

Al di là dei limiti
della rappresentazione
Letteratura e cultura visuale

a cura di Michele Cometa e Danilo Mariscalco

Quodlibet

Prima edizione: febbraio 2014

© 2014 Quodlibet srl

Via Santa Maria della Porta, 43 - 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa a cura di PDE Spa presso lo stabilimento LEGODIGIT Srl, Lavis (TN)

ISBN 978-88-7462-598-7

Teoria delle arti e cultura visuale

Collana a cura di Andrea Pinotti

Comitato scientifico:

Andreas Beyer (Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris)

Gottfried Boehm (Kunsthistorisches Seminar, Basel)

Mauro Carbone (Université Jean-Moulin Lyon 3)

Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)

Georges Didi-Huberman (EHESS, Paris)

David Freedberg (Columbia University, New York)

Maurizio Guerri (Accademia di Belle Arti di Brera)

Gian Piero Piretto (Università degli Studi di Milano)

Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur und Kulturforschung, Berlin)

Volume pubblicato con il contributo del MIUR, Fondi PRIN 2009 (Letteratura e cultura visuale, coordinatore prof. Michele Cometa)

Spazi vuoti, istruzioni per l'uso
Tra mondo dell'arte e mondo della vita

Filippo Fimiani

Empty space is never-wasted space. Wasted space is any space that has art in it [...]. I always want the space to reappear, to make a comeback, because it's lost space when there's something in it.

Andy Warhol

1. *Figure dell'invenzione*

Con molte probabilità, il titolo ancipite che introduce questo mio modesto contributo sembrerà non mio, e due volte altrui: parrà difatti una doppia citazione, nel migliore dei casi senza virgolette e dissimulata, o, nel peggiore, una furbizia o addirittura un furto di scarsa destrezza ai danni di due libri assai noti e importanti. Il primo, tanto snello quanto denso, quello di Peter Brook, del 1968, intitolato, appunto *The Empty Space*; il secondo, tanto corposo quanto inafferrabile e iper-letterario, *La Vie, mode d'emploi*, licenziato da Georges Perec dieci anni dopo, nel 1978. D'altronde, una qualche attinenza sia con la teatralità e l'estetica teatrale, sia con una poetica implicita del vivere qualunque e quotidiano, l'"oggetto" – e virgolette sono d'obbligo, e spero proprio di mostrare perché – che ho scelto, del 1958, ce l'ha. Ed è un'affinità più profonda di una generica appartenenza all'atmosfera del tempo, o di una attiva partecipazione al fermento artistico e intellettuale e al dibattito sui rapporti tra mondo delle arti performative e mondo delle azioni ordinarie nel giro di un trentennio, quello che va dalla fine degli anni Cinquanta, al Sessantotto, fino all'esplosione del Punk e alla vigilia degli Ottanta, in cui si consuma la crisi delle Avanguardie e delle Neo-Avanguardie moderniste e l'affermarsi del Post-Moderno; di quest'inconclusa e incandescente affinità tra scene dell'arte e scene della vita ne accennerò solo

qualche piccolo punto di tangenza, e proprio in uno "spazio vuoto" – tra ideologia e utopia, retorica e fenomenologia –, ma basterà, me lo auguro, a giustificare questa assonanza ai limiti del *pastiche* con i titoli delle due opere, entrambe importanti, quasi epocali, del drammaturgo inglese e dello scrittore francese.

Prima d'introdurre e discutere, appunto, la dimensione scenica nell'esempio artistico su cui mi soffermerò, e dunque prima di prendere in esame una precisa – e paradossale – logica dell'allestimento e della costruzione della relazione estetica tra artista, opera o evento, e pubblico, ne voglio però ricordare un antefatto e un precedente. Il richiamo a qualcosa di dato e di avvenuto, a un evento realizzato e, appunto, messo in scena in uno spazio e un tempo concreti, in un luogo effettuale, è strategico e utile: ci permette, infatti, di richiamare e d'introdurre quella ambivalenza dell'"invenzione" caratteristica della cosiddetta *ékphrasis nozionale*, ovvero di quella capacità che sarebbe tipica della letteratura, dalla più semplice e minimale alla più complessa e stratificata, di creare e sostituire tramite il linguaggio qualcosa che, in quanto immagine o opera d'arte, non esiste davvero – o è scomparsa, perduta – e non ha un'autonomia ontologica e fenomenologica, qualcosa che, cioè, non è una cosa, non è un ente reale e attualmente percepibile. Se "attualità", diceva Nabokov, è parola che andrebbe sempre tra virgolette, ricordarci che "inventare" vuol dire sia creare o produrre, sia ritrovare e rinvenire qualcosa, ci permette di tenere bene a mente che la potenza del linguaggio a dar forme e corpo a qualcosa di inesistente ha sempre a che fare con qualcosa o qualcuno di pregresso e di precedente, di già detto e di già fatto, con varie e forse innumerevoli e inconsapevoli forme e figure di un'origine o di un "prima" che non smettono di gettare la loro ombra e di far pesare il loro debito su un'originalità per sempre tardiva e *après-coup*, manchevole se non colpevole. Questa doppia faccia dell'"invenzione" è particolarmente eloquente nella pratica della citazione, non solo in letteratura, ed è notevolmente inquietante allorché unisce l'angoscia dell'influenza e l'assenza d'opera – intorno, precisamente, a uno "spazio vuoto" che non è, però, una zona franca o una tabula rasa, ma un campo di battaglia e di forze già in atto o in potenza. In questo caso, infatti, il blasone bifronte dell'"invenzione" tiene insieme quel misto di inibizione, emulazione e aggressività nei confronti di quanto già detto e già fatto o vissuto da qualcun'altro

o da altri, e una prassi artistica o espressiva svuotata, però, di ogni realizzazione materiale e monca di qualsiasi opera, ridotta a essere nient'altro, o almeno a sembrare nient'altro se non un'improduttività e un'inoperosità radicale, un *I would prefer not* generalizzato, un grado zero del fare a favore di un vivere minimo.

