

Marcelin Pleynet

Elogio della pittura

«Tutta la 'pittura' è una porcheria» A. Artaud

Propongo di considerare all'inizio due aspetti dell'inserimento della pittura nella realtà sociale. Da un lato il rapporto dalla pittura alla realtà sociale passa attraverso gli oggetti che la pittura produce nella misura in cui questi oggetti vengono messi sul mercato, entrano in circolazione e in concorrenza commerciale: questo rapporto economico si fissa nella realtà sociale per il fatto di essere regolato da una legislazione. D'altra parte la base o materia prima di questo mercato, la realtà effettiva e il valore reale che in principio l'alimenta — diciamo la pittura come forma, realtà ideologica — sembra prodursi e svilupparsi al di fuori di qualsiasi regola sociale, di qualsiasi legislazione. I discorsi sulla pittura, quale che sia il loro livello di formalizzazione, teoricismo, teorizzazione, storicismo, continuano a riflettere solo questo stato di cose. Cioè, nella maggior parte dei casi, considerando la pittura come un oggetto specifico che si evolve autonomamente in una storia autonoma; o, meglio, tentando di pensare l'autonomia di questa storia in un'articolazione primaria a base economica e sociale di cui sarebbe il riflesso interdependente. Questo secondo atteggiamento ha potuto sedurmi per un attimo nella misura in cui permette almeno in un primo momento di porre delle domande imbarazzanti alla religione dell'arte. Tuttavia essa non ha mai finito d'inquietarmi in quanto coloro che la proponevano lo facevano sulla base di un razionalismo rigido e all'oscuro della complessità effettiva dell'oggetto che intendevano ridurre (e che riducevano, che di fatto riducono). Poiché questo riflesso esiste, il risultato è che il discorso sull'arte (teorico o marxista, o teorico-marxista, o marxo-teorico) riflette prima di tutto le ambiguità dei rapporti che intrattiene con l'oggetto che prende in considerazione, cioè il pressoché inesistente rapporto che intrattiene con la realtà *effettiva* di questo oggetto.

Il discorso sull'arte riflette oggi quasi inevitabilmente, unicamente, la separazione dell'arte e della legislazione scritta: sia rinchiudendo l'arte in questa legislazione (economismo) cioè negando la sua realtà di scarto effettivo; sia rinchiudendo l'arte in una realtà autonoma, metafisica (formalismo, storicismo: religione dell'arte) che nega, che finge di ignorare il ruolo dell'arte nella legislazione. Il risultato, il prezzo di questi due riflessi entra, molto naturalmente, sotto forma di plusvalore del capitale nell'economia del mercato dell'arte, che vive anch'esso dello sfruttamento del loro non-detto. Da qui arriviamo alla conclusione che se l'arte sembra potersi permettere oggi quasi tutto è perché è completamente legata a un mercato la cui economia capitalistica compensa al livello del suo sfruttamento quello che la sua legislazione è quasi entrata nella mentalità corrente l'idea che sembra liberare. Perché l'arte, la pittura possano oggi sembrare del tutto libere, bisogna che l'unico rapporto che intrattengono con la realtà sociale sia quello di un mercato. Si potrebbe andare ancora più in là dicendo che perché il capitale finisca di inquietarsi per i salti che avvengono nel campo ideologico è suffi-

ciente che questo campo ideologico dipenda da un mercato, da una struttura economica, che diffonderà a titolo promozionale e con la prospettiva della sua espansione, un'infinità di salti monetizzabili che, a breve termine, non mancheranno di annullarsi. (Vedi M. Pleynet «Arte (sociologia) Storia». Art International, ottobre 1972).

