

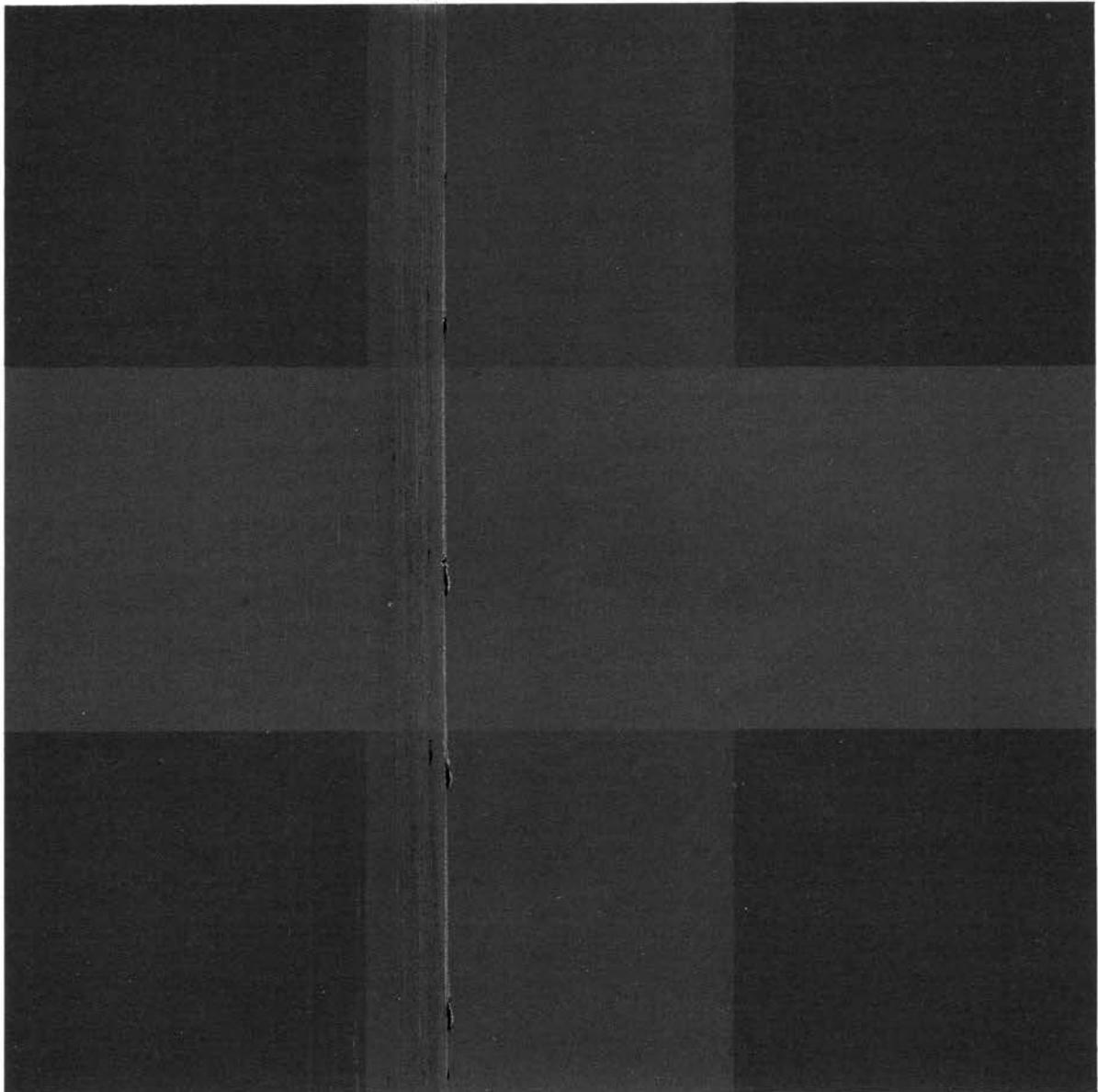
Giulio Carlo Argan

Reinhardt: la percezione non percepita

Se l'arte non può essere definita come altro da sè, non c'è un concetto più vasto che la comprenda e giustifichi: non una filosofia, un'ideologia, una teoria. La sola definizione possibile è tautologica: l'arte come arte. Per Reinhardt, l'arte come concetto dell'arte è uguale all'arte come operazione artistica: il concetto di arte è l'opera d'arte, il concetto di pittura è un quadro. A rigore la stessa definizione tautologica è una prevaricazione: se si potesse definire l'arte con parole, il linguaggio sarebbe qualcosa di più esteso e diverso e si ricadrebbe nella definizione abusata dell'arte-linguaggio. L'arte è anche, *in toto*, la storia dell'arte: Reinhardt aveva messo insieme una grande raccolta di riproduzioni, perché il concetto di arte sta per la serie illimitata dei fenomeni artistici. Ma seguirà la storia dell'arte? Se non si facesse più arte e seguitasse ad esserci una storia dell'arte, il concetto di storia sarebbe più ampio del concetto di arte, si potrebbe definire l'arte come una componente della storia universale e, ancora una volta, per definire il concetto di arte lo si alienerebbe. Dunque la storia dell'arte può essere soltanto la fissazione (non la descrizione, ma la riproduzione meccanica) dei fenomeni artistici. È un modo di finire la storia dell'arte; ma allora bisogna finire anche l'arte, dipingere l'ultimo quadro che si possa dipingere. E poi, affinché nulla di diverso e di nuovo possa succedere, seguitare a ripeterlo. Basta con le avanguardie: un'arte che ponga se stessa e nulla al di