È proprio in questo orizzonte che posso finalmente evocare il piccolo ma decisivo antefatto che m'interessa, che concerne, appunto, uno spazio vuoto. Dal 21 febbraio al 7 marzo 1956, nella Galerie Colette Allendy al 67, rue de l'Assomption di Parigi, si tiene la mostra di Yves Klein, *Yves. Propositions Monochromes*. L'artista poi si lamenterà del fatto che, malgrado le sue intenzioni e, soprattutto, malgrado le indicazioni forse ancora vagamente moderniste fornite dal biglietto d'invito scritto dall'amico Pierre Restany, le tele monocrome di diversi colori e dimensioni non fossero state contemplate nella loro autonomia ma piuttosto viste come una «policromia decorativa», apprezzate per le interazioni delle loro fattezze coll'ambiente e riempite di contenuti estetici e formali o emotivi e psicologici da parte del pubblico, quasi infilate come perle lungo il filo di un racconto amatoriale con vaghe aspirazioni esistenziali. Proprio tale persistenza d'una relazione estetica come relazione ermeneutica e psicologica, integrativa, proiettiva e tendenzialmente narrativa, era da evitare, anzi da eliminare – ma come?

Al primo piano della Galleria, l'esposizione continuava col titolo *Surface et blocs de sensibilité picturale. Intentions picturales*; Klein era intervenuto ridipingendo di bianco le pareti di una stanza e si era poi fatto riprendere mentre ne mostrava una, in un gesto ostensivo privo di un referente cosale, notoriamente un dipinto. Quest'azione deittica senza oggetto – ma accompagnata dall'ombra del corpo di Klein proiettata sulla superficie bianca del muro –, è quasi un equivalente d'un atto linguistico rivolto allo spettatore, che si può immaginare così: "Tieni, guarda – non c'è niente da vedere, niente da dire o descrivere, eppure questo è arte". Ma questo gesto non è solo di chiara discendenza duchampiana. Non sancisce soltanto, da una parte, una conclamata e già storicizzata dismissione del rappresentare a favore del presentare, dell'arte e della pittura retinica a favore della pura e semplice ostensione, e, dall'altra parte e questa volta invertendo il procedimento dell'autore di *Étant donnés*, non esibisce il vuoto del sito espositivo e creativo, della galleria e dell'atelier,

come dimostrazione dissimulata d'una ideazione che si svolge altrove, ma che è reale soltanto nella paradossale e ironica relazione tra non-produzione e pubblico. C'è, infatti, una genealogia più nascosta ma non meno influente che lo ossessiona e lo significa. Questa prima esposizione senza opere era stata preparata e realizzata da Klein in maniera fortemente teatrale in un luogo assai particolare: in un luogo istituzionale non meno della Galleria al piano di sotto, non meno, cioè, destinato a una trasmissione d'immagini, e d'immagini potentissime sebbene immateriali e intangibili. La stanza ridipinta da Klein aveva, infatti, già ospitato Artaud alla fine degli anni Quaranta ed era stato lo studio privato del defunto marito della gallerista – lo psicoanalista e omeopata René Félix Eugène Allendy, tra i fondatori della *Société Française de Psychanalyse* e autore di libro su Paracelso – dove si erano svolte, un po' di anni prima, non poche sedute con l'autore di *Le Théâtre et son double*.

La stanza vuota dove l'artista non fa che mostrare l'invisibile e la scomparsa dell'opera in quanto manufatto pittorico, era, allora, una stanza zeppa di fantasmi. In questo senso, l'"invenzione" dei Monocromi¹ era insieme una scoperta originale, una riscoperta di un'origine, e un'intenzione senza produzione materiale: da una parte, già denunciava l'insufficienza fattuale della pittura e anticipava la necessità della sua radicalizzazione e della sua smaterializzazione – realizzata, appunto, l'anno successivo in un'altra galleria senza dipinti ma piena di "sensibilità pittorica" –, e, dall'altra parte, scopriva, perfino in tale assenza d'opera, l'insistenza d'un precedente intangibile e invisibile, ne ritrovava ancora la sopravvivenza spettrale. Non interessa qui approfondire la filiazione tra la poetica di Artaud e quella di Klein, ma rilevare, nel segno della plurivocità dell'"invenzione", che si tratta di un vero e proprio dispositivo mediale senza oggetti che è indipendente dal soggetto, che gli è esterno e lo precede, e che tuttavia esige, per rivivere, di essere ripetuto con azioni e parole, con atti sensibili, comportamenti del corpo ed elementi del linguaggio o supporti tecnici. L'ambiente, lo spazio vuoto, non è dello spazio perso ma il medium stesso, che vuole essere allo stesso tempo incorporato e interpretato, ingerito e inscritto o incrementato grazie a un insieme di mediazioni indirette e integrative.

¹ Cfr. D. Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Jacqueline Chambon, Nîmes 1996, pp. 21 e sgg., 34 e sgg.

Klein rifarà l'anno successivo questo rituale quasi spiritico, in cui mediale è davvero quasi equivalente a medianico e lo spazio chiuso e vuoto della galleria funge da medium alchemico, da dispositivo di trasformazione sensibile o trasfigurazione concettuale e, forse, di emancipazione estetica all'epoca della conclamata fine del Modernismo. Di nuovo, allestirà una messa in scena in cui non c'è opera d'arte percepibile e tuttavia è presupposta e preparata un'esperienza estetica, letteralmente sensoriale e sensibile, immediata ben più che intellettuale, ma tuttavia pur sempre mediata e anzi implementata da integrazioni ermeneutiche e precomprensioni culturali. Mi attarderò proprio su questo "rifacimento" – ma come si può rifare o citare uno spazio vuoto? O il silenzio? Cosa ritorna in una ripetizione siffatta? Sulla scia di queste domande, darò particolare rilievo all'ambiguità e all'ambivalenza, semantica e fenomenologica, di tale situazione e di una simile operazione.

2. Tra immagini e titoli

Intanto, prendo come introduzione a questo coacervo di problemi una domanda posta da Michele Cometa nel suo ultimo libro: «Possiamo parlare di *ékphrasis* anche in assenza di un'immagine trasmessa da un qualche dispositivo mediale?»².

