politico, così abbiamo a che fare con una materializzazione semiotica dell'arte. È la cultura intesa come ufficializzazione di tutto in termini di segni e di circolazione di segni. Ci si lamenta della commercializzazione dell'arte, della mercantizzazione dei valori estetici. Ma questo è un vecchio ritornello borghese e nostalgico. Bisogna ben più temere, al contrario, l'estetizzazione generale delle cose. Molto più che la speculazione mercantile, bisogna temere la trascrizione di tutto in termini culturali, estetici, in segni museografici. Questo è la cultura, la nostra cultura dominante, l'immensa impresa di riproduzione museografica della realtà, l'immensa impresa di stoccaggio estetico, di simulazione e reprografia estetica di tutte le forme che ci circondano. Questa è la più grande minaccia, è ciò che io chiamerei il *grado Xerox della cultura*.

Con questo stato attuale delle cose siamo più che mai nella direzione eroica che Baudelaire voleva dare per mezzo dell'arte all'universo della merce, non facciamo ormai altro che dare al mondo quale è una piega sentimentale ed estetica, la stessa che Baudelaire rimproverava alla pubblicità. Ed è proprio quello che è diventata l'arte in gran parte: una protesi pubblicitaria, e la cultura una protesi generalizzata. Invece della simulazione

trionfante che progettava Baudelaire, non abbiamo più che una simulazione depressiva, ripetitiva. L'arte è sempre stata simulacro, ma un simulacro che aveva la potenza dell'illusione. Ben altro è la nostra simulazione che vive solo della vertigine sentimentale dei modelli. L'arte era un simulacro drammatico in cui era in gioco l'illusione o la realtà del mondo. Quest'ultimo non è più che una protesi estetica. E quando dico protesi non penso a una gamba artificiale, penso a queste protesi ben più pericolose, chimiche, ormonali, genetiche, che sono come delle Xerox somatiche, delle riproduzioni letterali che generano il corpo, che lo generano secondo un processo di simulazione totale dietro la quale il corpo è scomparso. Come si è potuto affermare che gli occhiali saranno più tardi la protesi integrale, integrata, di una specie da cui lo sguardo sarà scomparso, così si può dire che la cultura, l'arte sarà la protesi integrale di un mondo da cui la magia delle forme e delle apparenze sarà scomparsa.

Ho affermato che il sublime dell'arte moderna stava nella magia della sua sparizione. Ma il pericolo capitale per essa è di *rimuginare* la propria sparizione. Tutte le forme di questa sparizione eroica, di questa abnegazione eroica delle forme, dei colori, della sostanza stessa dell'arte, si sono ora sviluppate fino al colmo. L'utopia stessa della sparizione dell'arte si è realizzata. E noi siamo così, per quel che ci riguarda, a una simulazione di secondo grado, o di terzo tipo, se preferite. Siamo in

questa situazione perversa in cui non solo l'utopia dell'arte si è realizzata, dato che si è trasferita nella realtà (congiuntamente alle utopie del sociale, del politico e del sessuale), ma in cui l'utopia stessa della sua sparizione è pure realizzata, e dunque l'arte si è votata in qualche modo a simulare ormai la propria sparizione, poiché essa ha già avuto luogo. Riviviamo così ogni giorno la sparizione dell'arte nella ripetizione delle sue forme — astratte o figurative poco importa — come riviviamo ogni giorno la sparizione del politico nella ripetizione mediatica delle sue forme e del sessuale nella ripetizione pornografica e pubblicitaria delle sue forme. Ora, bisogna distinguere bene i due momenti, quello del simulacro eroico, se si può dire, quello cioè in cui l'arte ritraccia, vive ed esprime la propria sparizione, da quello in cui gestisce questa sparizione come una specie di eredità negativa. Il primo è un momento originale, che non si verifica che una volta, anche se dura parecchi decenni, dal XIX al XX secolo. Il secondo può durare molti secoli, ma non è più originale, e credo che noi vi siamo impegnati, in questa sparizione superata, in questa simulazione superata, come si dice di un coma superato.

C'è un momento illuminante per l'arte che è quello della propria perdita. C'è un momento illuminante della simulazione, quello in qualche modo del sacrificio, in cui l'arte fa un tuffo nella banalità (Heidegger ha ben detto che il tuffo nella banalità era la seconda caduta dell'Uomo, quindi il suo destino moderno). Ma c'è un momen-

to disilluminato in cui essa apprende a sopravvivere di questa stessa banalità — è un po' come fallire il proprio suicidio. Riuscire il proprio suicidio è l'arte della sparizione, è saper dare a questa sparizione tutte le suggestioni dell'artificio. Come il Barocco, che fu esso pure una grande epoca della simulazione, e che fu ossessionato allo stesso tempo dalla vertigine della morte e da quella dell'artificio.

Tuttavia molti di quelli che avranno fallito il loro suicidio non avranno fallito la gloria e il successo. Il suicidio mancato è, come si sa, la miglior forma di pubblicità.