fuori di sè, è necessariamente accademica. Ma Reinhardt, con la sua logica senza scampo, sa che la tautologia è nello stesso tempo assiomatica e contraddittoria: l'arte che esaurisce l'arte è anche non-arte. L'arte comincia e finisce nell'arte: ma se chiunque può non fare arte, solo l'artista può fare non-arte. La famosa raccolta di riproduzioni chiude una volta per sempre il discorso sull'arte: il museo è una tomba, guai a turbare il suo silenzio, guai a dire che l'arte fa amare la vita. Non soltanto l'arte è morta, è la morte, la realtà della morte che si sovrappone esattamente alla realtà della vita e l'annienta. È chiaro il riferimento a Duchamp, alla riduzione dadaista dell'arte a zero; ma è anche chiaro il riferimento alla generalizzazione costruttivista, l'arte come infinito. Sono i due termini che Reinhardt stringe nella sua morsa dialettica, deciso a finire l'arte.

Critico e pittore insieme, era cosciente della gravità dell'operazione culturale che, finita da poco la seconda guerra, aveva deciso di intraprendere: da critico, ha deciso di compierla con la pittura. Ha preso come punto di riferimento Malevic: ricollegandosi a Malevic, tagliava fuori Mondrian e, con Mondrian, l'Europa; tagliando fuori Mondrian, metteva in crisi Rothko e Newman, l'America. Di tutto il resto, dal surrealismo alla *action painting* e all'arte *pop* non valeva la pena di occuparsi, era fuori del problema. Rifarsi a Malevic isolando Mondrian significava sconfessare a vantaggio di un'estremismo rivoluzionario (svuotato, per altro, di ogni implicazione ideologica) l'apertura progressista della borghesia avanzata europea del primo