Mi sembra, infatti, che questa domanda possa aiutarci a intendere, in tutto rigore ma per così dire al minimo e al limite sia della rappresentazione iconica e verbale, sia della presentazione gestuale e deittica, quale *ékphrasis* sia mai possibile nella situazione appunto senza né oggetti né aspetti "inventata", creata e rinvenuta, da Klein. Situazione che ben corrisponde alla nozione di "dispositivo mediale" utilizzata da Cometa, che significa innanzitutto "dispositivo mediale esterno", ovvero un fenomeno, sia esso un oggetto o un sistema di oggetti, sia, appunto, un ambiente e un'atmosfera non oggettuale, che in linea di principio si manifesta nello spazio o come uno spazio più o meno delimitabile, con un grado minimo e sufficiente di sostanza o materialità durevole nel tempo, e, soprattutto, distinto e

² M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 48.

indipendente dallo spettatore. Spettatore il quale, a sua volta, può essere invece assunto come medium vivente in cui si ricevono o si producono, s'inscrivono, si conservano e trasmettono non solo immagini reali esterne, ma anche immagini interne, immateriali e intangibili – per esempio, quelle arcaiche o archetipiche, sovraperpersonali e transculturali che ossessionarono la psiche e la carne di Artaud ma non gli appartennero e, anzi, abitarono ancora la stanza del Professor Allendy poi divenuta una sorta di “scena originaria” dove Klein deve far ritornare dei fantasmi non psicologici, i fantasmi dell'arte e della vita – «la sola cosa che in noi non ci appartiene: la nostra VITA [...] allo stato di materia prima»³.

È quasi superfluo richiamare la distinzione canonica tra *image* e *picture*. Questa distinzione capitale concerne quella che potremmo chiamare “immagine interna o mentale”, sia essa in presenza o in assenza del suo referente o stimolo sensibile – esterno o propriocettivo –, e “immagine fisica o materiale”, ovvero inscritta in qualche supporto, artefatto o no, e in linea di principio e di solito distinta sia dall'ambiente circostante e da un eventuale apparato o supporto mediale, sia dall'apparato psicologico soggettivo e dal mondo interiore di colui che percepisce e vive tale immagine reale. Insomma, da una parte c'è l'immagine che ci facciamo di un dipinto, dall'altra il dipinto appeso a un chiodo. Ed eccoci a un primo punto delicato. Non abbiamo difficoltà ad ammettere che, se non fosse un oggetto o un evento, anche il più latente o complesso, e se non si manifestasse in un aspetto, anche minimò o mastodontico, per eccesso o per difetto ai limiti della rappresentazione e della percezione, non solo visiva, non sarebbe possibile alcuna esperienza sensibile di un'immagine inscritta in un dispositivo mediale reale. A maggior ragione, ci sembra ovvio che non si potrebbe neppure ripeterla, sostituirla o realizzarla tramite il linguaggio verbale, qualunque esso sia, tecnico, amatoriale o letterario. Insomma, senza un qualche aspetto percepito o percepibile e oggetto di una qualche attenzione, ci sembra scontato che non ci sarebbe opera d'arte e perfino, più in generale e anche a prescindere dal mondo dell'arte e le sue ontologie, che non sarebbe possibile alcun effetto e alcun affetto estetico. Ne potremmo facilmente dedur-

³ Y. Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, édition sous la direction de Marie-Anne Sichère et Didier Semin, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2003, pp. 102-103, 131.

re che, appunto in assenza di un'immagine supportata da un medium reale esterno, non resterebbe altro che un'esperienza estetica a stento degna di questo nome, senza oggetto e davvero molto povera, tutt'al più compensata e attivata soltanto dal linguaggio. Abolita la dimensione ontologica e fenomenologica minima e necessaria dell'immagine, ci sarebbero solo dei giochi linguistici e retorici capaci di creare mondi supplementari e fittizi.

È quanto allo stesso tempo conferma e smentisce la mostra da Colette Allendy e ancor più l'altro evento progettato e realizzato successivamente da Yves Klein, esempio davvero paradigmatico per la storia dell'arte contemporanea e ancora ricco di spunti di riflessione.

In un pomeriggio quasi primaverile, il 28 aprile 1958, s'inaugura una mostra in una galleria d'arte, la Galerie Iris Clert, al numero 3 di rue des Beaux-arts, in pieno quartiere latino: *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Tuttavia, nella piccola galleria non c'è niente, o quasi. Nessun'opera d'arte, almeno, o quello che in genere ci si aspettava di vedere e che si chiama ancora normalmente così. Ammesso e non concesso che questo calmasse gli animi degli spettatori accalcati fuori il giorno dell'inaugurazione, invece di irritarli ancora di più, ci si poteva stare solo qualche minuto prima di esser rimessi gentilmente alla porta.

Dunque si trattava ancora una volta d'una mostra d'arte, con tanto di titolo, ma, di nuovo, senza opere d'arte. Ecco, appunto, il titolo: quali possono esser in questo caso le funzioni e le economie, anche rispetto a una presunta descrizione di una trasmissione d'immagini immateriali e in assenza di un qualche dispositivo mediale oggettuale e di un qualche supporto materiale dato? Se si può sostenere senza troppe difficoltà che il titolo di un'opera d'arte è la rappresentazione verbale di tale opera, sia essa esistente o no, allora sembra proprio che il titolo dell'esposizione di Klein lo sia e, più precisamente, che sia «una forma embrionale di descrizione che [...] “denota” ma anche “integra” in un orizzonte ermeneutico più ampio»⁴. Questa funzione del titolo per le opere d'arte è plausibile in generale, in genere è anzi la norma, e sembra valere ancor più nel nostro caso in particolare. Perché, in effetti, il meno che si possa dire è che già il titolo della

⁴ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 29, nota 15. Per una panoramica, F. Fimiani, P. Kobau (a cura di), *Etichettare Descrivere Mostrare*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 4, 2 (2011).

mostra era abbastanza incomprensibile, ancor più perché non c'era proprio niente da vedere e cui appendere un cartellino o una scheda, con tanto di dimensioni, tecniche etc. E questo titolo, già curioso perché disancorato da un oggetto o un referente reale fisicamente percepibile, aveva anche una piccola storia, come molti altri titoli o etichette, o annessi vari di varie cose e oggetti, specialmente di quelle particolari cose che sono le opere d'arte.

