

BOOK AS ARTWORK 1960/1970

Germano Celant

La metamorfosi dell'arte in media comunicazionali, biologici o tecnologici, come corpo, peso, voce, mimica, mente, azione o come televisione, radio, telex, xerox, manifesto, telefono, film e libro, è databile agli inizi degli anni Sessanta, quando, nell'ambito dell'arte, si passa da un'arte — l'informale caldo — contemplativa e ad alto quoziente d'informazione che si avvale di strumenti di comunicazione tradizionali e artigianali (come colore, collage, dripping, action painting) che lasciano poco spazio alla partecipazione del pubblico (da cui il termine Caldo), a un'arte — l'informale freddo — partecipativo-implicante, i cui dati visuali e materici si concretizzano tramite strumenti comunicazionali, quali i media tecnologici e biologici, e posseggono una scarsa pregnanza visiva, ma richiedono un ampio grado di partecipazione e di completamento da parte del pubblico (da cui il termine Freddo).

Analizzando infatti come si prospettano gli avvenimenti artistici tra il 1948 e il 1963 è possibile notare che da un periodo (gli anni dal 1948 al 1956) caratterizzato dall'informale caldo — periodo di affermazione del significato dell'umano e del materico tramite media tradizionali e artigianali — si passa a un periodo (gli anni tra il 1956 e il 1963) segnato da un'arte, che, considerata come alternativa dialettica dell'informale caldo all'interno del medesimo ciclo storico, si può chiamare informale freddo, che ha invece spostato l'attenzione dal significato dell'umano e del materico all'uomo e ai suoi media. Attenzione che è coincisa con l'utilizzazione e l'esaltazione di tutti i media esistenti, sia biologici che tecnologici, da non intendersi però come mezzi per un discorso 'altro', ma come media autosignificanti.

Considerando l'informale freddo quale alternativa storica al lavoro di artisti come Pollock, Fontana, Mathieu, Dubuffet, Burri, Kline, Wols, Fautrier, si può notare come questo non-movimento (identificabile con la produzione di artisti quali La Monte Young, Riley, Reiner, Morris, Paolini, Beuys, Gruppo Fluxus, Manzoni, Klein, Kaprow, Rauschenberg, Vautier, Johns, Paxton, Flynt, De Maria, Kounellis, ecc.) anche quando sembra adottare in qualche caso gli esperimenti linguistici dell'informale caldo, quale la materia, se ne distacchi per fini totalmente diversi, che sono quelli dell'esaltazione del medium usato, inteso come entità autosignificante.

La materia, che con l'informale caldo viene sublimata visivamente per esaltare la carica esistenziale del soggetto umano, con l'informale freddo viene infatti solo scelta ed ostentata nella sua essenza primaria e nella sua naturalità complessa. E' un'entità energetico-mentale, vive la sua massima essenza, sia biologica sia tecnologica, non viene organizzata in un sistema 'altro', ma scoperta e presentata, da leggersi nella sua ovvietà e banalità quotidiana. E' un medium autosignificante d'uso quotidiano ed extra-artistico, si mescola cioè agli altri media, è corpo insieme con gli altri corpi, mass-media insieme con gli altri mass-media.

La commistione dei media è infatti una caratteristica di tutte le ricerche degli anni intorno al 1960, basti considerare il lavoro di Johns e Rauschenberg, di Cage e La Monte Young, di Paxton e Reiner, di De Maria e Cunningham, di Manzoni e Klein, tutti artisti che usano indistintamente media biologico-materici e tecnologici — come corpo, sangue, sudore, movimento, azione, voce, suono, oggetti e film, fotografia, libro, strumenti elettronici, Tv, manifesto — trasformando così la ricerca artistica da 'ipotesi'

di salvezza del significato dell'umano, tramite un gesto esistenziale su una superficie, ad un 'campo' in cui realizzare concretamente, con tutti i media possibili dell'esistere, le componenti dell'esercizio psico-fisico, senza alcuna esclusione moralistica e materica per media che non siano tradizionali o artigianali, tali da conservare il significato dell'umano, ma non l'azione umana. E' proprio in questa diversa considerazione dei media che l'informale freddo si distingue dal caldo, poiché non rifiuta le implicazioni reali, ma le rivela, non compie un'azione morale sulla realtà, ma mette in atto una realtà, sceglie un campione dell'esercizio e lo presenta, vive sui fenomeni concreti, assume sì i media, ma non li organizza in un'immagine che permetta di risolvere utopisticamente le contraddizioni della società, piuttosto li assottiglia, li rende autonomi, non li piega a un discorso moralistico ed allegorico, neppure sugli stessi media usati, invece della metafora usa la tautologia.

In questo modo l'informale freddo attesta razionalmente e coscientemente il suo scetticismo per tutti i discorsi 'altri', con cui l'informale caldo si è illuso, irrazionalmente, d'intervenire sulla realtà e sul mondo; raffredda la situazione della vita e della realtà tecnologica sino ad annullare nel medium l'arte stessa, per affrontare ad occhi aperti il proprio destino.

Artisti come Klein e Manzoni, Hay e Paxton, La Monte Young e Cage, Kaprow e Morris, Whitman e De Maria, Paolini e Reiner, Beuys e Flynt, Childs e Cunningham, Kounellis e Vautier, si pongono nel mondo ed esaltano se stessi tramite i media biologico-naturali o i media tecnologici, non si limitano ad elaborare immagini o entità estetiche attraverso materie risorte, ma scelgono ed agiscono, si impe-

gnano, non visivamente, ma realmente, mediante tutte le strutture d'uso comune e quotidiano.