If art cannot be defined other than by itself, there is no more encompassing concept which understands and justifies it: no philosophy, no ideology, no theory. The only definition possible is tautological: art as art. For Reinhardt, art as a concept of art is equal to art as artistic operation: the concept of art is the work of art, the concept of painting is a painting. In a strict sense the tautological definition itself is a prevarication: if art could be defined with words, the language would be something more extensive and different and would fall under the abused definition of art language. Art is also, *in toto*, the history of art: Reinhardt had put together a large collection of reproductions, because the concept of art is found in the unlimited series of artistic phenomena. But will the history of art go on? If art were no longer made and history of art continued to exist, the concept of history would be ampler than the concept of art; art could be defined as a component of universal history and, once again, in order to define the concept of art, one would alienate it. Therefore, history of art can only be the fixing (not the description, but the mechanical reproduction) of artistic phenomena. It is a way to end history of art; but then, it is also necessary to end art, to paint the last picture which can be painted. And thus, in order that nothing different and new happens, to repeat it over and over again. Enough of the avant-gardes: an art which proposes itself and nothing else besides itself, is necessarily academic. But Reinhardt, with his logic without escape, knows that tautology is at the same time axiomatic and contradictory: art which exhausts art is also non-art. Art begins and ends within art: but if anybody may not make art, only the artist can make non-art. The famous collection of reproductions closes once and for all debate on art: the museum is a tomb, do not dare to disturb its silence, do not dare to say that art makes you love life. Not only is art dead, it is death, the reality of death which superimposes itself exactly on the reality of life and annihilates it. It is a clear reference to Duchamp, to the Dada reduction of art to zero; but it is also a clear reference to the constructivist generalization: art as infinity. These are the two terminals that Reinhardt holds tightly in his dialectic grip, determined to end art. A critic as well as painter, he was aware of the seriousness of the cultural operation which, shortly after the end of World War II, he had decided to undertake: as critic, he decided to accomplish it with painting. He took Malevic as a point of reference: by relating himself to Malevic, he cut off Mondrian and, with Mondrian, Europe: by cutting off Mondrian, he put Rothko and Newman, and America, into a crisis. As for the rest, from surrealism to action painting to pop art, it was not worthwhile to bother with, it was beyond the problem. To go back to Malevic by isolating Mondrian meant to disavow, to the advantage of a revolutionary extremism (deprived on the other hand, of any ideological implication), the progressive opening of the enlightened european



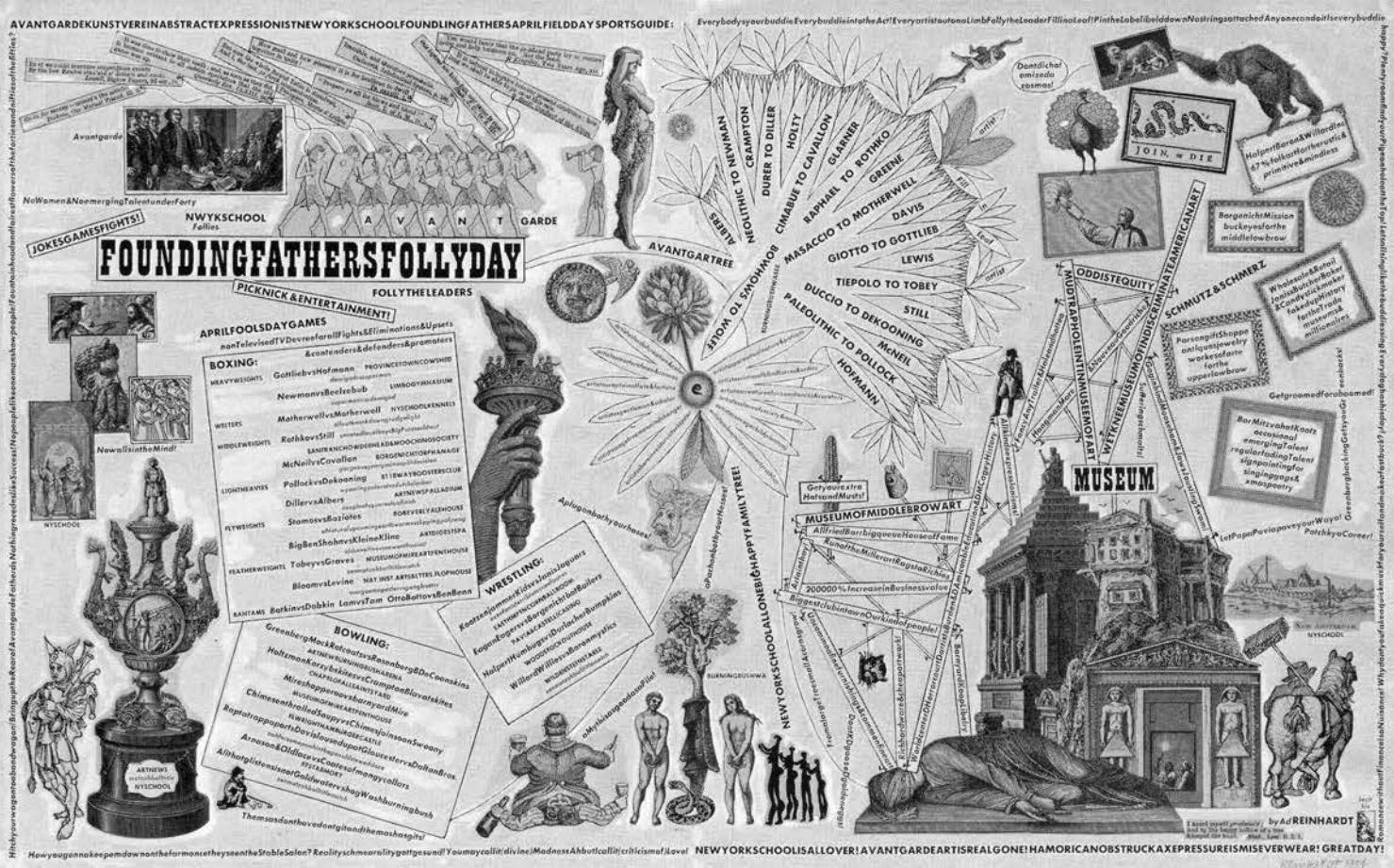
Ad Reinhardt, olio su tela, 1960, (nero), cm. 153x153.