Eccoci, allora, in piena integrazione ermeneutica, da realizzare in sede specialistica con gli strumenti della storia e della critica d'arte. Ma eccoci anche in piena contraddizione fenomenologica, visto che il titolo parla esplicitamente di sensibilità e la posta in gioco dell'operazione di Klein era precisamente l'esperienza sensibile immediata, finanche fisiologica, l'esperire dei sensi in presa diretta, la vita dell'*aisthesis* insomma, l'estesico e non l'estetico, nel senso appunto di un'esperienza il cui habitus percettivo sarebbe stato comunque ancorato al manufatto artistico e determinato dalle conoscenze tacite e condivise in una data cultura visuale e in certo mondo dell'arte.

E se integrazione deve essere, ecco qualche elemento della storia del titolo della mostra⁵, d'altronde subito nota come *L'Exposition du Vide*, o ancora più brevemente *Le Vide*. Il pubblico non poteva saperlo, ma Klein, che quel giorno festeggiava il suo trentesimo compleanno, ne aveva proposto un altro, *Exaspérations 1958*, già comunicato alla stampa dalla gallerista. Fu cambiato, forse perché sembrava alludere a qualcosa di vagamente espressionista o informale, mentre, l'ho già detto, avrebbe dovuto enfatizzare e amplificare, ma *per via di levare*, sia le invenzioni dei Monocromi delle mostre precedenti – ben tre nel 1957: *Proposte monocrome, epoca blu*, alla Galleria Apollinaire di Milano, poi, congiunte, *Propositions monochromes*, da Iris Clert e Colette Allendy –, sia le *Intentions picturales* della prima esposizione senza opere, da Colette Allendy.

Come che sia, al primo titolo, d'altronde con non poche ascendenze artaudiane, ne seguì un altro ufficiale, *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Un titolo di non facile comprensione, tecnico anzi, e che richiedeva una competenza specialistica e una spiegazione circostanziata. Pierre Restany, cri-

⁵ Cfr. D. Riout, *Exaspérations 1958*, in Aa.Vv., *Vides. Une Rétrospective*, cat. ex., Centre Georges Pompidou-Kunsthalle Bern, 25 février-23 mars 2009, MNAM, Paris 2009, pp. 37-46.

tico militante del Nouveau Réalisme e autore di vari cartoncini d'invito e numerosi interventi su Klein, lo colse subito: il titolo necessitava di un supplemento discorsivo e di un'integrazione ermeneutica, innanzitutto verbale ma non solo, dato che, per esempio, sarebbero state previste ed auspicabili sia una spiegazione da parte dell'autore, sia una sua presenza in persona, con l'aggiunta dell'intervento della critica d'arte. Il titolo richiedeva insomma qualche parola e qualche gesto accanto all'opera – o quello che il pubblico si aspettava che fosse: di norma oggetti fisici di una taglia specifica, né troppo grande, né troppo piccola, dei dipinti da appendere in salotto per esempio. Si può anzi dire che il titolo era solo uno degli elementi di un marchingegno performativo assai complesso, allo stesso tempo retrospettivo e prescrittivo, rivolto insieme al passato, al presente e al futuro, dunque capace sia di inventare miti (personali e collettivi), gusti e mode della ricezione, sia di far riscoprire correttamente i Monocromi concretamente realizzati ed esposti e che già lo avevano reso famoso, di far comprendere al pubblico come “leggerli” più che “vederli”, dato che non c'era proprio niente da vedere distrattamente o da osservare con attenzione.

Tuttavia, il titolo definitivo, *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, designava un processo o una trasformazione d'una “sensibilità” insufficiente o inadeguata, precisamente come quella che avrebbe caratterizzato l'esperienza estetica di un'opera d'arte pittorica tradizionale e, malgrado le intenzioni di Klein, anche i Monocromi. Quali erano le ragioni di tale fallimento? Principalmente il fatto che la “sensibilità pittorica” sembrava dover essere necessariamente correlata a qualcosa di materiale oggetto dell'apparato sensoriale, a un oggetto reale percepito, a un'immagine trasmessa attraverso un dispositivo mediale concreto colto dai sensi: a un dipinto, alla pittura nella sua manifestazione sensibile primaria. Quello che Klein intendeva portare in evidenza, smarcandosi dal Modernismo, è invece che non si teneva conto del fatto che «il dipinto fisico deve il suo diritto di esistenza [...] al solo fatto che non si crede che al visibile, pur sentendo oscuramente la presenza essenziale di altro, ben altrimenti importante, a volte assai poco visibile!»⁶.

Certo, dopo Duchamp e Debord – presente al doppio vernissage di *Propositions monochromes*, nel maggio '57 –, nulla di nuovo in

⁶ Y. Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, cit., p. 235.

quest'atteggiamento scettico e ironico; tutti gli elementi in gioco nella relazione estetica all'"arte retinica" erano già stati decostruiti, manipolati, risignificati, e l'opera d'arte era stata già nominata e indicata come un dispositivo teorico più che mediale, mentale più che fenomenologico, la cui stessa possibilità di esistenza era legata a filo doppio a vari tipi di discorsi e ideologie. Tuttavia, proprio su tale sfondo storico, anche per questo il titolo di Klein allo stesso tempo crea e certifica, su un piano insieme performativo, discorsivo e istituzionale – propriamente para-testuale e para-operale –, appunto una cesura o una scansione nella storia dell'arte contemporanea. L'esposizione del 1958 decreta perfino una scadenza o un esaurimento della storia dell'arte, e ne inaugura allo stesso tempo una molteplicità di sopravvivenze e riusi di lunga durata. In tal senso, mentre "esasperava" la pittura monocroma – storicamente identificata dal Modernismo come spazio vuoto d'una "resistenza ermetica" al significato extrapittorico, ma proprio per questo essa stessa fondativa d'una ideologia estetica criticamente ripetuta dai gesti distruttivi di Rauschenberg o Kaprow, o trivialmente invertita dalla pittura unidimensionale di Warhol – e la mostra senza dipinti del 1956, cercando forse così di esonerare lo spettro di Artaud, finisce a sua volta per diventare un fantasma che ossessiona una miriade di esperimenti ed esperienze che tematizzano lo statuto e lo stato dell'opera d'arte, i suoi modi di fare o non fare riferimento a un significato, al mondo dell'arte o al mondo della vita, al contesto sociale politico, e così via. Basti ricordare *Six Year. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* di Lucy Lippard, la mostra al Pompidou di Parigi e alla Kunsthalle di Berna nel 2009, *Vides. Une rétrospective*, e la ben più modesta *Art about the Unseen 1957-2012*, nella Hayward Gallery di Londra.