Il problema dell'immagine non li tocca, vogliono istituirsi quale realtà, anche effimera e a totale scomparsa come la realtà stessa della vita e del medium tecnologico, si ostentano con il proprio corpo, peso, voce, idea, natura, vita, oppure con i media considerati come estensione delle facoltà mentali e fisiche, vivono autenticamente e 'medianamente' per essere autenticamente se stessi ed essere con i media, senza mediazioni o alterazioni estetiche e moralistiche.

Un'ostentazione dell'essenza dei media biologico-naturali o tecnologici che, dopo l'informale freddo, è comune a tutti i movimenti sviluppatasi negli anni Sessanta, in particolare la Pop e la Optical art, la Minimal e la Conceptual art.

E' infatti con i movimenti dopo l'informale freddo che si continua il graduale processo di assottigliamento dell'arte in medium, con un progressivo annullamento del procedimento artistico in utilizzazione-identificazione dei media comunicazionali. Mutamento di segno e di significato che coincide, non a caso, con l'avvento del McLuhanesimo e del Marcuseanesimo, movimenti filosofico-comportamentistici che radicalizzano l'importanza dei media tecnologici e biologico-naturali, rendendoli leggibili e partecipabili, da intendersi non più come strumenti o mezzi per discorsi 'altri', ma come entità autosignificanti o 'messaggi'.

L'affermazione del 'Global Village' vitalistico e informazionale, negli anni 1963/1970, ha condotto infatti la ricerca comunicazionale dapprima alla verifica analitica dei media, mediante una lettura critico-ideologica, attuata con una trattazione macroscopica delle essenze figurali della fotografia, del film, del fumetto, del manifesto, della televisione, del libro e degli altri mass-media, trattazione che solo nel caso di Warhol coincide con una identificazione, mentre in Lichtenstein, Rosenquist, Oldenburg, Wesselmann e Dine, è soltanto trattazione. E in seguito ha condotto all'uso dei media come propaggini biologico-naturali, con una totale identificazione da parte di Kosuth, Barry, Morris, LeWitt, Judd, Andre, Huebler, Merz, N.E. Thing Co., Prini, Burn e Ramsden, Nauman, Dibbets, del lavoro psico-fisico con il media naturale o tecnologico usato, il che non significa critica o alienazione allo strumento usato, ma completa coscienza che i media sono diventati appendici delle facoltà umane, mentali o corporali.

Analisi e uso che contribuiscono evidentemente a un nuovo culto dell'individualismo ed esaltano il punto di vista privato e soggettivo, capace di ricollocare il lettore all'interno del campo comunicazionale e creativo, poiché il medium, naturale o tecnologico, coinvolge tutti, di colpo, in un accadimento istantaneo e simultaneo.

Così l'arte, che nell'informale caldo era considerata uno strumento di coscienza di incomunicabilità con gli avvenimenti, nel decennio 1960/1970 diventa invece reazione, comunicazione, analisi teorica, uso e funzione, in cui i media non vengono rigettati come alienanti o mistificanti l'individualità e la soggettività, ma utilizzati e posti in funzione per mettere in evidenza l'individualità e l'essenza di tutti i media individuali e collettivi.

In questo senso il lavoro degli anni Sessanta è teso a ricondurre lo spettatore-lettore a leggere le cose, sia visive che letterarie, fisiche o mentali, naturali o artificiali, poiché l'apparenza si è rivelata di minima importanza rispetto al significato indotto o interno.

Questa lettura dei media ha portato anche alla caduta delle gerarchie comunicazionali e linguistiche che sono sostituite dai sensi, fisico-concettuali, che possiedono un'identica procedura senza distinzione del fare e del percepire.

Con i media le strutture di identificazione degli oggetti d'arte sono saltate, e diventa sempre più difficile stabilire i confini e definire le caratteristiche specifiche del lavoro in arte. Lo status del lavoro diventa sempre più indifferente al significato delle cose, il materiale costituente può essere facilmente ripudiato e negato, poiché il suo significato è mi-

nimo, quello che importa è la funzione e la condizione d'uso.

Così il lavoro si mescola e si annulla nei media, non può essere identificato secondo criteri tradizionali, ma secondo la forma della presentazione, il che significa che il materiale fisico o concettuale si distingue dal materiale comune perché non è percepibile o osservabile secondo un'analisi tradizionale, ma usando una lettura specializzata. L'arte cioè diventa scientifica e filosofica, l'informazione colpisce solo gli studiosi e le persone interessate.