dopo guerra, con la sua illusione di rigenerarsi con l'esperienza, immunizzante per di più, della rivoluzione bolscevica. Smaniosa di ringiovanire, la vecchia cultura europea, scambiava Lenin con Voronoff e s'immaginava di lucrare, senza farla, gli effetti salutari della rivoluzione. In quella situazione, il vero rivoluzionario non era Kandinsky, che ipotecava gli esiti della crisi immaginando al di là di essa un universo nuovamente creato, anzi ancora in formazione; era Malevic, che tagliava tutti i legami col passato storico, ricusava anche la prospettiva illusoria dell'ideologia, entrava senza tremare nella dimensione di un universo non-oggettivo, senza tempo né spazio, dove le sole parvenze reali erano i simboli della coscienza, tragicamente reificati. Altro che l'universalismo spazio-temporale di Mondrian (o di Gropius, di Mies, di Le Corbusier), per cui lo spazio asettico, prodotto in laboratorio da provvidi artisti in camice bianco, si espandeva, grazie all'industria, fino a diventare spazio della casa, della città, del mondo, della vita, con la gente che ci viveva dentro beata.

Lucido e preciso com'era, Reinhardt, non poteva non tener conto di quel fatto nuovo, ch'era l'intervento prepotente dell'America in una cultura artistica che dopo la seconda guerra non poteva, obbiettivamente, più essere europea. L'americanesimo della *action painting*

bourgeoisie immediately after World War II, with its illusion to regenerate itself through the experience, furthermore immunizing, of the bolshevik revolution. Eager to rejuvenate itself, the old european culture mistook Lenin for Voronoff and imagined to gain from the beneficial effects of the revolution, without making it. In that situation, the true revolutionary was not Kandinsky, who mortgaged the results of the crisis by imagining beyond it a newly created universe, which actually was still in the making; it was Malevich, who was cutting all ties with the historical past, rejecting even the illusory perspective of ideology, entering without fear, into the dimension of a non-objective universe, without time or space, where the only shadows of reality were the symbols of conscience, tragically reified. Quite the contrary of the space-temporal universalism of Mondrian (or of Gropius, Mies, Le Corbusier), according to which the aseptic space, produced in a laboratory by provident artists in white coats, expanded itself, thanks to industry, until it became space of the house, of the city, of the world, of life, with people living happily in it.

Lucid and precise as he was, Reinhardt could not but take into account that new event, which consisted in the overpowering intervention of America in an



Ad Reinhardt, *Founding fathers folly day*, 1954, collage di carta, cm. 46x66. Coll. Anna Reinhardt, New York.