3. Economie della finzione

Il dispositivo mediale specifico che Klein ha allestito e gli effetti – estetici e discorsivi, sensibili e verbali – che ha prodotto nella cultura artistica e in quella visuale in senso lato, consentono dunque di formulare alcune domande generali, quasi paradigmatiche, circa il rapporto tra "credere" e "vedere" in gioco nella relazione estetica con quella che si chiama in genere "arte non percettiva". Cosa

succede alla prassi e all'idea dell'arte, e alle pratiche estetiche che ne facciamo all'interno di determinati quadri storici, sociali e culturali, quando si ritira la credenza nell'aspetto e nelle proprietà percepibili dei manufatti, degli oggetti artistici e dei dispositivi medialità materiali, e, allo stesso tempo, si concede credito⁷ – grazie al titolo e ad altre strategie para-testuali di descrizione – a una qualche forma altra di trasmissione dell'immagine e, dunque, a un altro tipo di sensibilità?

Ho già usato il termine "gesto" a proposito della presentazione delle *Intentions picturales* del 1956. È proprio Klein che lo impiega, dichiaratamente contro l'*Action painting* e l'Espressionismo astratto e ben consapevole della sua valenza storica, insieme criticamente assunta e ironicamente spettacolarizzata, e proprio mettendolo in relazione con l'"intenzione senza opera" già in gioco nell'ostensione deittica priva di un riferimento oggettuale ma pregna dei fantasmi di Artaud. Da uno dei primi scritti, forse del 1957, poi ripreso nella *Conférence à la Sorbonne* del giugno 1959, ricopio un'affermazione particolarmente eloquente in questo senso, riferita proprio alla mostra da Colette Allendy precedente *Le Vide*⁸: «Mi si è fatto credito – afferma Klein –. Il solo gesto era bastato. Il pubblico aveva accettato l'intenzione astratta». Un gesto che non rappresenta, ma presenta; certo. È la galleria stessa come gesto, per dirla con Brian O'Doherty e la sua archeologia dell'ideologia dello spazio espositivo a partire dal Modernismo. È un gesto improduttivo, che non realizza quanto di norma ci si aspettava dalle competenze tecniche e fabbrili di un pittore degno di questo nome, in quel momento storico e forse non solo. Senza opera, l'atto di cui solo parla, senza nulla fare, Klein in quanto artista, sembra essere discernibile e distinguibile, per esempio, per la sola intenzione e non per il risultato raggiunto o il manufatto prodotto. Allo stesso tempo e per la stessa ragione, questo gesto solo detto e non realizzato in un'opera d'arte esteriore e fattuale, questa intenzione astratta solo descritta e non inscritta in un dispositivo mediale esterno e verificabile – incluso il corpo degli

⁷ Su credenza e credito nel prestigio dell'artista, mi permetto di rinviare a F. Fimiani, *Embodiments and Art beliefs*, in «RES. Anthropology and Aesthetics», 57/58 (2010), pp. 283-298; cfr. anche F. Fimiani, *Pour une poïétique de l'autre. Atmosphères, Art, Croyances*, in D. Bertrand, B. Clément, C. Doumet (a cura di), *Croyance, créance, crédit. Autour de l'œuvre de Jean-Michel Rey*, Hermann, Paris 2012, pp. 73-98.

⁸ Y. Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, cit., p. 47.

spettatori: ci tornerò – è indiscernibile dalla sua sola ideazione e dal riconoscimento di quest'ultima da parte del pubblico. Sembra tale, insomma, solo perché il pubblico ci crede, e tale credenza – insieme sensibile e intellettuale, estetica ed estetica –, è essa stessa il medium.

E ci crede sebbene si tratti di un gesto che non simula una prassi artistica, ma che emula una pratica sociale dell'arte. Tale azione che non fa, infatti, vale quanto e come un atto di parola performativo⁹, è davvero teatrale, giacché allo stesso tempo afferma un'effettualità e una finzionalità propriamente rituali. Il gesto che sostituisce la descrizione e la produzione di un detto e di un fatto artistico, oscilla tra una parola che impegna il destinatario ad aver fiducia e fede nel messaggio in quanto tale, e una parola che presuppone sempre la possibilità di un fingimento, d'una impostura o d'una menzogna: dalla credibilità alla credulità, nel mondo dell'arte, il passo è breve. In questo senso, credo che l'"intenzione astratta" del gesto di cui parla Klein e che già compariva nel titolo dell'esposizione del 1956, e ancor più quello dell'esposizione del 1958, esemplare forma abbreviata ed ellittica d'una descrizione nozionale, davvero realizzano quella "veridicizzazione" di un'opera inesistente: qui, paradigmaticamente, l'opera è insieme finzionale e falsa, fittizia e posticcia.

Proprio perché svincolato da ogni opera, oggetto e supporto, emancipato da ogni percezione d'immagine e perfino da ogni luogo istituzionale, l'atto estetico descritto di Klein è dunque un atto di credenza estetica che deve molto a una retorica della sottrazione oggettuale e percettiva, finalmente relazionale. L'artista mostra infatti tutto: che non c'è niente da vedere. E lo fa precisamente esibendo, con una deissi né contestuale né differita ma propriamente finzionale, un invisibile che non è nascosto o profondo e che sembra attivare attitudini estetiche, attenzioni aspettuali, reazioni sensibili e intellettuali, e così via. Non c'è un'opera d'arte, e tuttavia è come se possa esserci, anzi come se *debba* esserci dell'Arte. Non c'è un artefatto che esemplifichi delle qualità specifiche o pertinenti, percepibili o interpretabili, e tuttavia è come se fosse esibito il prestigio dell'artista e dell'"arte in generale", senza determinazioni.

⁹ K. Cabañas, *Yves Klein's Performative Realism*, in «Grey Room», 31 (2008), pp. 6-31.