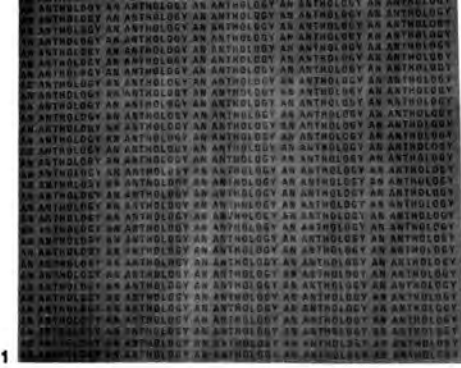
Negli anni Sessanta molti artisti hanno infatti svolto un lavoro in arte che, avvalendosi delle forme comunicazionali convenzionali dei media — quali film, Tv, libro, telex, fotografia, e computer — ha espresso un'arte filosofica e teorica, da non confondersi con la teoria dell'arte, un'arte che ha messo in discussione le rigide forme del lavoro e la sua acquisizione, che non può avvenire tramite una semplice percezione, ma mediante un'investigazione dei suoi significati intrinseci, che sono difficilmente fenomenizzabili o percepibili. L'avvento di un'arte filosofico-teorica è infatti coinciso con una maggiore discorsività e una nuova attenzione alla lettura 'dei' e 'con' i media; discorsività e lettura che sono proprie di tutte le teorie che tendono a privilegiare il momento comunicazionale sul momento mistico e sensuale. La discorsività e la lettura 'dei' e 'con' i media raffreddano infatti lo stato sublimante della carica emotiva-sensuale, per esaltare la sintesi sintattico-funzionale dell'arte come lavoro scientifico, e si contrappongono scetticamente all'eccesso prevaricante del vedere e delle immagini sull'idea e sul corpo.

In questa direzione i media hanno contribuito a far scivolare l'immagine come segno insignificante e a sostituirvi un segno autosignificante, sia mentale che fisico, che non richiede altra dimostrazione che la lettura all'interno del segno.

Il lavoro 'tramite' e 'sul' libro, il film, il video-recording, il telegramma, la fotografia, la xerox, ecc., non deve evidentemente essere considerato come operazione visuale, ma come argomento riguardo alla natura e alle possibilità funzionali dell'arte o della ricerca comunicazionale. In questo senso i lavori prodotti, dal 1960 al 1970, da artisti che si sono mossi nell'arco operativo che va dall'informale freddo alla Conceptual art, non vanno quindi letti solo in rapporto all'intenzionalità comunicazionale del medium, ma in osmosi alla necessità di considerare sistematicamente il medium come appendice della propria individualità e soggettività. Scegliere il film, il video-recording, la telescrivente, la fotografia, la stampa non significa infatti rifiutare l'individuale o il naturale a favore del tecnologico, ma rafforzare la coscienza che il medium offre una condizione comunicazionale alla sfera privata, una condizione che diminuisce sia l'egemonia e l'importanza dei sensi, ma esalta l'aspetto uniforme e freddo, scientifico e filosofico, del medium psico-fisico o tecnologico usato.

Così il libro, insieme con gli altri media comunicazionali, è un'estensione dell'occhio e della mente, e contribuisce negli anni Sessanta a quel distacco e raffreddamento nei confronti della carica esistenziale, interiore al lavoro, e ad una maggiore significazione dell'umano e del tecnologico, poiché richiede un procedimento analitico discorsivo e non sintetico-ideografico proprio dell'informale caldo.

Il libro è infatti un medium autosignificante, non richiede altra dimostrazione che la lettura e la partecipazione attivo-mentale del lettore, non impone altro sistema d'informazione che l'immagine stampata e la parola, è un insieme convenzionale in cui si riproducono documenti pubblici e privati; è un volume rilegato in cui si collezionano fotografie, scritti e idee; è il prodotto dell'attività del pensiero e dell'immaginazione; è il risultato di un'attività concreta, serve a documentare e fornire mezzi e materiali informativi, si considera oggetto di studio o una testimonianza, non appare come uno spazio privilegiato o extrareale, si colloca nel sistema comunicazionale quotidiano senza alcuna specificità estetica o artistica; è insomma solo un altro spazio, che naturalmente coincide, insieme con la parola