In breve, c'è, per riprendere l'espressione di Benjamin, un'aura del simulacro, un'aura della simulazione — così come c'era per lui un'aura dell'autenticità, dell'originale. Osando, direi che c'è una simulazione autentica e una inautentica. Questo può sembrare paradossale nei termini, ma è vero: c'è una "vera" simulazione e una "falsa". Quando Warhol dipinge le sue *Campbell's Soup* negli anni Sessanta è un colpo brillante della simulazione e di tutta l'arte moderna: in un sol colpo l'oggetto-merce, il segno-merce si trova ironicamente sacralizzato — il che è appunto il solo rituale che ci resta, il rituale della trasparenza. Ma quando dipinge le *Soup Boxes* nel 1986 non è più nello scalpore, è nello stereotipo della simulazione. Nel '65 si rifaceva al concetto di originalità in modo originale, nell'86 riproduce l'inoriginale in modo inoriginale. Nel '65 è tutto il traumatismo estetico

dell'irruzione della merce nell'arte ad essere trattato in modo insieme ascetico e ironico (l'ascetismo della merce, il suo lato insieme puritano e fantasmagorico — enigmatico, come diceva Marx) e a semplificare d'un sol colpo la pratica artistica. La genialità della merce, il genio maligno della merce suscita una nuova genialità dell'arte — il genio della simulazione. Non resta più niente di tutto questo nell'86, dove è semplicemente il genio pubblicitario ad illustrare una nuova fase della merce. È nuovamente l'arte ufficiale che estetizza la merce e si ricade in questa estetizzazione sentimentale stigmatizzata da Baudelaire. Potreste dirmi che si tratta di un'ironia ancora superiore rifare la stessa cosa vent'anni dopo. Non credo. Credo al genio della simulazione, non credo al suo fantasma. Né al suo cadavere, anche se in stereo. So che fra qualche secolo non ci sarà alcuna differenza tra una vera villa pompeiana e il Museo Paul Getty a Malibu, né alcuna differenza tra la Rivoluzione Francese e la sua commemorazione olimpica a Los Angeles nel 1989, ma *noi* viviamo ancora di questa differenza e prendiamo la nostra energia da essa. Non dico che non ci sia una vertigine, un fascino nell'indifferenza totale, nella confusione totale delle forme e del loro doppio, ma noi, per il momento, non possiamo non fare differenza.

Tutto il dilemma sta qui: o la simulazione è irreversibile, non c'è al di là della simulazione, non è neppur più un evento, è la nostra banalità assoluta, è la nostra oscenità di tutti i giorni, siamo nel nichilismo definitivo

e ci prepariamo a una ripetizione insensata di tutte le forme della nostra cultura, nell'attesa di un altro avvenimento imprevedibile — ma da dove verrebbe? — oppure c'è comunque un'arte della simulazione, una qualità ironica che resuscita ogni volta le apparenze del mondo per distruggerle. Altrimenti l'arte non farebbe altro, come avviene sovente oggi, che accanirsi sul proprio cadavere. Non bisogna aggiungere lo stesso allo stesso e allo stesso, e così via all'infinito: questa è la simulazione povera. Occorre strappare lo stesso allo stesso. È necessario che ogni immagine sottragga la realtà del mondo, occorre che in ogni immagine qualcosa scompaia, ma senza lasciarsi andare alla tentazione dell'annientamento, dell'entropia definitiva; bisogna che la sparizione resti viva — questo è il segreto dell'arte e della seduzione. C'è nell'arte — e questo tanto nell'arte contemporanea quanto senza dubbio nell'arte classica — una doppia sollecitazione e dunque una doppia strategia. Una pulsione di annientamento, di cancellazione di tutte le tracce del mondo e della realtà, e una resistenza inversa a quella pulsione. Secondo le parole di Michaux, l'artista è colui che resiste con tutte le forze alla pulsione fondamentale di non lasciare tracce.

Ho già detto che sono iconoclasta e che l'arte stessa è diventata iconoclasta. Intendo con questo la nuova iconoclastia moderna, che non consiste più nel frammentare le immagini, ma nel fabbricarne, una profusione di immagini *in cui non c'è niente da vedere*. Nella maggior

parte delle immagini che vedo qui a New York non c'è niente da vedere. Sono letteralmente immagini che non lasciano tracce. Sono senza conseguenze estetiche propriamente dette — salvo per i professionisti della professione — ma dietro ciascuna qualcosa è scomparso. Sta qui il loro segreto, se ne hanno uno, e sta qui il segreto della simulazione, se ce n'è uno.

Ora, se ci si riflette, era il problema stesso dell'Icoclasmia a Bisanzio. Gli iconolatri erano gente sottile che pretendeva di rappresentare Dio a sua maggiore gloria, ma che in realtà simulando Dio nelle immagini dissimulava con ciò stesso il problema della sua esistenza. Ogni immagine era un pretesto per non porre il problema dell'esistenza di Dio. Dietro ogni immagine, in effetti, Dio era scomparso. Non era morto, era scomparso, cioè il problema non si poneva più. Il problema dell'esistenza o dell'inesistenza di Dio è risolto dalla simulazione.