4. Tolle, lege

L'invito previsto per il *vernissage* della celebre mostra da Iris Clert, redatto poi da Pierre Restany e stampato in rilievo perché destinato anche per gli ipovedenti – e giustamente, dato non ci sarebbe stato nulla da vedere –, conteneva una frase da *L'Air et les Songes* di Bachelard, del 1943. Eccola:

All'inizio non c'è niente, poi un niente profondo, poi una profondità blu.

Certo è una descrizione minima, perfino con un certo *climax*, che però difficilmente potrebbe essere etichettata con certezza come "fattuale" o "nozionale". Per esempio: nel riferimento alla profondità tridimensionale, è implicitamente contestato il modello otticamente gerarchizzato e vettorializzato in una relazione frontale, modello originario di ogni relazione spettatoriale fondato sullo schema corporeo della postura eretta. Al contrario, è convocata una percepibilità tattile che si dovrebbe tecnicamente dire transmodale, che è però slegata da un oggetto ed è invece diffusa e ambientale. Anche in questo, Klein prende le distanze dall'impenetrabilità della superficie piatta del Modernismo di Clement Greenberg, tutta affidata a una "contemplazione" solo ottica e possibile soltanto all'interno del modello espositivo del *White Cube*¹⁰.

Ma non finisce qui. Il doppio predicato – profondo, blu –, proprio perché è una citazione, è indiretto, fittizio e vuoto, giacché contiene solo parafrasi di ciò cui dovrebbe applicarsi, che non esiste fisicamente ma è cognitivamente e ontologicamente presupposto. Come i titoli delle mostre senza manufatti d'arte, la frase citata da Bachelard, allora, non svolge solo il ruolo sussidiario d'una dichiarazione di poetica, ma, in mancanza dell'opera designata – sia essa supporto materiale pre-esistente o artefatto deputato a ripresentificare qualcosa –, ne prende letteralmente il posto. Disancorata da un referente reale, da ogni dispositivo mediale esterno concreto, da ogni supporto oggettuale e aspettuale cui, finalmente, finge di riferirsi, la citazione

¹⁰ Cfr. C. A. Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, The University of Chicago Press, Chicago 2006; cfr. anche B. O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition*, Lapis Press, San Francisco & First University Of California Press, San Francisco 2000.

bachelardiana illustra l'eccesso del processo concettuale rispetto al prodotto fattuale dell'artista, la trascendenza dell'intenzione rispetto all'estetico. La citazione svuota così i predicati di ogni contenuto percettivo o campione percepibile: non solo sostituisce l'autorialità autografa con un'autorevolezza doppiamente allografica – ideale e altrui, insieme presupposta e presa in prestito –, supplisce anche l'esemplificazione delle proprietà estetiche non percepibili dell'opera d'arte – che è immateriale e senza aspetti degni attenzione – con un'esemplarità letteraria. E tale esemplarità di seconda mano – nient'altro che una descrizione verbale abbreviata –, non è qualcosa che fa fisicamente parte di un'opera ma è extra- o para-operale e presenta solo in parole una qualità dello spazio – una profondità blu – consentendo solo una rappresentazione mentale vaga e indefinita.

Una quasi-finzione, insomma, che è, va da sé, anche fallace, un simulacro percettivo che è anche una menzogna letteraria: la stanza vuota della galleria di Iris Clert, come quella dello studio del dottor Allendy e, più tardi, nel 1961, come quella del Museo Haus Lange di Krefeld, era, infatti, bianca e illuminata da una luce altrettanto incolore, le sole cose blu erano la finestra dipinta che affacciava sulla strada e la pesante tenda di velluto che incorniciava l'ingresso.

Lo spazio espositivo parigino – sia quello da Coletty Allendy, sia quello da Iris Clert – era dunque privato non solo di oggetti ma anche di punti di ancoraggio percettivo e di pregnanza aspettuale. Il che, sia detto per inciso, non vuol ovviamente dire che fosse totalmente privo di quello che Fabrizio Desideri¹¹ chiama, riformulando la fenomenologia in chiave esternalista, un vincolo situazionale e una densità contestuale che, in ogni caso, o almeno a partire dagli orizzonti di attesa e dalle condizioni standard di fruizione di una galleria d'arte, era comunque avvertita e sentita. Resta il fatto che tale spazio vuoto è progettato e preparato come un dispositivo mediale sui generis e che la relazione spettatoriale che esso rende possibile è caratterizzata innanzitutto da un ritiro sistematico dell'informazione della percezione visiva. In tal modo, lo spazio circoscritto e senza opere delle gallerie d'arte funziona da attivatore indiretto di un'esperienza estetica quasi contraddittoria, perché non focalizzata solo sulla primarietà

¹¹ F. Desideri, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011, pp. 19, 40-41, 45-47, 88.

fenomenologica – tematizzata invece da artisti successivi come Robert Irwin e James Turrell, il cui spazio «desolato ma squisito», come disse Robert Smithson¹², fa invece scoprire allo spettatore, e proprio in un luogo preesistente e non inventato ad hoc, nuovo o ideale, «un delizioso stato di attenzione in cui la percezione è portata a vagare e indulgere senza le abituali richieste di funzione». Lo spazio vuoto di Klein è, invece, come recita il titolo definitivo della mostra del 1958, «specializzato» e per questo, sempre in bilico tra percezione e concezione, induce una rettifica percettiva delle abitudini e delle attitudini sensoriali, innanzitutto visive ma non solo, e sollecita una verifica cognitiva ed emotiva delle credenze, degli usi, delle loro colorazioni affettive.

5. Trasparenze e medialità

Da Isabelle Allendy e Iris Clert, Klein ridipinga le pareti della stanza vuota. L'operazione, realizzata con un rullo industriale, è propeudeutica a una messa in scena tutta para-operale dell'artista in quanto artista, e non alla creazione di un'opera specifica poi finalmente percepibile e tematizzabile. Un rigido protocollo e un ricco apparato testuale contribuiscono a istituire e realizzare tale dispositivo spaziale senza nulla da vedere.

Questa scena vuota compie un processo di messa in latenza e di smaterializzazione del medium, pittorico e non solo, in nuce nel Modernismo e nella sovranità conferita alla coscienza estetica. Smaterializzata la pittura e il suo supporto, il sopra-sensibile – Klein dirà: la Vita, la Grande Arte, senza determinazioni – è presente in un contenitore istituzionale doppiamente accreditato: da una parte, a rendere possibile e a far realizzare un'esperienza della sensibilità che si vuole e si dice essere senza mediazioni, diretta e duratura, e, dall'altra parte, a istituire, informare e confermare la titolarità artistica di tale esperienza insieme reale e fittizia.