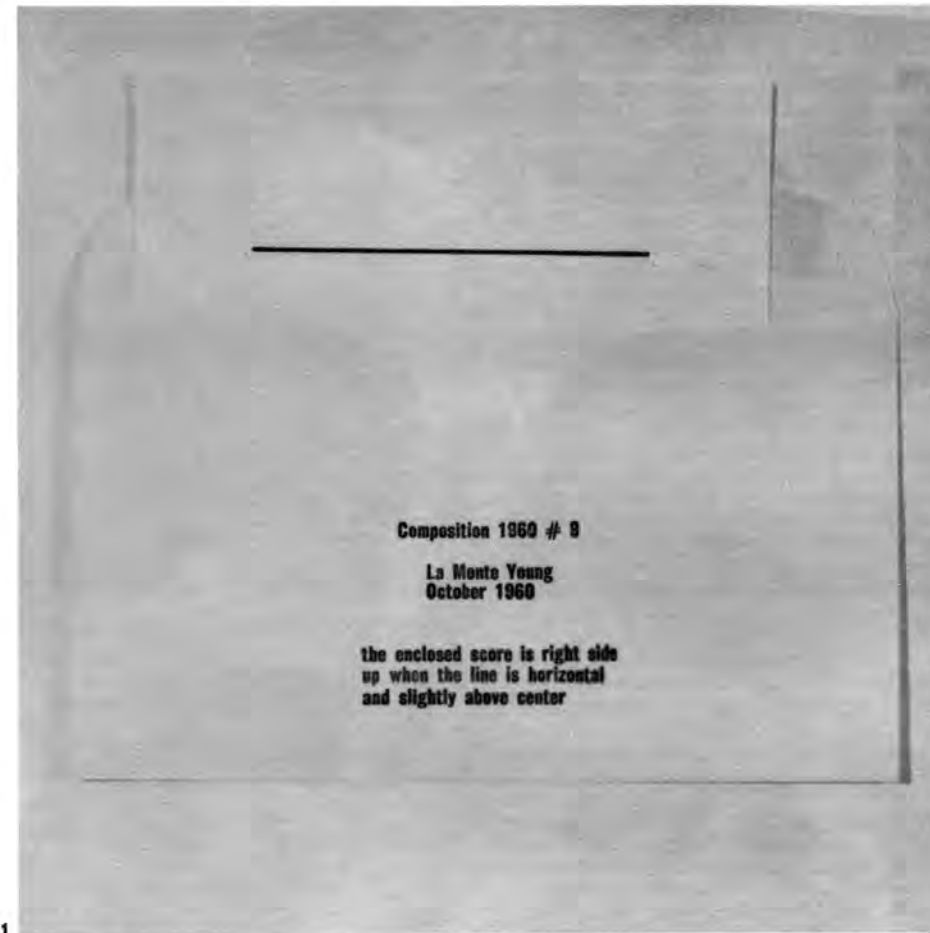
orale, con il massimo punto d'entropia dell'arte, e si può dunque considerare come lavoro d'arte (1). Un lavoro comunicazionale o d'arte che sostituisce l'elemento fortuito con il cosciente, la percezione con la lettura, la partecipazione con la nozione, ma che è anche un medium determinante per una maggiore diffusione pubblica delle idee e del lavoro, che si diversifica da una mera sensorialità ed emotività estetica attraverso la funzione e l'intenzione comunicazionale dovute al medium adottato. E' quindi comprensibile che la produzione di libri come lavori inizi attorno agli anni Sessanta, parallelamente ad un graduale recupero dell'intenzionalità e della implicazione spettacolare pubblica del movimento dadaista, che si verifica con il lavoro di Rauschenberg e Johns, Flynt e Johnson, Riley e Brecht, Vautier e Cage, La Monte Young e Klein, Manzoni e Kaprow, il Nouveau Réalisme ed il Gruppo Fluxus, Warhol e Cunningham, artisti questi che troviamo immediatamente presenti negli anni 1960/63 nella realizzazione di lavori multimedia, tra cui pubblicazioni, film, manifesti, fotografie e libri. Nel 1961 John Cage, creatore della musica indeterminata, pubblica *Silence*. Una raccolta di saggi, note e aneddoti sul concetto e la percezione del silenzio, che nel suo lavoro diventa la chiave di lettura di ogni suono o emissione musicale. Il silenzio, che non può essere descritto che a parole, da cui la ragione del libro inteso come lavoro di musica, è infatti il sistema valutativo per comprendere l'azzardo musicale di ogni rumore e suono della vita. Il libro descrive infatti il silenzio in termini di musica, è musica esso stesso, poiché diventa una pausa, quindi un segno musicale in negativo, ma sempre segno, il che significa che il silenzio è l'insieme totale dei suoni della vita ed è un suono called *silence only because it does not form part of a musical intention*, in cui si dissolvono tutte le differenziazioni tra i gesti illuminanti del compositore e il caos o il silenzio della vita di ogni giorno. Il silenzio, di cui il libro è un attestato, è una forma, è what interests everyone and fortunately it is wherever you are and there is no place where it is not.

In ragione di questa libertà musicale offerta dal silenzio il libro è concepito solo come introduzione alla percezione e nozione dell'indeterminazione del suono o dei rumori della vita, è solo uno stimolo attuato mediante frasi e proposizioni libere, per i sensi e la mente, che possono produrre, tramite la lettura del libro e del suo silenzio, *'the outcome of which cannot be foreseen'*, una ridefinizione della musica, che elimina l'importanza sui musicisti di tutta la storia della musica e la fa rinascere come musica *'without reference to the sound'*.

L'influenza di questo libro, nel pensiero e nell'azione degli artisti operanti negli anni Sessanta, è evidentemente notevole, poiché i suoi presupposti permettono ad ogni tipo di linguaggio di liberarsi dalle sue codificazioni e diventare azione vitale, in cui tutto è possibile.

Il tutto è possibile diventa infatti la logica operativa di artisti come Kaprow, che non imposta, se non su grandi linee, l'azione vitalistico-teatrale dei suoi happenings, ma che lascia all'improvvisazione e all'indeterminazione lo sviluppo della 'trama', uno sviluppo che comprende, come il silenzio di Cage, uno spazio e un vuoto totali, in cui pubblico ed elemento agente sono un insieme unico, come viene spiegando Kaprow in *Assemblage, Environments and Happenings* (1965), un libro che raccoglie appunti e documenti sui suoi happenings dal 1959 al 1965. La sequenza del libro, che, come l'happening, ha abbandonato l'intreccio, consta di una serie di compartimenti simultanei, fotografie e testi, che, intrecciandosi, ricreano lo spettacolo mentale e ideale, a più piste, dell'idea di Kaprow.