era soltanto una risposta uguale e contraria all'europeismo costruttivista; e il compromesso tentato, in direzioni diverse, da Rothko e da Newman aveva i limiti dei compromessi. Rothko rompeva il sistema chiuso di Mondrian e dava lo spazio, *ab initio* geometrico, come realtà organica in espansione, colore e luce: la sua pittura stava a quella di Mondrian all'incirca come l'architettura di Wright a quella di Mies. Presupponeva, comunque, un'idea dell'universo, dello spazio, della materia, della vita: tutte cose che, per Reinhardt, non avevano nulla a che vedere con l'arte. E Newman individuava nel quadro il *tertium* che risolveva la dualità di spazio ed oggetto, il pilone della cultura figurativa europea. Presupponeva un universo in cui il quadro si collocava come il luogo della sintesi. Per Reinhardt l'arte non aveva il compito di regolare i rapporti culturali tra i due continenti. È vero che, per uscire dalla *impasse*, si è rivolto all'oriente, ma non nel senso di un Tobey o di un Gottlieb: l'arte estremo-orientale era un tipico esempio di contemplazione non-creativa e, contestando la creatività dell'arte, cadeva la ragione di un suo intervento, positivo o negativo, nella problematica della produttività della società contemporanea.

L'identità di spazio e percezione, che Mondrian aveva istituito, non ammetteva alternative: la percezione era già rappresentazione. Per separare la pittura dalla categoria a priori della rappresentazione, bisognava separarla dal problema della percezione a cui, in tutta la sua storia, era stata strettamente connessa. L'avevano tentato i simbolisti: ma il simbolo è ancora qualcosa che si percepisce, sia pure con la riserva mentale che si percepisce una cosa per l'altra e che l'informazione giusta sarà estratta dal pensiero attraverso un processo interpretativo dell'informazione visiva. Anche Duchamp, ma riferendosi alla percezione

artistico culture which, after World War II could no longer objectively be european. The americanism of action painting was only an equal and contrary answer to the constructivist europeanism; and the compromise attempted, in different directions, by Rothko and Newman had the limits of compromise. Rothko broke the closed system of Mondrian and gave the space, geometric *ab initio*, as organic reality in expansion, in color and light; his painting was to Mondrian's, more or less as Wright's architecture was to Mies's. It presupposed, however, an idea of the universe, of space, of matter, of life: all things that, as far as Reinhardt was concerned, had nothing to do with art. And Newman singled out in the picture the *tertium* which solved the duality of space and object, the pillar of european figurative culture. It presupposed a universe in which the painting placed itself as the point of synthesis. For Reinhardt, art's task was not to regulate the cultural relations between the two continents. It is true that, in order to get out of the *impasse*, he turned to the East, but not in the same way as Tobey or Gottlieb: Far East art was a typical example of non-creative contemplation and, by questioning the creativeness of art, there was no longer reason for its intervention, whether positive or negative, in the problematics of contemporary society's productivity.

The identity of space and perception, which Mondrian had established, did not allow alternatives: perception was already representation. In order to separate painting from the a priori category of representation, it was necessary to separate it from the problem of perception, with which, during all its history, it had been closely connected. Symbolists had attempted it: but the symbol is still something one can perceive, even if with the mental reservation that one perceives



Ad Reinhardt, *Look comics, (A page of jokes)*, 1946, disegni incollati su carta, cm. 25x41. Coll. Anna Reinhardt, New York.

concetto del cubismo, voleva superare il limite sensoriale, tetinico, della pittura, e dunque il concetto della forma visibile. Ma aveva dovuto rinunciare alla pittura e spostare il problema dell'arte oltre il confine delle tecniche artistiche. Ma finché la pittura rimane pittura, è impossibile isolarla come un'essenza: sarà sempre fenomeno da percepire, rientrerà nella categoria generale dei fenomeni. Reinhardt vuole fissare il concetto di pittura: ma se il concetto è concetto, deve darsi al modo dei concetti, che non vengono percepiti. La stessa specularità della sua formula « arte come arte » (ed è già stato chiarito che non significa affatto « arte per l'arte ») postula l'identità tra il concetto di pittura e il quadro, che è pur sempre un oggetto. Non essendo pensabile un oggetto non percepibile, il quadro concetto è un oggetto la cui percezione, puramente ottica, non ha alcuna importanza né alcun interesse per l'apprendimento del concetto.