Ma si può pensare che si tratti della strategia di Dio stesso di sparire, e appunto dietro le immagini. Dio approfitta delle immagini per scomparire, obbedendo egli stesso alla pulsione fondamentale di non lasciare tracce. Così la profezia si è realizzata: viviamo in un mondo di simulazione, cioè in un mondo in cui la più alta funzione del segno è di fare scomparire la realtà e di mascherare al tempo stesso questa sparizione. L'arte non fa altro. I media oggi non fanno altro. È per questo che sono votati allo stesso destino.

Concluderei rovesciando la prospettiva su una nota piena di speranza. Ho posto questa analisi sotto il segno dell' "after the orgy" — cosa si fa dopo l'orgia della modernità? Non ci resta che la simulazione, con una sfumatura tutto sommato malinconica nell'idea del "vanishing point of art" e del "grado Xerox della cultura"? Ho dimenticato di dire che questa espressione, "after the orgy", è tratta da una storia essa pure illuminante e piena di speranza, poiché è quella di un uomo che mormora all'orecchio di una donna durante un'orgia: "*What are you doing after the orgy?*".

T R A N S E S T E T I C A

“Just as the world drives towards a delirious state of things, we must drive towards a delirious point of view”.

Si è convenuto di dire che non esiste più avanguardia né sessuale né politica né artistica, che questo movimento che corrispondeva all'accelerazione lineare di una storia, a una capacità di anticipazione e dunque a una possibilità di critica radicale nel nome del desiderio, della rivoluzione, della liberazione delle forme, che questo movimento rivoluzionario è compiuto. Essenzialmente questo è vero: questo movimento glorioso della modernità non ha portato a una trasmutazione di tutti i valori, come aveva sognato, ma a una dispersione e involuzione del valore, il cui risultato è per noi una confusione totale e in primo luogo l'impossibilità di cogliere di nuovo il principio di una determinazione estetica, così come politica o sessuale, delle cose.

Non penso che ci siano oggi nell'ambito dell'arte gli elementi sufficienti per giudicare ciò che ne è dell'arte stessa, della sua mutazione o della sua sparizione. Bis-

gna cercare altrove, occorre raccogliere tutti i dati simultanei della filosofia, della politica, della sessualità, per valutare la situazione propriamente artistica (se questa nozione ha ancora senso). E questo perché la situazione si è generalizzata all'estremo e non ci lascia altra scelta. Tutto è sessuale, tutto è politico, tutto è estetico. Simultaneamente. Cioè tutto ha preso un senso politico, in particolare dal '68 (la vita quotidiana, ma anche la follia, il linguaggio, i media, e ancora il desiderio, tutto è diventato politico nella misura in cui entrava in una sfera della liberazione e dei processi collettivi di massa). Allo stesso tempo tutto è diventato sessuale (tutto è oggetto di desiderio: il potere, il sapere, tutto è interpretato in termini di fantasmi e rimozione, lo stereotipo sessuale è passato ovunque). E contemporaneamente tutto si estetizza (la politica si estetizza nello spettacolo, il sesso nella pubblicità e nella pornografia, e l'insieme delle attività in ciò che si è convenuto di chiamare la cultura, che è tutt'altro dall'arte, una specie di semiologizzazione mediatica e pubblicitaria che invade tutto). Dunque, nello stesso tempo in cui ogni categoria — il politico, il sessuale, l'estetico — è portata al suo grado massimo di generalizzazione, alla sua massima totalizzazione, perde qualsiasi specificità e si riassorbe in qualche modo nelle altre. Quando tutto è politico, niente è più politico, il termine non ha più senso; quando tutto è sessuale, niente lo è più, la sessualità perde ogni determinazione; quando tutto è estetico, niente è più né bello né brutto, e

l'arte stessa sparisce. Questo stato di cose strano e paradossale, che è insieme il compimento totale di un'idea, la perfezione del movimento "moderno", e la sua negazione, la sua liquidazione attraverso il suo eccesso, la sua stessa estensione al di là dei propri limiti, è ciò che chiamerei con un'unica figura il transpolitico, il transessuale, il transestetico. E che analizzerei insieme, non per analogia tra ambiti separati, ma perché è la confusione stessa dei generi che ci impone questo amalgama.

Un evento simbolico: il 15 settembre 1987, a Madrid, l'incontro di calcio della Coppa Europa, incontro al vertice, Real Madrid contro Napoli, si svolge in notturna in uno stadio vuoto, in assenza di pubblico, in seguito alla misura disciplinare della Federazione Internazionale Calcio nei confronti degli eccessi del pubblico madrileni in occasione di un precedente incontro con una squadra tedesca. Migliaia di supporters assediano comunque lo stadio, ma non vi sono ammessi. L'incontro tuttavia è trasmesso integralmente alla televisione. Il Real Madrid batte la squadra napoletana per 2 a 0.