Un avvenimento a più piani è anche la pubblicazione di *An Anthology*, edita nel 1963 a New York da La Monte Young, con interventi di Brecht, De Maria, Paik, Williams, Ono, Cage, Higgins, Bremer, Rot, Jackson, Riley, MacLow, Jennings, Maxfield, Forti, e lo stesso La Monte Young, in cui è possibile trovare tutte le concretizzazioni degli enunciati dell'informale freddo, con particolare attenzione ai media sia



naturali che tecnologici. Così Walter De Maria pubblica *Art Yard* (1960), *On The Importance of The Natural Disasters* (1960) e *Meaningless Work* (1960), tre testi in cui l'utilizzazione di media supertecnologici o macronaturali — quali bulldozer o catastrofi naturali — coincide con un lavoro in arte, lavoro mentale o di pensiero, che nel libro trova attuazione immediata, si concretizza nell'enunciazione percettiva e cosciente di un fatto che accade o può accadere come un tornado o una mareggiata, un terremoto o un incendio, fatti che, visti da una diversa angolazione, diventano lavori d'arte e media comunicazionali; oppure è un 'meaningless work', un lavoro insignificante che può essere fatto in ogni forma possibile e in ogni spazio di tempo, può concernere l'arte, o la filosofia o la realtà o la storia o il tempo o tutto o niente, senza alcuna limitazione dovuta alle forme dell'arte. Testi quindi come lavori, in cui De Maria unisce concetto a forma di presentazione, e fa dell'arte da leggere come Simone Forti fa delle istruzioni per danzare o Rot della poesia da sentire, tramite la sua 'white page with holes', e La Monte Young della musica da percepire leggendo le sue composizioni che sono degli annunci, come le *Compositions* 1960 dal 2 al 6, oppure azioni come le *Compositions* dal 9 al 15, quale *Composition 4* che consiste nell'annunciare al pubblico che le luci rimangono spente per tutta la durata della composizione e che il pezzo in questo lasso di tempo inizierà e terminerà nell'aprire le luci dopo la durata prefissa e nel dire all'uditore che le attività svolte durante quel tempo costituiscono la composizione, o *Composition 10*, dedicata a Robert Morris, che si compone col disegnare una linea retta e seguirla, oppure come *Composition 9*, che è in una busta con un cartoncino da usare (2). Un'utilizzazione di ogni tipo di media, uditivo, attivo, sensoriale, che, attuato con la tecnica di stampa, la lettera, o la cartolina, ritorna in tutta l'Anthology. Come Dennis che usa il media postale o il telegrafo, per comunicare un insieme di nonsenso o MacLow che adotta la macchina da scrivere per formare gruppi di segni atti per azioni drammatiche o musicali o Earle Brown e Terry Riley che adottano la pagina come spazio libero e assistematico capace di dare alla struttura musicale una mobilità ed un'intensità infinite. Lavori questi che operano su un materiale concettuale che nel saggio di Henry Flynt trova la sua teorizzazione. Il saggio intitolato *Concept Art* è infatti il primo testo, datato all'anno 1961, in cui il concetto diventa lavoro d'arte e la *Concept Art* un tipo di arte in cui il materiale operativo è il linguaggio scritto. Questo lavoro, che anticipa di molti anni le teorizzazioni della *Conceptual Art*, sposta infatti l'attenzione dell'arte alla filosofia del linguaggio e alla sua intenzionalità.

La dimostrazione filosofica della possibilità operativa della *Concept Art* viene esposta da Flynt analizzando i rapporti tra struttura e musica e tra struttura e matematica con uno slittamento di attenzione alle relazioni e alla processualità operativa, oltre che alla forma di presentazione. Una processualità teorica che Flynt giunge ad applicare anche all'arte sin dal 1960, enfatizzando la conoscenza, la scienza, il procedimento mentale, la struttura, l'analisi, l'investigazione del lavoro in arte che mutano così il livello del linguaggio da oggetto a contesto.

Nell'ambito di un lavoro contestuale, Flynt agisce sulla musica, sulla matematica, sulla logica filosofica e seriale, scompagina le vie tradizionali della processualità, tutta la sua produzione è infatti interessata a dimostrare che i presupposti sono spesso sbagliati, in matematica, in musica e in filosofia, come quello di considerare il concetto come strumento specifico di particolari scienze e non considerarlo arte. Per cui il suo saggio alterando i momenti della logica artistica ed estetica coincide con la *Concept Art*, come i suoi lavori *Concept Art version of mathematics system 3/26/61(6/19/61)* o *Concept Art: inperseqs (May-July 1961)*, lavori sull'indeterminazione e sull'arbitrarietà dei concetti matematici e sulle strutture operative.

Il lavoro scritto, con Flynt, fa diventare segno artistico ogni elemento semantico, il lavoro artistico

tende da questo momento ad abolire la sua carica visuale ed estetica e diventa argomento, si istituisce come significato intrinseco al linguaggio, si riferisce costantemente a se stesso, ritorna e si ripiega su se stesso. Lo sforzo da compiersi è quello della lettura e dell'attenzione semantica. Ogni dispersione visiva è abolita. Il medium scritto riduce la componente 'pubblicitaria e visuale', che fa partecipare emotivamente e sensorialmente lo spettatore e conduce l'arte ad un sistema di partecipazione fredda, che si rivolge solo al procedimento mentale e concettuale.

Una partecipazione fredda ed un'abolizione del visuale che Manzoni, nel 1962, attua con il suo libro bianco *Piero Manzoni the life and the works*, cento pagine bianche, di cui un solo foglio, che funge da copertina, è stampato con il titolo e l'editore.

Il libro di Manzoni elimina ogni filosofia della parola. E', come i suoi *Achromes*, la tabula rasa, serve per annullare la mistica personale e la carica esistenziale della parola, ed immettere il libro come nuovo valore artistico, come medium autosignificante, con una propria individualità e contestualità primarie; il libro si pone come opera d'arte, con i suoi fogli e la sua forma, il numero delle pagine e le dimensioni; il testo è infatti un fatto esterno, un intervento violento e gratuito alle argomentazioni del libro; il libro come fenomeno e come entità astratta dunque è un altro modo di enunciare un intervento e di possedere un nuovo dato elementare, come la tela, la merda, il fiato, il sangue, la linea, il corpo, l'impronta, è un altro modo di 'essere in atto' per cercare i significati ed eliminare le ragioni esterne e visibili.