La temporalità di questo «a breve termine» è strettamente dipendente dalla vitalità dell'ideologia di cui un tale tipo di pratica segna la decomposizione. L'obiettivo che consiste nell'affidare le contraddizioni che appaiono nel campo ideologico alle leggi dello sviluppo dell'economia capitalistica è evidentemente momentaneamente colto nella misura in cui le conseguenze di questa contraddizione sono ritardate e le trasformazioni che esse presuppongono vengono rimesse, nella misura in cui la loro diffusione a livello di massa è nascosta e confusa dalla diffusione simultanea di contraddizioni secondarie (inquinamento del pensiero o inquinamento dei fiumi?), sia di pseudo-contraddizioni, sia più semplicemente di tautologie. Finisce che s'inghiotte il veleno per nascondere meglio, che i musei, le teste, i solai si riempiono, che la polvere si deposita dove deve depositarsi e che le contraddizioni portate dalla storia imbocciano quelle svolte di cui ci si accorge troppo tardi che facevano la storia. Si può parlare di pittura, sotto qualunque forma, e evitare di cadere come plusvalore nella trappola della confusione commerciale? Certamente non in assoluto. Bisogna allora decretare che siamo in piena decadenza ideologica, che tutta la pittura è una porcheria e che la cosa migliore è lasciar perdere e occuparsi d'altro? Non vedo perché, in questo caso, si potrebbe pensare che il sintomo pittorico è insieme più marcato e meno grave di un altro. Qui come altrove ci sono in gioco delle forze di cui dobbiamo forse innanzi tutto domandarci che cosa rappresentino esattamente e con le quali, tenuto conto di quanto sappiamo, dobbiamo metterci a lavorare. Se non c'è chiarezza nei confronti della verità (e nessuno contesterà il fatto che nel campo della pittura la confusione è regina) non è certamente il momento di smettere di sviluppare la critica del falso e martellare l'istanza del vero. Per relative che siano le possibilità che abbiamo di ristabilire l'ordine dei fenomeni e del pensiero, non bisogna lasciarcele sfuggire; non miriamo all'assoluto. Qui dunque e nel campo che è oggettivamente suo, quello del mercato della pittura, la domanda che poniamo alla pittura è: se esiste un valore, qual è il valore della pittura?

«Excessus» o sex-shop

Si può immaginare con quanto stupore sarebbe accolto oggi un decreto di legge che regolasse formalmente le produzioni della pittura moderna. Infatti questa pittura può permettersi tutto. E ciò è effettivamente vero per quanto riguarda quella che si è convenuto di chiamare arte astratta, non una forma, non

un'eccentricità che incontri un limite. E se abbiamo recentemente visto in Francia molti esempi di repressioni che colpivano legalmente, per il loro carattere detto « erotico », quadri figurativi, è da molto tempo che negli Stati Uniti il « boccone », per così dire, è mangiato. In Francia, e ciò segna in certo modo lo spirito arretrato del capitalismo avanzato, la legge ha ancora bisogno di controllare la rappresentazione sessuale, che non ha ancora avuto il suo controllo nella collocazione di un mercato. Non è la stessa cosa negli Stati Uniti in cui, già da molto tempo, il sex-shop, i film porno e le rappresentazioni a carattere erotico sono moneta corrente. E ciò senza pregiudicare qualsiasi tipo di eccezione che non potrebbe che complicare l'insieme del fatto senza giungere a contraddirlo; e accettando per pittura tutto ciò che si propone come tale, per insistere sull'apparente liberalizzazione dello stato d'animo del pubblico di fronte alle forme pittoriche. Basta pensare un momento allo scandalo permanente che fu per esempio l'abbandono

versata storica e preistorica, dalle pareti della cupa cavità sulla quale comincia a tracciarsi nella viva luce dei fumi e dei fuochi trentamila anni fa, come dice Georges Bataille (*Lascaux ou la naissance de l'art*). Trentamila anni fa, l'uomo incideva già con selvaggia intelligenza la vitalità mortale del tempo che gli arrivava alla gola nel suo « palazzo », nelle cavità profonde di questa grotta, di questo sesso più o meno aperto in cui la sua vita dipendeva dal mantenimento dei fuochi. Se si vuol parlare di pittura bisogna anche tentare di tenere a mente, nelle svolte economiche che cristallizzano le forme della nostra cultura, il passato senza memoria (passato in un luogo diverso dalla memoria cosciente) e il cui ricordo coitale non è più insistente di quello della lingua che da molto più di trentamila anni la nostra specie porta in bocca.

Limiti, sviluppi, riproduzione delle condizioni di produzione in cui si investe felicemente la forza che sviluppa logicamente fino in fondo le possibilità formali del caso i momenti della nostra cultura sono



Paul Cézanne, *Madame Cézanne con gonna a righe*, c. 1872, olio su tela, cm. 72x56. Museum of Fine Arts, Boston.