Mai un divieto di questo genere abolirà la passione fanatica del calcio, è evidente. Esso avrà tuttavia illustrato in modo originale l'iperrealismo del nostro mondo, quello in cui l'evento "reale", l'incontro reale ha luogo sotto vuoto, spurgato del suo contesto umano e visibile solo da lontano, televisivamente. Una sorta di anticipazione chirurgica dei nostri eventi futuri: un evento reale minimo, talmente minimo che potrebbe non aver avuto

luogo affatto, e un'amplificazione massima sullo schermo. Nessuno avrà visto l'incontro, ma tutti ne avranno captato l'immagine. Nessuno ne avrà vissuto le peripezie, ma tutti ne avranno registrato lo svolgimento. D'un sol colpo è diventato un evento puro, virtuale, di cui si potrebbe altrettanto bene dare l'equivalente in immagini di sintesi, ma la cui incidenza sarà del tutto reale sul mercato sportivo e che darà luogo a ogni tipo di commento, a concorrenza con altri eventi dello stesso tipo — del terzo tipo, come gli incontri dallo stesso nome.

L'incontro fantasma di Madrid deve evidentemente essere direttamente legato all'incontro storico di Heyssel, a Bruxelles, in cui i supporters inglesi scatenati avevano preso in mano lo spettacolo ed eclissato il calcio stesso, l'evento reale, sotto una forma ben più drammatica di violenza. È proprio per sfuggire a questa specie di slittamento dello spettacolo, in cui il pubblico smette di essere un pubblico per diventare assassino o vittima, in cui lo sport smette di essere lo sport per diventare un evento incontrollabile, che si sopprime il pubblico a Madrid, per essere sicuri di non aver più a che fare che con un evento televisivo. Ogni referente deve sparire affinché l'evento sia presentabile e accettato sullo schermo mentale della televisione. E certamente, in questo caso particolare, il pubblico madrilenò ha dovuto soffrire questa frustrazione, ma in linea generale siamo già collettivamente immunizzati contro questa perdita del referente e ben adattati a questa visione televisiva, a

distanza e sotto vuoto, delle cose del mondo.

Generalizzerei senz'altro un po' velocemente dicendo che le peripezie dell'arte attuale si svolgono, come l'incontro di Madrid, davanti a uno stadio vuoto, in assenza di qualsiasi referenza estetica reale al mondo, come un evento astratto di cui solo l'amplificazione mediatica ci ossessiona. Altrettanto per quel che riguarda il politico. Gli avvenimenti del politico si svolgono davanti a uno stadio vuoto (la forma vuota della rappresentazione), da cui qualsiasi pubblico reale è stato espulso perché sempre suscettibile di passioni troppo vive, e da cui non emana più che una ritrascrizione televisiva (schermi, curve, sondaggi). Tutto questo continua a funzionare, continua a catturarci e anche più di prima (le elezioni, lo show-biz politico ecc.), ma sottilmente, come se una Federazione Internazionale avesse sospeso il pubblico per un periodo indeterminato e lo avesse espulso da tutti gli stadi per garantire lo svolgimento oggettivo dell'incontro. È questo il transpolitico: questa forma trasparente di uno spazio pubblico da cui gli avvenimenti sono stati ritirati, questa forma pura di un evento da cui le passioni sono state ritirate. E per estrapolare dal lato dell'estetico, direi che nello stesso modo in cui nell'episodio di Madrid o di Heysel (che sono a loro modo eventi transpolitici) lo sport come gioco, come modo eventi transpolitici), lo sport come gioco, come scomparso, così il tranestetico è una forma insieme esacerbata, trasparente e mediatica, da cui l'arte è sem-

plicemente scomparsa.

Quando si parla dell'arte, è perché non esiste già più. Certo non nei fatti — la vediamo proliferare ovunque, e il discorso sull'arte ancora più velocemente — ma nel suo proprio genio, nella sua avventura, nella sua potenza di illusione, nella sua capacità di negare il reale e di opporre al reale un'altra scena in cui le cose obbediscano a una regola del gioco superiore, una figura trascendente in cui gli esseri, ad immagine delle linee, dei colori su una tela, possano perdere il loro senso, eccedere la propria fine e, in uno slancio di seduzione, raggiungere la loro forma ideale, fosse pure quella della loro distruzione. È questo ad essere scomparso, questo patto simbolico con cui l'arte si distingueva dalla pura e semplice produzione di valori estetici che ben conosciamo sotto il nome di cultura: proliferazione di segni all'infinito, riciclaggio all'infinito di forme passate o attuali (il grado Xerox della cultura), ma dove non esiste più alcuna regola fondamentale, alcun criterio di giudizio, né il piacere (perché, per esserci piacere, occorre una regola del gioco, e il piacere sarà tanto più intenso quanto più la regola sarà rigorosa). Oggi, nell'ambito estetico, non c'è più Dio per riconoscerne i propri. O, per usare una metafora più economica, non c'è più campione-oro del giudizio né del piacere estetico. È esattamente come per le monete che vediamo oggi, in un sistema senza equivalenza sicura, non poter più essere scambiate le une con le altre e, a partire da questo, fluttuare ciascuna per sé e accelerare la