La saldatura di concetto e oggetto aveva già distrutto il mito della « contemplazione produttiva » fiedleriana ch'era alla base delle correnti costruttiviste e del *design*. Poiché la percezione era « creativa » in quanto si percepiva qualcosa di nuovo, sicché l'opposto della creatività è la ripetizione, Reinhardt pratica sistematicamente la ripetizione: si propone dunque di separare la pittura non soltanto dalla percezione, ma dall'immaginazione, di cui la percezione è soltanto un caso particolare. La pittura è « immagine non immaginata »: immagine che non è generata dall'immaginazione, ma dalla meccanica dell'atto pittorico elementare, la stesura di uno strato di materia colorata su una superficie. Immagine non-immaginata è lo stesso che percezione non-percepita: ciò significa che la pittura non deve stimolare, orientare, condizionare, ma neutralizzare la percezione. Neutralizza-

one thing instead of something else and that the right information will be extracted from thought through an interpretative process of visual information. By referring to the perception-concept of cubism, Duchamp as well, wanted to overcome the sensorial, retinal limit of painting, and therefore, the concept of visible form. But he had to give up painting and move the problem of art beyond the border of art techniques. Although, as long as painting remains painting; it is impossible to isolate it as an essence: it will always be a phenomenon to be perceived, it will fall within the general category of phenomena. Reinhardt wants to fix the concept of painting: but if the concept is concept, it has to present itself in the manner of concepts, which cannot be perceived. The mirror-likeness itself of his formula 'art as art' (and it was already clarified that this does not mean 'art for art's sake' at all), postulates the identity between the concept of painting and the picture, which is an object anyway. Since a non-perceptible object is non-thinkable, the picture-concept is an object whose perception, purely optical, has no importance whatsoever, nor any interest as to the learning of the concept. The welding of concept and object had already destroyed the myth of Fiedler's 'productive contemplation' which was at the base of the constructivist trends and of industrial design. As perception was 'creative' inasmuch as something new was perceived, since the contrary of creativeness is repetition, Reinhardt systematically practises repetition: therefore, he decides to separate painting not only from perception, but from imagination, of which perception is only a particular aspect. Painting is 'non-imagined image': an image which is not generated by imagination, but by the mechanics of the elementary pictorial act,

re, cioè, tutti i processi affettivi o intellettuali normalmente collegati alla percezione.

Il quadro comunica la pittura, il lavoro del pittore che dispone e organizza i suoi materiali, i colori, secondo le regole di un mestiere (le « dodici regole di una nuova accademia ») che non deve essere né idealizzato né degradato. Ma le regole sono altrettanti divieti: la ricerca della pittura avviene per successive riduzioni. Finché impiega una gamma cromatica abbastanza estesa, Reinhardt si serve di un *pattern* geometrico pressoché convenzionale, in cui introduce però scompensi direzionali e dimensionali che impegnano all'occhio una visione equilibrata e soddisfacente dell'insieme. I colori sono allora tonali, ma combinati secondo associazioni atonali. Il colore deve essere tonale, dotato di una carica luminosa, perché uno dei dodici divieti riguarda proprio la luce in quanto veicolo di stimoli emotionali: la luce è chiamata in causa solo per spegnerla. Essa infatti è, al più, la condizione fisica, non l'oggetto della percezione. Le combinazioni atonali di colori tonali hanno infatti come ultimo termine il nero. Poiché la percezione avviene « mediante l'applicazione al materiale stimolante di *categorie percettive* » (Arnheim), che garantiscono l'unità o l'equilibrio del percepito o, se ciò non avvenga, permettono di isolare il fattore di disturbo, se la pittura non deve identificarsi con la percezione non deve presentarsi come un assieme che si ordina nei *patterns* percettivi, ma come un contesto ordinato, che si dissocia nell'atto stesso in cui viene percepito. Per Mondrian l'occhio aveva una sua intelligenza, che inquadra qualsiasi stimolo nelle sue coordinate razionali; Reinhardt riporta l'occhio alla sua funzione fisica. Il quadro, insomma, viene percepito in un momento di pausa che esso stesso determina-