Paul Cézanne, *Madame Cézanne su sedia gialla*, 1893-95, olio su tela, cm. 79x65. Art Institute of Chicago.

delle regole della prospettiva da parte di un pittore come Cézanne per misurare il salto che separa questa trasformazione di una forma accademica dalle « licenze » cui oggi siamo abituati.

Ho molto spesso, dopo molti altri, insistito sull'importanza che conveniva accordare alla trasformazione d'una regola accademica come quella della prospettiva detta scientifica nella misura in cui questa regola definiva un certo modo di pensare l'organizzazione dello spazio sulla base di un'ideologia della rappresentazione, altrimenti detto un tipo di articolazione dalla pittura alla realtà sociale. E' che mi sembra che non si dica niente della pittura se non si cerca prima di pensarla a partire da questo sfondo. Ma bisogna ben capire che questo sfondo che per noi comincia a muoversi e venire sorprendentemente in superficie nel XIX secolo, non esce né dalle sole accademie del XIX secolo né dalla sola scienza prospettica che si costituisce nel '400. E' vecchio come il mondo e non possiamo, oggi meno che mai, separarlo dalla sua tra-

da pensare secondo queste due modalità, o se preferiamo secondo queste due « misure » (anche in senso musicale). Se Georges Bataille dà come organizzazione dell'economia di questo sfondo di coito dove nasce il tempo, la relazione dei divieti e del lavoro, si immagina (facilmente spero) che lo sviluppo dei mezzi di produzione di questa economia implica una evoluzione della struttura, da allora sempre più complessa, dell'organizzazione iniziale. Economizzare la forza vitale, sessuale, che un dato momento erige (in posizione eretta) la specie umana, vuol dire indubbiamente cominciare a chiedergli l'economia della sua morte (non andare fino alla morte nel tuo godimento, fa' nel piacere l'economia del tuo godimento); poi secondo una catena quasi irreversibile istituire la sorveglianza efficace, che può andare fino all'ossessione, di queste economie. Cioè istituire anche come chiavi di questa sorveglianza, alcune valvole di scappamento dove potranno investirsi, sotto una forma meno immediatamente repressiva di quelle del lavoro, la rela-



Giorgione, *La Tempesta*, olio su tela, cm. 73x82. Galleria Accademia, Venezia.

zione tra l'eccesso di forza (o godimento), che non trova mai fine, e la finalità economica della riproduzione. E' così che intendo qui arte, pittura, cultura come riproduzione delle condizioni di produzione, non solo nello sviluppo metafisico di una struttura sociale (processo senza soggetto) ma anche nella relazione di questa struttura con l'eccesso del fondo sessuale (o godimento, morte) di cui minimizza i danni, controlla le folli cadute (inconscie) nel quadro di ciò che si è chiamato sublimazione. Questa relazione interdependente dello sviluppo, non solo ineguale ma eccentrico, delle deviazioni economiche dell'eccesso sessuale, si giustifica perfettamente per ciò che Marx anticipa nei « *Fondamenti della critica dell'economia politica* »: « certe epoche di fioritura artistica non corrispondono per nulla all'evoluzione generale della società, né di conseguenza allo sviluppo della base materiale che rappresenta la sua ossatura ». Bisogna pensare tutto l'ordinamento della sovrastruttura sociale (Scuola, Famiglia, Religione, Arte) come invaso dallo sviluppo di questo processo di sublimazione. Processo di cui l'economia regola per il meglio gli eccessi che la religione ha da molto tempo controllato, di cui la religione ha da molto tempo avuto l'incarico e di cui è oggi « scaricata », per quanto riguarda la pittura, mediante l'istituzione del mercato dell'arte e del suo sviluppo economico.

Ciò per delineare un ordinamento dell'oggetto pittura nella sua relazione col tutto sociale. All'inizio dunque due aspetti: 1) pittura *forma* della sublimazione, 2) pittura *oggetto* commerciale. Questo insieme quasi sociologico si basa esso stesso su un sotto-insieme che gli dà la sua realtà e il suo valore e che può essere pensato nel quadro di ciò che Freud propone come « quadro » della sublimazione: « Le forze utilizzabili per il lavoro culturale provengono in gran parte