Un'eliminazione delle ragioni esterne e visibili, che, nella successiva edizione del libro curato da Petersen, su idea di Manzoni si radicalizza sino ad eliminare la matericità e la opacità della pagina e ad immettervi la trasparenza, attuata mediante pagine in plastica trasparente, che rendono ulteriormente precaria la fisicità del libro spostandone la tensione verso la carica essenziale di supporto assente, ma lapidario della sua essenza.

Una lapidarietà e un'essenzialità concettuale che in quegli anni è comune a tutte le ricerche dell'informale freddo, è sufficiente in particolare ricordare il lavoro svolto nell'ambito delle varie discipline da Morris, Cunningham, Rauschenberg, Graham, Reiner, Paxton, Childs, Simone Whitman, e da tutti gli artisti operanti nel Judson Group. Riguardo la danza, che diventa un'attività germinale e liberatoria dello stato psicofisico, attraverso gesti ed azioni fisiche, il corpo si istituisce come l'unica realtà primaria e l'unico strumento di esistenza, con il suo peso, sudore, muscolo, struttura, sforzo.

Un mutamento di segno della danza, che trova la sua documentazione teorizzazione in *Changes* di Merce Cunningham, un libro realizzato con tecniche diverse, quali fotografie, appunti, scrittura diretta, sovrapposizione, pubblicazione di schizzi e disegni di movimento e di coreografia, manifesti, collage, provini, che si mescolano osmoticamente a formare un insieme visuale e teorico, che spazia dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta, toccando la musica concreta, l'happening, il movimento libero ed organico, momenti in cui *the dancer is at a given point in the dancing area. That point in space & or that particular moment in time concurrently is the center for him and he stays or moves to the next point to the next center. Each dancer had this possibility so, from moment to moment and from point to point, the dancer moved separately*.

La danza come posizione liberata o liberante, che non crede più nella tirannia del balletto e nell'autorità istituzionale del movimento costretto, ma nella vitalità dello spazio agito, e del corpo agente. Una vitalità presente anche nel libro che risulta uno spazio per performance visive e teoriche, in cui la rigidità della pagina è fatta esplodere, come nel balletto, tramite le immagini e le parole.

Nell'ambito della musica Terry Riley, La Monte Young, De Maria, Steve Reich, Maciunas, Marian Zazeela, Robert Dunn, La Fluxus Orchestra, Giuseppe Chiari, assolutizzano il segno musicale riducendolo alla sua elementarità organica e tecnologica,



che comprende la temporalità della vita e la matericità della natura, reale od artificiale, umana o strumentale.

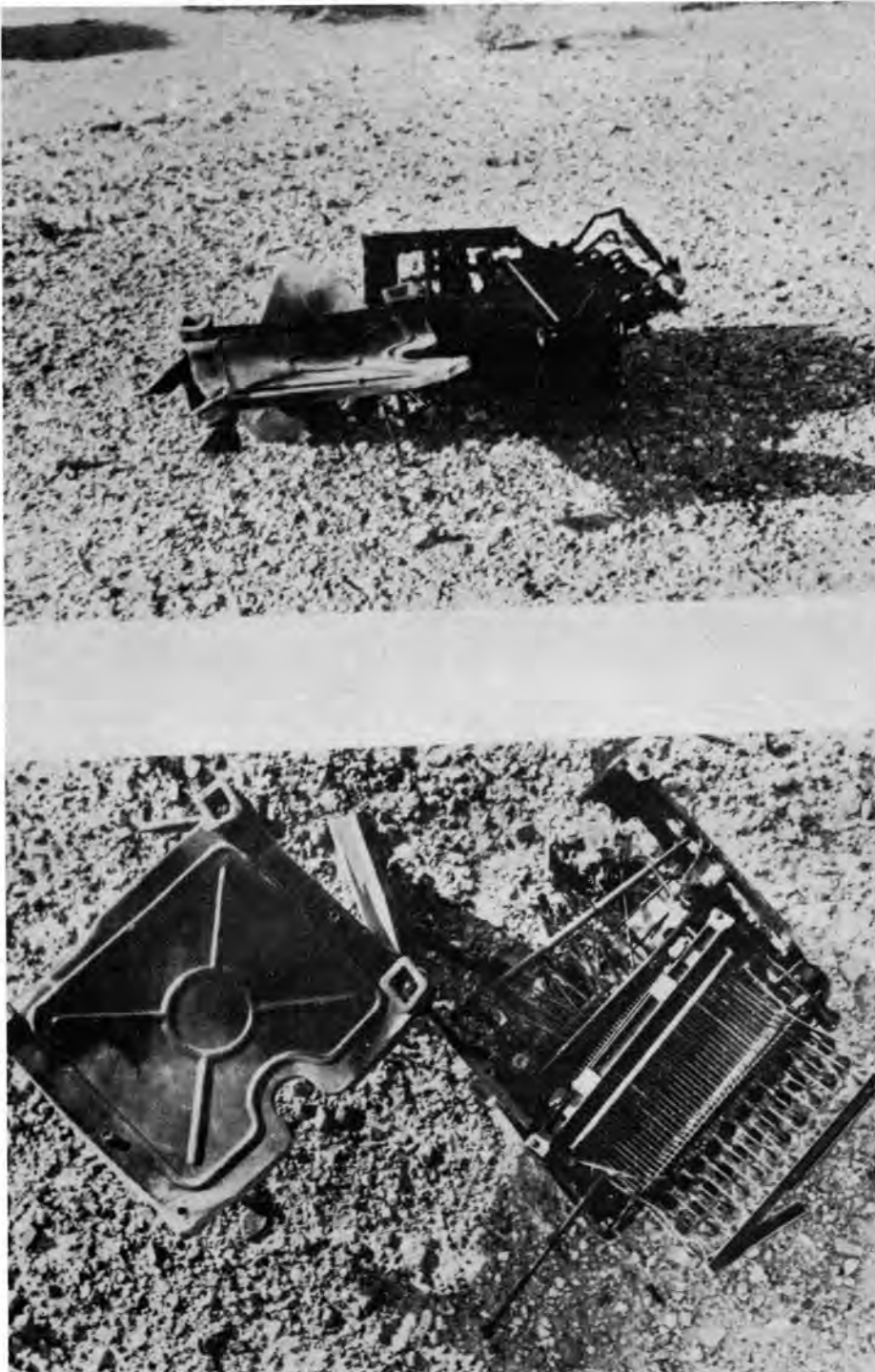
Il clima di assolutizzazione si espande infatti a tutte le attività comunicazionali, al teatro dove il Living Theatre e Allan Kaprow, Oldenburg e Dine trasformano l'avvenimento spettacolare in un meeting di azioni, oggetti, accadimenti casuali e contingenti, in un 'campo' di movimenti liberatori o accumulatori in cui l'arbitrarietà del caso si mescola all'attività mondana del fatto che accade, l'happening. Le vicende degli happenings, oltre che dal libro di Kaprow, sono documentate da **Store Days** di Claes Oldenburg ed Emmett Williams, in cui sono raccolte le tracce degli Events realizzati da Oldenburg negli anni 1961 e 1962.