Per comprendere questo doppio registro, ambiguo se non contraddittorio, sia del sito espositivo, sia del complesso apparato discorsivo

¹² R. Smithson, *Quasi-Infinities and the Waning of Space* (1966), in Id., *Robert Smithson: The Collected Writings*, a cura di Jack Flam, University of California Press, Berkeley 1996.

e testuale che lo accompagna e porta a compimento, può aiutarci una metafora ricorrente negli scritti di Klein, quella dell'impregnazione.

In *L'évolution de l'art vers l'immatériel*, celebre conferenza alla Sorbona dell'inizio di giugno del 1959, Klein afferma:

Ora, non dovrebbero esserci intermediari. Bisognerebbe trovarsi letteralmente impregnati da quest'atmosfera pittorica preventivamente specializzata e stabilizzata dall'artista nello spazio dato. Deve trattarsi allora d'una percezione-assimilazione diretta e immediata, senza più alcun effetto, trucco o raggirò aldilà dei cinque sensi, nel dominio comune dell'uomo e dello spazio: la sensibilità¹³.

Malgrado tutto, però, la metafora dell'impregnazione veicola, forse suo malgrado, un immaginario musealizzato. A ben leggere, la descrizione è instabile e oscilla tra la fattualità dello stato dell'esperienza fenomenologica e lo statuto finzionale della sostanza ontologica dell'opera. Se l'*habitat* dello spazio espositivo è *aptico*, giacché, senza oggetti, tocca in maniera diffusa e illocalizzabile l'intera sensibilità dello spettatore, avvolgendone il corpo come un *abito* che diventa una seconda pelle, ebbene quest'esperienza è comunque possibile a partire da un'*abitudine* e da un *habitus* storicamente, culturalmente e socialmente determinati. Il registro metaforico dell'impregnazione o dell'impressione finisce per essere funzionale a una strategia di finzializzazione dell'esperienza estetica. Se la stanza vuota di Colette Allendy ospitava ancora lo spettro di Artaud e del teatro della crudeltà, quella di Iris Clert è abitata anche da una "atmosfera teorica" non specifica, se si vuole da uno spettro della teoria dell'arte a rigore indiscernibile da quella del luogo reale e che, appunto, l'occhio fisico non può vedere ma in cui può solo credere – come si crede ai fantasmi e alle merci, anche dell'arte.

Tuttavia, e questa è la particolarità di Klein, un'interpretazione di questo tipo rischierebbe di mancare l'aspetto fenomenologico dello "spazio puro" che, secondo le intenzioni e le strategie dell'allestimento dell'artista, appunto *letteralmente* impregna e impressiona, tocca per così dire da lontano la sensibilità a fior di pelle degli spettatori. Smaterializzato il supporto della prassi artistica e dell'opera d'arte, dissolto il dispositivo mediale esterno concreto e indipendente dallo

¹³ Y. Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, cit., p. 84.

spettatore nell'atmosfera del luogo espositivo, a sua volta preventivamente privato della sua funzione abituale e adibito e "specializzato" a fungere da dispositivo e supporto ambientale sia d'una coscienza estetica, sia di un'esperienza estetica – sensoriale, corporea, finanche fisiologica –, entrambe senza oggetti, il corpo degli spettatori diventa per Klein esso stesso «veicolo sensibile»¹⁴. Non semplici astanti, gli spettatori partecipano in prima persona all'«ambiente pittorico irradiante e al clima pittorico invisibile ma presente»¹⁵; in quanto supporti d'incorporazione, hanno cioè una funzione di fissatori e catalizzatori per dir così carnali e psichici dell'immateriale e della sua trasmissione, anche senza un dispositivo mediale concreto e anche aldilà della fruizione temporanea nella galleria d'arte.

Tornerò in conclusione sulle diverse temporalità previste e preparate da Klein prima e dopo l'esperienza spettatoriale. Per ora, assumendole già come una riformulazione critica e ironica del diniego della memoria nella coscienza estetica istituita dal Modernismo, mi chiedo: se nella galleria o nel museo, o nell'appartamento del collezionista, non ci sono elementi, aspetti o dettagli salienti, cos'è che impregna e impressiona l'apparato sensoriale dello spettatore per così dire pronto a tutto? Come può lo spettatore, inteso come unità psicofisica e corpo vissuto, fungere da medium laddove non ci sono immagini, manufatti artistici o oggetti estetici, ma, come Klein¹⁶ dice con precisione, una "trasparenza" tra soggetto e spazio, dentro e fuori? E se tale "trasparenza" è sensibile e se la sensibilità è per sua natura intermedia e "terza", se è cioè «il dominio comune dell'uomo e dello spazio», come descrivere, comprendere e articolare una simile "medialità negativa"?¹⁷

Forse possono essere utili due spunti che vado a pescare in una teoria della finzione e in un'antropologia dell'immagine, entrambe molto utili per cercare di riconfigurare l'estetica come una teoria generale dell'esperienza sensibile e della medialità¹⁸. Con la prima,

¹⁴ Ivi, p. 88; cfr. anche pp. 154, 230.

¹⁵ Ivi, p. 84.

¹⁶ Ivi, p. 176; cfr. anche p. 84.

¹⁷ Cfr. D. Mersch, *Paradoxien der Verkörperung*, in F. Berndt, Ch. Brecht (a cura di), *Aktualität des Symbols*, Rombach, Freiburg 2005, pp. 33-52.