dalla repressione di quello che chiamiamo gli elementi perversi dell'eccitazione sessuale ». Se non consideriamo questa frase di Freud come un dogma, ma come un suggerimento a cercare qui e più lontano, la definizione stessa dell'eccitazione sessuale come « elementi perversi » sembra proprio proporre come base della sublimazione un'economia della repressione di certi elementi detti « perversi » dell'eccitazione sessuale. Questo sotto-insieme può dunque essere considerato in questa economia della repressione sotto forma di una struttura di sublimazione che articola: 1) l'eccesso sessuale (*eccesso* inteso qui nel senso del latino classico: *excessus*, cioè « uscita dalla vita », « morte ») con 2) certe forme sociali storicamente determinabili. Una precauzione tuttavia da prendere, questo « eccesso » non ha niente di un valore assoluto, abbiamo visto che era proporzionalmente dipendente dalle esigenze dello sviluppo economico generale; cioè per noi deriva dal posto occupato dal soggetto nella storia. Ho descritto la messa in scena delle condizioni del sistema di un tale tipo di struttura nella parte de *L'enseignement de la peinture* dedicata al « Sistema di Matisse ». Ciò che vorrei più specificamente sottolineare ora è la posizione delle forze che lo costituiscono più che il funzionamento del sistema, le loro rispettive trasformazioni reciproche, l'avvicinarsi del nuovo spazio ideologico che autorizzano.

I sentieri che limitano

E' impossibile fare il conto delle forme ideologiche in cui rientra il sovrappiù sessuale. Sembra tuttavia che esse si fissino più o meno tutte nell'ambito di una definizione del concetto di spazio. Dobbiamo innanzi tutto vedere come questo concetto si distribuisce, nel campo delle forme che la sublimazione delle



Albrecht Dürer, *Disegnatore del nudo femminile*, c. 1525, xilografia.

pulsioni sessuali può prendere, prima di considerarne la ridefinizione. E' un trattato cinese del XVII secolo (*Gli insegnamenti della pittura del giardino grande come un granello di senape*) che, introducendoci alla etimologia dell'ideogramma cinese usato per « pittura », ci permetterà di illuminare la via in cui ci siamo inoltrati. La pittura, dice questo trattato, è fatta di limiti: questi rassomigliano ai sentieri che limitano i campi. E ci rimanderà allora al dizionario Ciu Wen che, verso l'anno 100 della nostra era, dà l'etimologia dei caratteri e per 'pittura': il composto di un segno « derivante dalla mano che scrive con uno stiletto » e del segno che rappresenta « l'immagine di un pezzo di terra traversato da solchi ». Senza entrare per il momento nel gioco estremamente complesso di ciò che può significare per il pensiero cinese l'etimologia di questo ideogramma, è chiaro ciò che voglio sottolineare della definizione proposta dall'autore del trattato: « la pittura è fatta di limiti ». Riprenderò questa frase dicendo che per noi la pittura è « anche » fatta di limiti o momenti o forme ideologiche, e che l'organizzazione di questi limiti, di questi momenti, costituisce (da Platone ad Aristotele fino, attraverso l'influenza del cristianesimo, a questa « necessità uniforme della natura » come la formulerà Leonardo e che darà il via ad una prospettiva matematica), che l'organizzazione di questi momenti costituisce dunque molto più di quanto ci presentino generalmente le scheletriche storie dell'arte.

Tutto ciò infatti funziona sulla base dello sviluppo di questa contraddizione eccedente che vuole che la scienza approfitti del sacrificio di questa forza senza la quale non potrebbe esservi scienza — che, attraverso questa storia, i mezzi di produzione sfruttino l'alienazione delle forze produttive — e che, se posso dire, le forme in più, quelle (religioni, arti) che apparentemente compensano l'alienazione, possano prodursi solo intrappolandosi nelle forme dell'alienazione. Bisogna vederli quelli — la cui attività, contraddittoria per eccellenza, eccedente, pronuncia i limiti della scienza — vederli come si gettano sulla minima giustificazione scientifica per capire che qualche cosa deve anche funzionare in questo rapporto che si avvicina alla verità. Per quanto riguarda la pittura, il momento meglio conosciuto e più spettacolare è certamente quello che, dal XV al XVI secolo, fonda la prospettiva detta scientifica e si adopera, quasi ossessivamente, a misurare l'ordine della sua rappresentazione — è tutta una griglia, numerazione, paragone di proporzioni, macchina ottica, salita al cielo dal foro dell'occhio e del centimetro. A tal punto che, dalle dissezioni anatomiche di Leonardo da Vinci a questa *furia* ottica, ci si può chiedere se ciò che il pittore sembra cercare ansiosamente, in questi numeri e in queste viscere, non è giustamente la forza che lo precipita in questa ricerca (« Leonardo sarebbe giunto, dopo un periodo infantile di attività

intellettuale al servizio di interessi sessuali, a sublimare la maggior parte della sua libido in istinto di investigazione », Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*). Funzionamento del più nel limite, dell'eccesso nella norma in cui il progresso si distingue sotto forma di un ritorno al mittente, se così posso dire.