Un happening teatrale che, con Klein e Manzoni, Beuys e Vautier, il Gruppo Fluxus e Brecht, Kounellis e Morris, si traduce in evento materico che esalta non più l'avvento spettacolare ma il residuo fisico, quale l'impronta del proprio corpo o del proprio pollice, l'immagine di se stesso o del proprio io, delle idee o dei gesti arbitrari, come attestano i documenti raccolti in **Fluxus N° March 1964**, **Valise Entrangle o The Paper Snake** (1965) di R. Johnson, o **Chance Imagery** (1966) di G. Brecht, o **Ecrit pour la gloire à force de tourner en ronde et d'être jaloux** (1959-69) di Ben Vautier, **Games at The Cedilla or The Cedilla Takes Off** (1967) di Brecht e Filliou, libri che seppur editi tra il 1964 e il 1970 rappresentano questa intenzionalità, propria degli anni 1960/63, a considerare l'azione come produttrice di tracce e il medium come rivelatore di queste tracce o residui fantastici ed immaginari, arbitrari e coscienti, liberi e casuali (3).

Una casualità o un'arbitrarietà che vengono negate tramite l'atteggiamento pop-artistico di rivelazione e scoperta delle cose, siano esse reali o create dai media, come fotografia, fumetto, manifesto, riproduzione, ricostruzione visuale e così via. Se infatti l'informale freddo è un non-movimento liberatorio dai sofismi e dalle costrizioni linguistiche, la pop art è un movimento analitico e ideografico dei linguaggi comunicazionali delle cose e delle non-cose. Così il lavoro di Oldenburg, Lichtenstein, Rosenquist, Wesselmann, Segal e Warhol tende a rivelare le cose banali non per liberarle, ma per leggerle; agisce cioè a livello visivo, ma non concreto, registra e presenta solo l'immagine; il comportamento o l'azione non lo riguarda. E' dunque in questo senso che si deve leggere il lavoro di Ed Ruscha sulla realtà quotidiana, lavoro attuato tramite una serie di libri che datano dal 1962 al 1966, come **Twentysix Gasoline Stations**, **Various Small Fires**, e **Every Building On The Sunset Trip**.

Twentysix Gasoline Stations, realizzato nel 1962 e pubblicato nel 1963, è un insieme di 26 fotografie su altrettante stazioni di rifornimento in California, Texas, Oklahoma, New Mexico e Arizona. Il libro è infatti un lavoro rivelatore della complessità visuale e del panorama urbano ed extraurbano americano, un'indagine-attestato che, nella piattezza delle immagini, tende a rivelare la complessità segnica e multisensa del contesto quotidiano, che in Warhol è dato dalla fotografia della morte, in Oldenburg dalla dilatazione del falso banale, in Lichtenstein dalla macroscopicizzazione del fumetto. Il successivo libro di Ruscha, **Various Small Fires** del 1964, continua infatti questa analisi del quotidiano, riproducendo 16 fotografie di diversi fuochi di piccole dimensioni, quali il fuoco di una sigaretta, di un sigaro, di un cannello a gas, di un fiammifero, di un fornello da pipa, di un accendisigari e infine la fotografia di un bicchiere di latte, un'immagine scompaginante che tende ad appiattire ulteriormente la banalità dei fuochi e a rendere il lavoro aperto, quasi un continuum della realtà.