¹⁸ Su cui E. Coccia, *La vita sensibile*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 37 e sgg., 61 e sgg.; cfr. anche E. Alloa, *Metaxy oder: Warum es keine immateriellen Medien gibt*, in G. Koch, K. Maar, F. McGovern (a cura di), *Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien*, Fink Verlag, München 2012, pp. 13-34.

quella di Kendall L. Walton, direi allora che lo spettatore senza niente da vedere è esso stesso «supporto riflessivo»¹⁹. In altri termini, indotto com'è non solo a credere ma a “credere di sentire” lo spazio vuoto delle gallerie di Colette Allendy prima e di Iris Clert poi in maniera qualitativamente differente, interessante pur se non necessariamente soddisfacente, lo spettatore finisce per prestare attenzione alla sua stessa esperienza estetica, alle sue percezioni interne ed esterne, e per inventare – per creare o riscoprire – su di sé e sul suo stato ancora altre credenze, finzioni, immaginazioni, descrizioni e interpretazioni: tutto uno spazio letterario, insomma, grazie al quale provare a ridare senso allo spazio vuoto del mondo dell'arte. E aggiungerei poi, questa volta con Hans Belting, che, proprio perché non c'è per lui nulla da vedere, questo spettatore è necessariamente «corpo mediale»²⁰, è cioè supporto insieme passivo e attivo, medium allo stesso tempo ricettivo e produttivo non solo d'una costante “auto-immaginazione”, ma di una continua “re-incorporazione” di ciò che non è coglibile in un aspetto o un'immagine, reale, fittizia o mentale, e neppure integrabile con una sua descrizione.

C'è un particolare della storia dell'*Exposition du Vide* che ci può aiutare a comprendere meglio la trasmissione senza dispositivo mediale concepita e costruita da Klein, tra gli spettri del mondo dell'arte e della vita, tra i fantasmi dei predecessori e dei contemporanei, dell'idealità e della merce, del sublime e del kitsch, dell'astrazione e della ciarlataneria.

Il fatto è semplice, almeno da raccontare, e anch'esso ha un analogo, questa volta solo sulla carta però, giacché Klein avrebbe voluto somministrare agli spettatori, ovviamente con le fattezze d'una pillola blu, uno stupefacente capace di stravolgerne le abitudini percettive e di far loro vivere senza vincoli, in uno stato di gradevole torpore e *revêrie* senza sogni più che *stoned and confused*, la *Stupéfaction monochrome* dello spazio silenzioso d'una sala di teatro vuota²¹. Invece d'una vera droga, al 102 di Boulevard de Montparnasse, a *La Coupole*, una

¹⁹ K. L. Walton, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali* (1990), trad. it. a cura di M. Nani, Mimesis, Milano 2012, pp. 249-253.

²⁰ H. Belting, *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, Munich 2001, pp. 1-55.

²¹ Y. Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, cit., p. 195; cfr. anche p. 155.

delle brasserie mitiche delle avanguardie e del mondo dello spettacolo, frequentata da star e premi Nobel, filosofi e gente comune *addicted* del Jet Set, gli spettatori del vernissage alla Galerie Iris Clert godettero invece di un semplice aperitivo, il “blue cocktail”, composto da gin, Cointreau, e blu di metilene. Preso nota dell'esotismo ordinario della ricetta del cocktail e segnato in blu tale indice storico di una vocazione programmatica alla comunicazione mondana e *pop* dell'arte e del suo piccolo galateo élitario, non posso però liberarmi solo con un sorriso misto a sospetto del miscuglio e dell'imbroglione offerto da Klein. L'espediente va invece preso sul serio, anzi *alla lettera*; la sua posta in gioco non è di poco conto. Trasgredite con un bel po' d'ironia le etichette sociali che regolano un'esperienza dell'arte reputata adeguata e abituale, lo stratagemma inventato da Klein ha almeno due scopi. Da una parte, mira ad abolire la distanza e il distacco dell'attenzione visiva dal suo presunto oggetto o manufatto artistico; dall'altra, vuole predisporre e attivare una “comunicazione immediata” senza alcun dispositivo mediale esterno e, finalmente, intende realizzare un'incorporazione estetica davvero sensibile e fisiologica, *estesica* dunque, dell'«atmosfera d'un clima pittorico reale e proprio per questo invisibile» e della sua «densità sensibile astratta ma reale»²².

In conclusione, il rituale modaiolo anticipa il rito e il ritmo espositivo e aiuta quell'impregnamento ritentivo che l'intero corpo o medium vivente dello spettatore subirà poi, aggirandosi nello spazio vuoto della galleria per non più di 2 o 3 minuti, e tuttavia inzupandosene come una spugna. Se, come ci ricorda Goodman e come sappiamo con un pizzico di buon senso e non proprio a digiuno delle routines di musei e gallerie, e delle faccende della vita ordinaria, «l'attenzione a un'opera d'arte non deve essere tenuta troppo a lungo»²³, ora sappiamo che il breve tempo d'attenzione all'esposizione senza opere d'arte, calcolato orologio alla mano e fatto rigidamente rispettare da Klein come quello dell'esposizione della pellicola fotografica alla luce, era sufficiente per far “operare l'opera” anche perché includeva, prima e dopo la fruizione ristretta al luogo deputato del mondo dell'arte, questo altro tempo più lungo. Di questo tempo mondano, fisiologico e irriflesso, gli effetti sullo spettatore non furono certo

²² Ivi, pp. 84, 88; cfr. anche p. 49.

²³ N. Goodman, *Fine del Museo?* (1984), in Id., *Arte in teoria Arte in azione*, trad. it. di N. Poo, prefazione di P. Fabbri, et al. Edizioni, Milano 2010, p. 182.

irreversibili come le impronte della luce sulla pellicola fotografica, ma furono tuttavia ben reali ed evidenti. Una delle tante leggende autorizzate da Klein dice che, dell'intruglio bevuto e assorbito dagli invitati e futuri spettatori, ne restarono tracce visibili – ma con ben scarsa probabilità etichettate e conservate da un qualche dispositivo di registrazione individuale o istituzionale –, all'incirca per una settimana: tanto durò, solitaria, discreta e divertente o appena appena inquietante, l'esperienza estetica...

Tra ironia e incorporazione, farsa e parodia, ideologia e mercificazione, il purismo contemplativo e l'oblio prescritto alla coscienza estetica del Modernismo – dimentica sia della memoria culturale e materiale della storia dell'arte e delle opere, sia della memoria psichica e corporea della storia dell'esperienza che ne fanno gli artisti e il pubblico –, sono così sostituiti da una ritenzione e da un'espulsione che non sono né pure né disinteressate, i cui sintomi effimeri sono tuttavia ancora oggi affare d'anamnesi e interpretazione.