Da questo punto di vista (andata e ritorno dalla base sessuale alla struttura ideologica con resto) una tela come *La tempesta*, di questo Giorgione che ci assicurano sia morto a causa di due eccessi, le peste e la dissolutezza, la sa lunga sulla traversata delle cifre e delle viscere, sul percorso imboccato da questi sentieri che limitano, sull'andata e ritorno con tracciato (solchi) del campo percorso dal fondo pulsionale fino alla struttura ideologica, con resto colorato. Questo quadro si presenta come un paesaggio femminile, aperto sullo sfondo e chiuso in primo piano, una specie di utero, segnato da un lampo sulle abitazioni umane che contiene, con a mo' di collo, là dove lascia magramente scorrere le tracce della massa liquida dello sfondo, due colonne spezzate, simbolo di *Forza* e di *Eternità*. In primo piano, a sinistra dell'inizio del collo, un giovane vestito, armato di un lungo bastone e con gli attributi virili ben in evidenza, guarda dall'altra parte del filo liquido che li separa, una donna nuda che allatta un bambino. Lei ha le gambe aperte verso l'esterno del quadro proprio sul lato in cui è diretto il suo sguardo. Edgar Wind ha suggerito, in un recente studio, che il quadro metteva in scena *Forza, Carità, Fortuna* (tempesta), il che è un modo di definire come meglio non si potrebbe allegoricamente la proposta della pittura, e di finirla finalmente con l'abisso d'interpretazioni iconografiche che gli sono state dedicate. Bisogna tuttavia restituire, in un secondo tempo, a queste tre virtù tutto il loro *background* sessuale se si vuole giustificare l'importanza della forza significante del resto (il quadro) attraverso la « penetrazione » del pittore. Così noteremo che è la donna, a destra, che accoglie con lo sguardo e con le coscie aperte lo sguardo esterno (costitutivo); che da questi due momenti (sguardo, apertura delle coscie) si può ugualmente passare dalla donna con bambino, che allatta guardando altrove con interesse, al giovane uomo il cui sguardo e atteggiamento confermano la donna e negano la madre, e al paesaggio-utero, fondo produttore appunto la possibilità dei rapporti che legano l'insieme. Direi che noi abbiamo qui un ciclo naturale di cui la donna rappresenta all'ingresso dell'utero-paesaggio (matrice *Fortuna*, segnata con il simbolo di eternità delle due colonne spezzate), la fessura, l'eterogeneo, l'apertura infinita di ogni struttura sociale d'economia. L'insieme del paesaggio e la donna nuda che (costituita dalla convergenza dello sguardo interno al quadro e dello sguardo che essa rivolge all'esterno) riporta la realtà dell'insieme, funzionando precisamente nell'ordine

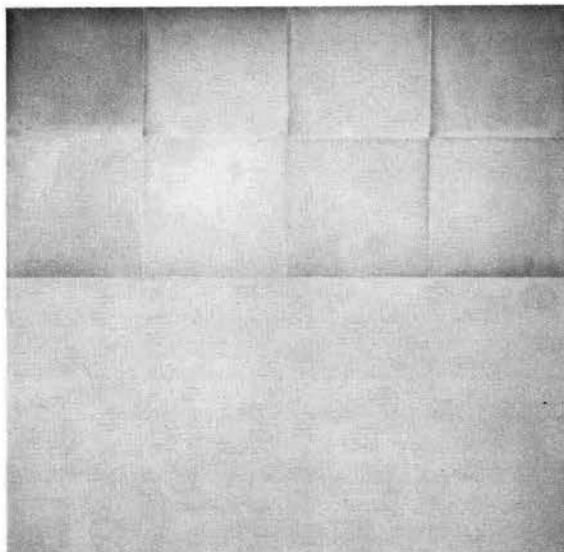
dell'andata e ritorno (dal bambino all'uomo violando il limite dell'incesto) di cui parlavo poco fa. Dunque andata e ritorno stabilito qui dall'eccesso del fondo sessuale-utero: *Fortuna*, *Eternità/Forza*, alla donna — dal tutto alla parte matrice del tutto, con ritorno infinito di questo resto, di questo scarto il bambino (che se non è considerato come scarto, se è economizzato, blocca la donna in madre vergine). Resto (bambino, quadro) messo in conto di *Fortuna* (Caso), e il cui sguardo, seguendo *Fortuna*, diventa *Forza*, reinveste il paesaggio, trasforma la madre in una donna che apre le coscine e cerca altrove.