the spreading of a layer of colored material on a surface. Non-imagined image is the same as non-perceived perception: this means that painting should not stimulate, orient, condition, but neutralize perception. That is, it should neutralize all affective or intellectual processes normally connected with perception. The picture communicates painting, the painter's work, who arranges and organizes his materials, colors, according to the rules of a trade (the 'twelve rules for a new academy') which must be neither idealized nor degraded. But the rules correspond to as many don'ts: painting research proceeds by successive reductions. As long as he employs a rather wide chromatic range, Reinhardt makes use of a nearly conventional geometric pattern, in which, though, he inserts directional and dimensional imbalances, which prevent the eye from having a balanced and satisfying vision of the whole. The colors, then, are tonal, but combined according to atonal associations. Color must be tonal, endowed with a luminous charge, because one of the twelve don'ts precisely concerns light as a vehicle of emotional stimuli: light is summoned in order to extinguish it. In fact, light is, at the most, the physical condition, not the object of perception. The atonal arrangements of tonal colors have as a matter of fact, black as their ultimate end. Since perception takes place « through the application of *perceptive categories* to the stimulating material » (Arnheim), which guarantee the unity or the balance of the percept, or, if this does not happen, which allow to isolate the disturbance factor, if painting should not identify itself with perception, it should not present itself as a whole which arranges itself within the perceptive patterns, but as an orderly context, that dissociates itself in the very moment in which it is perceived. For Mondrian, the eye had an intelligence of its own, which arranged any stimulus along its rational co-ordinates; Reinhardt brings the eye back to its physical function. The picture, to sum up, is perceived in a moment of pause determined by itself, and by so doing, it reaches the conscience not so much as form or image, but precisely as picture, a surface spread with color, which does not pretend to be attractive, nor repulsive, nor interesting.

This operation is similar, though inverted, to that of the ancient painters of *trompe-l'oeil*, who, by eluding

Una cartella del *Cartoons* di Ad Reinhardt uscirà entro il febbraio 1974 per le edizioni Marlborough-Kunsthalle di Düsseldorf. Un'edizione di lusso conterrà la riproduzione in facsimile delle due serie di collages: 7 dedicati al mondo dell'arte di New York + 21 dedicati alla storia dell'arte. E sarà corredata da un testo di Thomas B. Hess in opuscolo separato. Gli stessi 28 cartoons saranno riprodotti in un colore su carta da giornale per un'edizione economica di 3000 copie.

Ad Reinhardt, *Art of life of art*, 1952, collage di carta, cm. 26x63. Coll. Anna Reinhardt, New York.



na e così raggiunge la coscienza non già come forma o immagine, ma proprio come *quadro*, superficie spalmata di colore, che non vuole essere né attraente né repellente né interessante.

L'operazione è simile, benché inversa, a quella degli antichi pittori di *trompe-l'oeil* che, eludendo la convenzione rappresentativa della distanza prospettica, costringevano l'occhio dell'osservatore a ricevere e trasmettere non già l'immagine, ma la realtà fisica (o almeno il calco) delle cose, con il risultato (che in questo caso aveva motivazioni religiose) di mettere in crisi la coscienza. Il *trompe-l'oeil* rovesciato di Reinhardt, invece, mette in crisi la percezione nel senso che il quadro, come messaggio, colpisce direttamente la coscienza, che così lo percepisce non-percepito, essendo chiaro che, nella coscienza, il percepito è concetto. V'è un gruppo di tele — i blu e i rossi tra 1950 e '52 — in cui Reinhardt prende posizione rispetto al tonalismo costruttivo, manifestamente plastico di Albers (che chiama la sua pittura scultura bidimensionale). Albers studia e sperimenta tutte le varianti quantitative e qualitative a partire dall'intuizione a priori di una forma, il quadrato (un procedimento che corrisponde a quello di Kahn in architettura). Reinhardt opera secondo schemi proporzionali quasi canonici, vere e proprie sezioni auree. Si tratta, in questo caso, di percezioni lente, volutamente ritardate, in cui ciò che si scomponete è proprio lo schema unitario del quadrato di Albers e ciò che si attua sulla superficie è un difficile conguaglio di percepito e concetto, che alla fine risultano compresenti e collimanti. È l'ultimo passaggio prima della conclusione logica, il nero. Il nero è un colore che si dà alla percezione visiva come tutti gli altri, ma è anche la fine della percezione, una percezione che non dà un percepito. Dunque è insieme percezione e non-percezione, percezione zero e percezione infinito. È, infine, il solo colore che viene percepito non-percepito: allo stesso modo che la morte (diceva Rensi) può essere pensata solo non-pensata.