loro circolazione senza conversione possibile in valore reale o in ricchezza reale. Le "opere" (se si può ancora chiamarle così) non si scambiano più né tra loro né in valore referenziale, non hanno più questa corrispondenza o questa complicità segreta che fa la forza di una cultura. Non possiamo più leggerle, le decodifichiamo secondo criteri sempre più contraddittori. C'è una proliferazione di opere e di oggetti, di forme e di eventi artistici senza rapporto con un giudizio qualsiasi, indifferente a qualsiasi finalità, se non proprio il puro obbligo di differenziazione, cioè l'imperativo culturale di moda. Niente vi è contraddittorio, niente vi è escluso: la geometria e l'impressionismo, l'astrazione e il figurativo, tutto coesiste meravigliosamente in un'indifferenza totale. È proprio, in effetti, perché tutte queste tendenze non hanno più genio proprio che possono coesistere in uno stesso spazio culturale ed è proprio perché suscitano in noi un'indifferenza profonda che possiamo considerarle simultaneamente.

Il mondo artistico offre un aspetto strano. È come se ci fosse una *stasi* dell'arte e dell'ispirazione. È come se qualcosa che si è sviluppato magnificamente durante qualche secolo si fosse improvvisamente immobilizzato, sbalordito dalla sua stessa immagine e dalla propria ricchezza. Dietro tutto il movimento convulsivo dell'arte contemporanea c'è una specie di inerzia, qualcosa che non riesce più a superare se stessa e che gira su di sé in una ricorrenza sempre più rapida di tutte le forme. Sta

qui il paradosso attuale: immobilità, cessazione di un principio, di una singolarità profonda, di una forma vivente dell'arte, e allo stesso tempo: accettazione, proliferazione, rilancio, frenesia di produzione. Ma questa contraddizione non è tale e tutto è logico: là dove c'è stasi c'è metastasi. È come per il cancro: qualcosa smette di evolvere, di ordinarsi secondo una formula vivente, secondo una regola del gioco, e allora le cellule si mettono a proliferare nel disordine e all'infinito. Stasi e metastasi. In fondo, nel disordine attuale dell'arte, si potrebbe leggere come una rottura del codice genetico, una rottura del codice segreto dell'estetico.

Attraverso la liberazione senza precedenti di forme, linee, colori, concezioni estetiche, attraverso il messaggio antropologico di tutte le culture e di tutti gli stili, la nostra modernità ha prodotto un'estetizzazione generale, una promozione di tutte le forme di cultura (senza dimenticare quelle di anti-cultura), un'assunzione di tutti i modelli di rappresentazione e di anti-rappresentazione. Se l'arte è sempre stata un'utopia, cioè qualcosa che sfugge alla realizzazione, oggi quest'utopia è pienamente realizzata: attraverso i media, l'informatica, il video, tutti sono diventati creativi in potenza. Anche l'anti-arte, che è l'ultima in ordine di tempo e la più radicale delle utopie artistiche, si è trovata realizzata da quando Andy Warhol ha desiderato di diventare una macchina e da quando Duchamp ha eretto il suo scollabottiglie ad oggetto sacro. Tutta la macchinaria indu-

striaie del mondo si è trovata estetizzata, tutta l'insignificanza del mondo trasfigurata dall'estetica.

Si pretende che la grande impresa dell'Occidente sia quella della mercantilizzazione del mondo, di aver abbandonato tutto al destino della merce. È vero, ma bisogna vedere come la grande impresa dell'Occidente sarà piuttosto stata quella dell'estetizzazione del mondo, della sua messa in scena cosmopolita, della sua messa in immagine, della sua organizzazione semiologica. Ciò cui assistiamo al di là del materialismo mercantile è una materializzazione semiotica, semiologica di tutto attraverso la pubblicità, i media, le immagini. Tutto, anche il più insignificante, il più marginale, il più osceno, si culturalizza, si museifica, si estetizza. Le immagini, la cultura trasformano il mondo in una residenza secondaria. Tutto si dice, tutto si esprime, tutto accede alla significazione, tutto prende questo valore estetico aggiunto che è quello del segno. Se il sistema funziona grazie al plusvalore della merce, funziona ancor più grazie al plusvalore estetico del segno. E se si parla di dematerializzazione dell'arte con l'arte minimal, l'arte concettuale, l'arte effimera, l'anti-arte, tutta un'estetica della trasparenza, della sparizione e della disincarnazione, bisogna notare come sia in realtà l'utopia artistica, l'utopia estetica ad essersi materializzata ovunque sotto una forma operativa. È del resto per questo che l'arte è forzata a farsi minimale, a scomparire, a recitare la propria sparizione. Poiché il mondo intero è votato all'estetica

operazionale, l'arte è obbligata a sparire. Lo fa dunque coscienziosamente, da settant'anni, secondo tutte le regole del gioco; cerca, come tutte le forme che spariscono, di raddoppiarsi nella simulazione, ma presto sparirà completamente lasciando il posto all'immenso museo artificiale e alla pubblicità scatenata.