Dalla caverna (Lascaux) accesa dei suoi atomi incisi, a questo campo solcato dagli eccessi (dissolutezza e/o peste) di Giorgione, si vede bene ciò che deve dominare, economizzare la struttura ideologica dei sentieri dell'organizzazione dello spazio. Si vede bene l'importanza che bisogna in un primo tempo accordare ai concetti filosofici che s'incaricano di questa organizzazione, poi, sotto la spinta della misura e del prezzo dell'economia, l'importanza che bisogna accordare alla speculazione del resto feticizzato (quadro da cavalletto), all'istituzione, formale, accademica.

Storia o contraddizioni

Questa è la « scatola » di Pandora che Cézanne, in un contesto sociale sul quale non ritornerò ancora una volta (vedi « Contraddizione principale, contraddizione specifica » in *L'enseignement de la peinture*), prende l'iniziativa d'aprire. La « folle » messa in discussione dell'armatura ideologica delle accademie di pittura, da parte di un soggetto i cui investimenti pulsionali sono senza rapporto dialettico possibile con l'arcaismo economicistico della struttura sociale, fa saltare il coperchio di questa scatola da dove s'involano, in tutti i sensi e in un abbagliante fuoco d'artificio, i beni e i mali. Si può dire che è in questo XIX secolo che è cominciato l'abbandono di tutto il campo ideologico al controllo assoluto delle leggi dello sviluppo economico. Marx scriverà allora: « La borghesia non può esistere senza rivoluzionare costantemente gli strumenti di produzione, dunque i rapporti di produzione, cioè tutto l'insieme dei rapporti sociali... Tutti i rapporti sociali tradizionali e rigidi col loro corteo di nozioni e idee antiche e venerabili si dissolvono, tutti quelli che li sostituiscono invecchiano ancora prima di potersi ossificare ». Fuoco d'artificio dunque in cui esplodono in scoppi (e che scoppi) la prospettiva detta scientifica, la profondità illusionista che l'accompagna, l'unità e la finalità del quadro, le regole dell'omogeneità metafisica della rappresentazione e le loro formali sequele accademiche.

Tutto ciò avviene dunque con e dopo Cézanne, con il Cubismo (il Cubismo tenterà di fondare un nuovo accademismo — Gleizes e Metzinger — non ci riuscirà come tale, ma i suoi promotori — Braque, Picasso, — finiranno tuttavia, speculando sulla libertà anche quella di regressione che offre loro la generale dissoluzione ideologica, a rimediare, sotto la molteplicità decorativa delle figure, uno spazio convenzionale che senza rappresentare minimamente la struttura ideologica dell'insieme sociale può essere considerato come rappresentativo della struttura ideologica, accademica di un dato gruppo sociale), avviene con Matisse. Ma a cominciare da qui, e nella contemporaneità stessa di Cézanne, è in mille modi che le pulsioni, « liberate dalle antiche idee e concetti », s'investono e che si dispiega, per soggetti che sono lungi dall'essere immuni da nevrosi legalitarie, la ricerca affannosa delle leggi scomparse. Leggi che logicamente il soggetto nella sua confusione identificherà con le cariche nevrotiche delle sue turbe soggettive, o che stabilirà a misura, non di una verità sociale, ma della mediocrità gonfiata di



James Bishop, *Untitled*, 1969, olio su tela, cm. 200x200. Courtesy Fourcade Droll, Inc. New York.