I quadri neri non sono stesure monocrome, il nero è il punto-limite della degradazione tonale, ma non della scala cromatica: vi sono colori al di sotto del nero (e, inversamente, al di sopra del bianco), che vengono percepiti, ma oltre la soglia sensoriale della percezione, così come, in un contesto musicale, si percepiscono le pause, il silenzio. Ciò che fisicamente si percepisce, in questa percezione ultra-sensoriale, non è immagine, ma concetto: un concetto che può darsi soltanto come percepito. Reinhardt arriva così alla dimostrazione quasi matematica del proprio assunto: non può formalizzarsi il concetto di arte (o di pittura) facendo riferimento ad altri concetti (bello, natura, rappresentazione, immagine, linea, colore, segno ecc.) né si può enunciarlo con parole (si cade sempre nella tautologia): non esiste una estetica né una critica che precedano o seguano l'opera d'arte.

Non era possibile andare oltre nella separazione, ormai inevitabile, dello « artistico » dallo « estetico »: l'estetico è, al più, l'ideologia dell'artistico, ma l'arte si attua al di fuori di ogni ideologia. L'arte non presuppone nulla, non produce nulla, non ha finalità alcuna. Non ha rapporto con la vita (« non si è artisti che quando si lavora »), non è tipo o modello di comportamento. Si pone come problema: non il problema di ciò che è, ma semplicemente del suo esserci o non esserci. C'è stata e ha finito di essere. Ma a decretare e constatare che l'arte è finita non è la società dei consumi, né la tecnologia industriale, né la teoria dell'informazione: è il pittore che dipinge l'ultimo quadro che si possa dipingere.

Giulio Carlo Argan

the representational convention of perspective distance, forced the eye of the onlooker to receive and transmit not the image, but the physical reality (or at least its tracing) of things, with the result (which in this case had religious motivations) of putting the conscience into a crisis. Reinhardt's reversed *trompe-l'oeil*, instead, puts perception into a crisis inasmuch as the picture, as message, directly effects the conscience, which in this way perceives it as non-perceived, since it is clear that in the conscience, the percept is concept.

There is a group of canvases — the blue and red ones between 1950 and 1952 — in which Reinhardt takes a stand as regards the manifestly plastic, constructive tonalism of Albers (who calls his painting bidimensional sculpture). Albers studies and experiments with all quantitative and qualitative variants starting with the a priori intuition of a form, the square (a procedure which corresponds to Kahn's in architecture). Reinhardt works according to almost canonical proportional schemes, real, golden sections.

We are in the presence in this case, of slow perceptions, deliberately delayed, in which what is discomposed is precisely the unity scheme of Albers's square, and what it accomplished on the surface is a difficult balance of percept and concept, which in the end, result as co-present and collimating. It is the last passage before the logical conclusion, black.

Black is a color that lends itself to visual perception like all the others, but it is also the end of perception, a perception which does not give a percept. Therefore, it is both perception and non-perception, zero perception and infinity perception. Finally, it is the only color which is perceived as non-perceived: in the same way as death (as Rensi said) can be thought only as non-thought.

The black pictures are not monochrome lay-outs, black is the end-point of tonal de-gradation, but not of the chromatic scale: there are colors below black (and, conversely, above white), which are perceived, but beyond the sensorial threshold of perception, just as, in a musical context, one can perceive the pauses, the silence. What is physically perceived in this ultra sensorial perception, is not image, but concept: a concept that can give itself only as percept. Thus, Reinhardt reaches the nearly mathematical demonstration of his assumption: the concept of art (or of painting) cannot be formulated by referring to other concepts (beauty, nature, representation, image, color, sign, etc.), nor can it be enunciated with words (one would always fall into tautology): an esthetics or a critique does not exist which precedes or follows the work of art.

It was not possible to go further in the separation, by then inevitable, of « artistic » from « esthetic »: the « esthetic » is, at the most, the ideology of the « artistic », but art is carried out outside any ideology. Art presupposes nothing, produces nothing, has no finality. It does not have any relationship with life (« one is an artist only when one works »), it is not a type or a model of behavior. It places itself as a problem: not the problem of what that is, but simply of its being or not being there. It existed and it finished being. It is not the consumer society, nor industrial technology, nor the theory of information which decrees and maintains that art is finished: it is the painter who paints the last picture which can be painted.

Giulio Carlo Argan

Translation: Eve Rockert