Vertigine eclettica delle forme, vertigine eclettica dei piaceri, vertigine della simulazione. Era già la forma del Barocco, ma nel Barocco la vertigine dell'artificio era anche una vertigine carnale. Come i barocchi, noi siamo creatori sfrenati d'immagini ma segretamente siamo iconoclasti. Non di quelli che distruggono le immagini, ma di quelli che ne fabbricano una profusione *dove non c'è niente da vedere*. Nella maggior parte di ciò che vedo in America o in Europa — video, pittura, arti visive, audiovisivo, immagine di sintesi — vi sono letteralmente immagini dove non c'è niente da vedere, immagini senza tracce né conseguenze. Non si può accordare loro alcun valore (salvo per professionisti del mercato). Tutto ciò che è presentato consiste nel fatto che dietro ciascuna di esse qualcosa è sparito. Ed esse non sono che questo: la traccia di ciò che è scomparso. È chiarissimo in un quadro monocromo o in ogni altra forma analoga: ciò che ci affascina è l'assenza meravigliosa di qualsiasi forma. È la cancellazione — sotto forma di arte — di qualsiasi sintassi estetica, così come ciò che affascina nell'apparizione del transessuale è la cancellazione — ancora sotto forma di spettacolo — della differenza

sessuale. Queste immagini non hanno senso, non rivelano niente, non nascondono niente, hanno un'intensità negativa in qualche modo. Il solo beneficio di una Scatola Campbell di Andy Warhol (ma è immenso) consiste nel non avere definitivamente più da porsi la questione del bello e del brutto, del reale e dell'irreale, della trascendenza e dell'immanenza — esattamente come le immagini religiose dei tempi di Bisanzio permettevano di non porsi più la questione dell'esistenza o inesistenza di Dio — senza smettere di crederci, tuttavia. Sta qui il miracolo. Le nostre immagini sono come le icone, ci permettono di continuare a credere nell'arte eludendo la questione della sua esistenza. Le icone appunto non sono arte, non sono oggetti estetici. Sono oggetti rituali e il cui uso è rituale. Propongo quindi di considerare tutta la nostra arte, la nostra pittura contemporanea come un insieme rituale ad uso rituale, senza altra considerazione che la funzione antropologica e senza alcun riferimento a un giudizio estetico (l'uso mercantile e speculativo, ben inteso, esso pure fa parte del rituale). Visione transestetica che può risparmiarci molte disillusioni estetiche.

Dal punto di vista estetico in effetti, non essendo più né nel bello né nel brutto, né in ciò che fa senso o no riguardo alla forma, essendo nell'impossibilità di giudicare, siamo proprio per questo condannati all'indifferenza. Ma forse al di là di questa indifferenza, e sostituendosi al piacere estetico propriamente detto, emerge

un altro tipo di fascinazione. Perché il bello e il brutto, una volta liberati dal loro obbligo rispettivo, si moltiplicano in qualche modo: diventano il più bello del bello, o il più brutto del brutto. Il che crea degli effetti speciali interessanti. Così la pittura attuale coltiva non esattamente il brutto (che è ancora un valore estetico) ma il più brutto del brutto (il "bad", il "worse", il "kitsch"), una bruttezza alla seconda potenza perché liberata dal rapporto col suo contrario e dunque suscettibile di raddoppiarsi. Così, liberati dal "vero" Mondrian siete liberi di fare "più Mondrian di Mondrian", liberati dai veri naïfs potete fare "più naïf dei naïfs", eccetera. Liberati dal reale potete fare più reale del reale: iperreale. È del resto con l'Iperrealismo e la Pop Art che tutto questo è cominciato, con l'elevazione alla potenza ironica della realtà fotografica della vita quotidiana. Oggi, questa scalata comprende tutte le forme d'arte e tutti gli stili, senza distinzioni, che entrano nel campo transestetico della simulazione.

C'è del resto un parallelo a questa scalata, a questo inasprimento degli effetti nel mercato stesso dell'arte. Anche qui, dal momento che si è messo fine a ogni equivalenza mercantile, a ogni legge mercantile del valore, tutto diventa "più costoso del costoso", costoso alla seconda potenza, in qualche modo: il prezzo diventa esorbitante e il rilancio delirante. Così come quando non c'è più propriamente la regola del gioco estetico, quest'ultimo si mette a sperperare in tutte le direzioni,

altrettanto quando si perde ogni riferimento alla legge di scambio, il mercato perde l'equilibrio in una speculazione senza freno.