desinenze del suo io. Il conflitto ha perso ogni carattere di verità sociale, è ora completamente interiorizzato nella dimensione di un, se posso dire, soggetto tappato, di un individuo portatore d'una storia sospesa senza fine né avvenire, di un individuo che per non potere pensare le contraddizioni che ha in sé, ciò che gli permetterebbe di rimandare questa storia al suo non-detto rivalutandola di questo non detto, feticizza di volta in volta ognuna delle forme della sua esistenza anacronistica. Non è certo per caso se, in queste condizioni e con ogni base ideologica apparentemente abbandonata, è la storia della pittura come autonomia formale che viene a regolare e produrre i momenti più notevoli di ciò che ormai si offre come ricerca. Bisogna pur vedere la situazione dei gesti che consisteranno a non staccarsi dall'avventura cézanniana adoperandosi a radicalizzare gli effetti formali quali vediamo passare attraverso gli Stati Uniti dopo la guerra del 1940. Questo sviluppo progressista conoscerà, in un secondo tempo, un appiattimento accademico e una concorrenza commerciale, come contesto di resistenze oggettive. Così sulla base della rivalutazione del feticismo primario (Duchamp) questo mercato si adopererà a ricoprire di balbettii, positivismo « minimal », sbavature, tagli, cuciture, pieghe, ossessioni linguistiche, strutturalistiche, smorfie, graffiti, lavori a maglia, imballaggi e altre nevrosi ossessive, la possibilità, inconsciamente inquietante, della risoluzione ideologica del gesto di Cézanne. E' nell'ambito di questo mercato sempre più prospero e sempre più vuoto, che la questione di uno spazio moderno incontra le sue contraddizioni oggettive e segna la sua continuità con un'ostinazione che non solo non si stacca da Cézanne, non solo sviluppa e radicalizza il rigore formale del suo intervento, ma insiste ancora a dirne sempre di più sullo spazio che dovrebbe dire tutto.

Analizzerò personalmente le forze di questa continuità precisando anzitutto che essa apparirà sorprendente solo lasciandosi prendere da molteplici nevrosi (ritenzione o logorrea — stitichezze o coliche) che producono i soggetti terrorizzati di dover affrontare senza alternativa lo spazio o misura del loro godimento, questa continuità produttiva è determinata proprio dalla posizione di certi soggetti di fronte al loro godimento. Essa si produce così da sola secondo una temporalità che sarebbe facile apprezzare e nell'ambito del mercato che si adopera sempre più presto a spostarla e invaderla, come forme critiche delle resistenze e dei conflitti che deve affrontare, sovradeterminare e vincere per sopravvivere. Dirò che se la storia della

Henri Matisse, *Nu debout*, 1918, olio su tela, cm. 41x27.



pittura s'afferma con la penetrazione di un eccesso in certe strutture sociali stabilite (accademiche) e dunque deriva sotto questa forma dall'evoluzione di un campo ideologico che possiamo dire unificato, la modernità s'afferma di fronte a ciò come una continuità disgiuntiva. Abbandonata a se stessa, sulla base di una storia che la determina moltissimo, la pratica pittorica, sotto la dimostrazione delle molteplici nevrosi che è portata a mostrare, produce la critica della sua storia come forma e resistenza (disgiunzione) del campo in cui mantiene le contraddizioni che deve portare altrove e più lontano. Si può avere un tale tipo di funzionamento nel destino dei « *black* » paintings, le pitture scure di Ad Reinhardt che negli anni '60 presentavano il loro infinitamente sottile marcamento colorato come critica delle dimostrazioni intempestivamente pigmentate di certi maestri americani e che si ritrovano oggi, dopo aver paradossalmente attraversato le miserie della « *minimal art* », riprese nella continuità critica che è la loro (forza significativa degli eccessi investiti nelle più piccole differenze di pigmentazione) e portate altrove secondo le forme pratiche (o salti qualitativi) della questione della definizione di questo nuovo spazio.

In un recente articolo pubblicato su « *Le Monde* » (17-18-73) Thomas B. Hess presenta, come nuovo centro di interesse della pittura americana, sotto il titolo « Contro-rivoluzione a New York: i tranquilli americani della giovane pittura », quattro pittori (Agnes Martin, David Novros, Brice Marden, James Bishop) che formano, ci dice, un movimento « tanto poco sensazionale quanto possibile, ancora senza nome e senza etichetta... ». In questi pittori e in qualche altro, di cui citerò Robert Ryman, c'è effettivamente qualche cosa che ha più del movimento disgiuntivo che ho cercato di definire, che di un movimento. Ciò che si distingue nel lavoro di questi pittori, di cui bisogna sapere che coprono almeno tre generazioni (Agnes Martin è nata nel 1912), è infatti meno l'unità di una scuola, di un gruppo, che non il posto strategico occupato da ciascuno in modo del tutto singolare e il modo in cui questa occupazione trasforma e retroagisce la pittura di questi ultimi trent'anni. Le definizioni sollevate dai diversi spostamenti e messe-in-scena dello spazio nel

corso di questi ultimi trent'anni, ed anche il riferimento a Cézanne, trovano in questi pittori un'accentuazione che si può definire contro-rivoluzionaria nella misura in cui il rivoluzionamento pittorico, in questi ultimi anni, è stato essenzialmente determinato da quello che chiamerò un accademismo alla rovescia. Ciò che colpisce subito in un gruppo come quello di cui parla Thomas B. Hess è la contraddizione che investe le dimostrazioni spettacolari del mercato dell'arte insistendo in maniera diversificata sull'alternativa che segna in disparte, in questo contesto oggettivo, la scena (o pensiero, o spazio) che non vi ha alcun posto e che è là solo nel modo in cui designa un qualcos'altro: anche per Bishop, Marden, Ryman — qualcos'altro dalla questione di questi solchi in cui si aggrappa la luce e che lascia, secondo la sua diversità, sulla tela la traccia di un pennello pieno di colore bianco in Ryman, qualcos'altro dalla punteggiatura spaziale delle differenze infinite della pigmentazione, dei sottili spessori, delle nascite, delle trasparenze, delle grinze, del colore in Bishop ecc. (vedere *La couleur au carré - Les rides - Le dessin*, « *Art International* », marzo 1972). Continuità che oggi funziona secondo una doppia temporalità nel salto qualitativo che compie non come dimostrazione acrobatica ma verso questa somma eccessiva dei più piccoli conflitti (analogia con una certa pittura cinese) in cui rimettere in gioco l'insieme della sua storia nella logica e lo spiegamento « atomico » di questo eccesso.

Il nuovo spazio, l'altro spazio, che si costituisce (attraverso Cézanne, Matisse, Pollock, Rothko, Newman, e le tele scure di Reinhardt) e di cui i pittori nominati da Thomas B. Hess sottolineano in continuità l'incessante domanda che esso pone alla storia, deve essere pensato in un modo d'intervento vicino a quello di questi pittori, cioè in disparte e secondo una retroazione storica che libera come forza attiva il rimosso e il non-detto di un conflitto che non è di oggi ma che ha oggi assunto nuove forme. E perciò partire da ciò che si è voluto mostrare qui, cioè che, qualunque sia la struttura che affronta, il rapporto che l'uomo intrattiene con lo spazio che lo costituisce in un dato momento sociale è un rapporto vivo.

La « schizo » (scissione) che ho posto all'inizio (oggetto commerciale/forza ideologica) doveva in un primo momento essere presentato sullo sfondo storico generale, poi sullo sfondo segnato dal taglio ideologico e sociale del XIX secolo — nella misura in cui questo taglio per non essere stato pensato come taglio ideologico ha « schizzato » tutto il campo pittorico. I discorsi sulla pittura, infatti, rifletteranno solo questa « schizo » finché non assumeranno la definizione (la concezione) ideologica del nuovo spazio, che una pittura già in disparte dalle caricature della nostra « modernità », si sforza di abitare. Bisognava abbozzare, se pur a grandi linee, il contesto generale nel quale si proporrà la definizione ideologica del nuovo spazio pittorico prima di sviluppare sulla base storica che le è propria la lotta portata avanti tra due concezioni del mondo (idealista/materialista). Il rovesciamento di forze che si delinea nel XIX secolo, leggibile anche, perché no, nel campo della pittura a partire da questa osservazione di Cézanne: « quest'alba di noi stessi al di sopra del nulla me ne saturo leggendo Lucrezio ») implica una critica, una ridefinizione e una redistribuzione di un certo numero di concetti, fra cui quello di spazio. Dedicherò a questo argomento, sotto il titolo « Spazio e Tempo », la seconda parte di questo *Elogio della pittura*.

Marcelin Pleyne

Questo testo è stato pubblicato in lingua francese su *art press* n. 6.