Così oggi ci sono in qualche modo due mercati dell'arte (almeno a New York). Uno si regola ancora sui valori tradizionali, anche se sono ormai speculativi. L'altro — equivalente dei capitali fluttuanti e incontrollabili, dei petrodollari su un'orbita bancaria — è speculazione pura, arbitrario totale delle quotazioni, vampata dei corsi senza altra giustificazione, pare, che sfidare precisamente la legge del valore fino a un limite irrazionale (che ridiventa per questo quasi estetico: il mercato dell'arte oggi è in sé un'opera d'arte, l'equivalente di un potlatch, di un'ebbrezza nell'iperspazio del valore, di un'estasi del valore). C'è dunque una relazione necessaria tra la rottura, nell'ambito dell'arte, di ogni logica del valore estetico e la rottura, nel mercato dell'arte, di ogni logica del valore mercantile. Stessa infatuazione, stessa follia, stesso eccesso nella simulazione. Si potrebbe anche dire che la vampata pubblicitaria, mediatica, speculativa dell'arte, è direttamente legata all'impossibilità di un giudizio estetico. In assenza di giudizio di valore è il valore che prende fuoco. Si può esserne scandalizzati, ma questo non cambia niente. Non c'è niente di immorale qui. Come l'arte attuale è al di là del bello e del brutto, così il mercato è al di là del bene e del male.

Tutte queste peripezie, che siano in estetica, in politica o nel sessuale, giocano intorno al destino del

molto più una performance che uno stato ideale, e che d'un colpo fa della malattia una contro-performance. In termini di moda e di apparenze, ciò che viene ricercato non sono più tanto la bellezza o la seduzione quanto il look.

Ognuno cerca il proprio look. Non essendo più possibile estrarre argomenti dalla propria esistenza (incerta: né la miseria né la virtù né il lavoro sono ormai una prova) né dallo sguardo dell'altro, per trovarvi grazia (non ci si guarda più, è finita la seduzione!), non resta che fare *atto d'apparenza* senza preoccuparsi né di essere né di essere guardati. Non: esisto, sono qui! Ma: sono visibile, sono immagine — look, look! Non è neppure narcisismo, è un'estroversione senza profondità, una specie di ingenuità pubblicitaria dove ognuno diventa l'impresario della propria apparenza. C'è in questo una nuova passione, nuova e ironica, quella di essere senza illusioni sulla propria soggettività, senza illusioni sul proprio desiderio, ma ancor più affascinati dalla propria apparenza.

Il look è una sorta di immagine minimale, di definizione minima, come l'immagine video, di immagine tattile, come direbbe McLuhan, che non provoca né lo sguardo né l'ammirazione, come ancora fa la moda, ma un effetto speciale senza significazione particolare. Il look non è già più moda, è ormai una forma oltrepassata della moda. Non si rifa più a una logica della distinzione, non è più un gioco di differenze, *gioca alla differenza*

senza crederci. È indifferenza. Essere se stessi diventa una performance effimera, senza domani. Non è né dandismo né snobismo né chic né distinzione: è un manierismo disincantato in un mondo senza maniere.

La trascendenza è esplosa in mille frammenti che sono come i pezzi di uno specchio in cui vediamo ancora riflettersi furtivamente la nostra immagine, appena prima di sparire. Come nei frammenti di un ologramma ogni pezzo contiene l'universo intero. La caratteristica dell'oggetto frattale è che ogni informazione relativa all'oggetto è contenuta fin nel più piccolo dei suoi dettagli. Possiamo allo stesso titolo parlare oggi di un soggetto frattale che si frattalizza in una moltitudine di io miniaturizzati, tutti simili tra loro, che si moltiplica in base a un modo embrionale, come nella cultura biologica, e satura il proprio ambiente per scissiparità all'infinito. Come l'oggetto frattale assomiglia in ogni tratto alle sue componenti elementari, così il soggetto frattale non sogna altro che di assomigliarsi in ciascuna delle proprie frazioni. Esso involve al di qua di ogni rappresentazione verso la più piccola frazione molecolare di se stesso. Strano Narciso questo: non sogna più la propria immagine ideale ma una formula di riproduzione genetica all'infinito.

Questo definisce non più individui ma mutanti potenziali. Dal punto di vista della biologia, della genetica, della cibernetica, siamo tutti mutanti in potenza. Ma anche dal lato sessuale e razziale siamo tutti meticci e

transessuali in potenza.

Guardate Michael Jackson. È un mutante solitario, precursore di un meticciamento perfetto perché universale, la nuova razza in qualche modo derivante dalle razze. I ragazzi d'oggi non hanno remore riguardo a una società di meticciato: è il loro universo e Michael Jackson prefigura ciò che immaginano come avvenire ideale. Al che occorre poi aggiungere che Michael si è fatto rifare il viso, acconciare i capelli, schiarire la pelle, in breve si è minuziosamente costruito: è questo che ne fa un ragazzo innocente e puro — l'androgino artificiale della favola che, meglio di Cristo, può regnare sul mondo e riconciliarlo, perché è meglio di un bambino-dio: un bambino-protesi, un embrione di tutte le forme sognate di mutazione che ci libereranno dalla razza e dal sesso.

Si potrebbe parlare allo stesso modo dei "travelos" dell'estetica di cui Andy Warhol mi sembra la figura emblematica. Come Michael Jackson, Andy Warhol è un mutante solitario, precursore di un meticciamento perfetto e universale dell'arte, di una nuova estetica derivante da tutte le estetiche. Come Jackson, è un personaggio perfettamente artificiale, ma anch'egli innocente e puro, un androgino della nuova generazione, una specie di protesi mistica e di macchina artificiale che ci libererebbe in qualche modo con la sua perfezione insieme dal sesso e dall'estetica. Quando Warhol dice: Tutte le opere sono belle, non ho da scegliere — tutte le opere contemporanee si equivalgono — prende la posi-

zione dell'agnostico, colui che crede in Dio senza crederci, senza credere di crederci. Così Warhol dice: L'arte è dappertutto, dunque non esiste più, tutti sono geniali, il mondo quale è, nella sua stessa banalità, è geniale. Ma non ci si può credere, nessuno in fondo ci può credere. Quando dice tutto questo, descrive l'intera configurazione dell'estetica moderna e la nostra posizione rispetto ad essa, che è quella di un agnosticismo radicale.

Siamo tutti degli agnostici rispetto all'arte: non abbiamo più convinzioni estetiche, non professiamo più dottrine estetiche, o meglio le professiamo tutte (il che comporta un indebolimento dell'arte in generale).

Gli idoli, le icone non erano belle, erano più che belle, erano cariche di una forza sovranaturale; non diventano belle che nel momento in cui perdono quest'aura magica. Perdono la loro intensità religiosa, diventano oggetti d'arte. E a partire dal Rinascimento i pittori e gli scultori, anche se continuano a dipingere soggetti religiosi e anche se sono credenti, non producono più in realtà altro che opere d'arte. Trasponiamo questa situazione all'oggi: anche se i nostri artisti credono sempre di produrre opere d'arte (confortati in questo da tutto il sistema del museo, che compie lo stesso ruolo della Chiesa in passato, santificando le opere, e dal sistema del mercato certamente, che le sopravvaluta), non fanno forse tutt'altro? Gli oggetti che producono non sono tutt'altro dall'arte? Qualcosa come dei nuovi feticci, ma dei feticci desacralizzati, oggetti puramente decorativi,

ad uso effimero (delle “parures iperboliche”, direbbe Caillois), oggetti in fondo superstiziosi, cioè che non avrebbero più il carattere sublime dell’arte, che non corrisponderebbero più a una fede profonda nell’arte (agnostici), ma che ne perpetuerebbero la superstizione sotto tutte le forme. Feticci in questo senso dunque. Il feticista è lui pure un agnostico del sesso: attraverso il proprio oggetto feticcio nega la realtà del sesso e il suo godimento, tutto in lui rimanda al culto. Non crede al sesso ma alla sola idea del sesso (che, si sa, è asessuata). Allo stesso modo noi oggi non crediamo più nell’arte ma nella sola idea di arte.

Se l’arte si è dematerializzata è per il fatto che mette in circolazione oggi, ben più che opere, idee. Lo scollabottiglie di Duchamp è un’idea, la Scatola Campbell di Warhol è un’idea, la vendita di un po’ d’aria della galleria in cambio di un assegno in bianco proposta da Yves Klein è un’idea. Sono idee, segni, allusioni, concetti. Tutto questo significa l’assenza del mondo, la fine dell’opera, o altro, ma significa. Il colmo della raffinatezza è di non significare più niente ma di significare comunque. Ciò che chiamiamo arte sembra testimoniare oggi un’irrimediabile vacuità. L’arte è travestita dall’idea. L’idea è travestita dall’arte (dove possiamo ritrovare la nostra idea del transessuale: l’arte “travelo” è l’arte attraversata dall’idea, dai segni vuoti dell’arte).

Tutta l’arte moderna è astratta in questo senso, che è attraversata dall’idea molto più che da un’ispirazione

delle forme e delle sostanze. Tutta l'arte moderna è concettuale in questo senso, che ciò che feticizza nell'opera è il concetto, lo stereotipo e il modello cerebrale dell'arte — così come ciò che è feticizzato nella merce non è affatto il valore reale ma lo stereotipo del valore.

Votata al feticismo decorativo e all'idea, l'arte non ha più autonomia. E secondo questa prospettiva si può dire che l'epoca è da ora impegnata in una direzione che sfocia necessariamente nella sparizione totale dell'arte come attività specifica. Una direzione che implica forse il suo ritorno alla pura tecnica e al *savoir-faire*, all'industria nel senso letterale del termine, o all'artigianato rituale. L'arte in quanto tale sarà forse stata solo una parentesi nella storia dell'umanità, e conviene prevederle un'occultazione prolungata per un nuova era la cui durata è imprevedibile.

Who knows?

FLASH

MEMORY