Così come risulta un continuum la sequenza fotografica di **The Sunset Strip** del 1966, un libro realizzato con un'unica grande pagina, piegata a soffietto, in cui sono riprodotti tutti gli edifici 'al sole' in una sequenza continua, reale, che riproduce esattamente la disposizione degli edifici e la loro collocazione; o i successivi libri di Ed Ruscha, **Thirtyfour Parking Lots**, 1967, pubblicazione di 34 foto di parcheggi



2 vuoti, **Royal Road Test** (1967), documentazione della distruzione di una macchina da scrivere, marca Royal, in una strada, **Nine Swimmings Pools** (1968), fotografie a colori di 9 piscine, e **Real Estate Opportunities** (1970), una sequenza di immagini su case in vendita o in affitto.

Il 1966, oltre a portare ad estreme conseguenze l'attenzione alle strutture visuali dei media figurali e alle immagini, è l'anno in cui la Minimal art giunge gradatamente a spostare l'interesse dall'immagine e dall'aspetto formale o figurale all'importanza dell'a-priori e dell'idea che presiede all'organizzazione formale degli elementi. Judd, Morris, Flavin, LeWitt e Andre sono infatti le basi per l'introduzione di una nuova analisi del concetto che presiede la funzione della forma e la sua strutturazione oggettuale e spaziale. Le strutture primarie esprimono la tensione verso una depurazione della forma, soppiantano l'aspetto morfologico, il trattamento estetico e la decorazione, e vi sostituiscono il significato d'uso e di funzione, basti pensare alla 'L Beams' di Morris, ai reticoli combinatori volumetrici e lineari di LeWitt, al desiderio di astrazione e di negazione dell'oggettualità, tramite la luce, di Flavin, alle teorizzazioni di Judd e Ad Reinhardt, alla ricognizione non formale, ma procedurale, di elementi semplici e primari di Andre, per dimostrare come il lavoro svolto dal 1963 al 1966 dai Minimal artisti sia il presupposto linguistico e teorico (sul piano teorico basti segnalare 'Sentences on Conceptual Art, di Sol LeWitt) del seguente sviluppo della non-visual art e della Conceptual art, che, sulle indicazioni della Minimal art, hanno ulteriormente radicalizzato la ricerca artistica nel tentativo di spostare ancor più la barriera dell'astratto, fino a giungere all'astrazione pura del linguaggio.

La ricognizione, iniziata nel 1966 intorno al linguaggio, come massimo punto di astrazione artistica, condotta da artisti come Burn, Ramsden, Kozlov, Baxter, Bainbridge, Hurrell, Kosuth, Atkinson, On Kawara e Baldwin, ha portato la coscienza artistica a considerare le parole, scritte o parlate, come una parte necessaria del lavoro in arte; il che vuol dire che l'attenzione dell'arte si è spostata dall'oggettuale e dal fisico all'idea e all'investigazione sull'idea, al linguaggio scritto, con la coscienza però che l'uso delle parole in se stesso non ha nessuna importanza, mentre risulta importante l'informazione sulla funzione e la categoria dell'arte, e che la presentazione dello scritto d'arte, come arte, non significa che la forma delle parole sia esteticamente significante, mentre lo sono il senso e l'argomentazione.

Il 1966 è dunque l'anno in cui s'iniziano a defi-

nire, tramite il linguaggio scritto e pubblicato su libri e pubblicazioni varie, i sistemi di logica e le procedure dell'arte, si eliminano tutti gli oggetti privilegiati e si abbandona il livello oggettuale, per realizzare lavori che possono essere di pubblico dominio e di funzione mentale, come il testo che, se ripetuto, non è uguale ad una serie di testi (al contrario degli oggetti, che risulterebbero serie), ma un unico testo.

Documento di questa nuova intenzionalità di usare il linguaggio come lavoro è il libro di Pistoletto **Le ultime parole famose**, un lavoro teorico/individuale sulla separatezza tra mente e corpo che conduce allo sdoppiamento dell'uomo. Una riflessione sul modo di operare e di essere che sposta il senso del lavoro fisico a quello di lavoro mentale. Come i testi di Burn, On Kawara, Atkinson, Baxter, Kosuth, Kozlov, Ramsden, che iniziano a circolare tra il 1966 e il 1967, e non sono infatti da considerare come riferentisi ad oggetti o ad avvenimenti, ma si riferiscono solo a se stessi o a concetti astratti. Sono lavori nominali che si basano su punti e strutture astratte e conducono il linguaggio ad essere uno strumento di attività operativa, un lavoro separato ed indipendente dal prodotto, un utensile che è solo rilevante in termini di idea e di procedura linguistica.



E' evidente che con l'importanza assunta dal testo si sviluppi parallelamente un'attenzione a tutti i media che questo testo possono veicolare; per questo motivo, riviste, libri, manifesti e pubblicazioni varie sono utilizzati, intorno agli anni 1966/1967, come media operativi, tanto da istituirsi dal 1967 come uno strumento d'uso comune a tutti gli artisti. Nel 1966, infatti, On Kawara inizia la sua pubblicazione **One Hundred Year Calendar** che comprende: **I Went**, e **I Met**, oltre a **I Read** e **I Got Up** realizzati mediante tutti gli strumenti di stampa e di distribuzione informale.

Il grande libro di On Kawara, **One Hundred Year Calendar**, include infatti la lista delle persone incontrate giornalmente (**I Met**), che egli segna su un notebook e un calendario di mappe delle città in cui On Kawara ha percorso le strade (**I Went**). Naturalmente le ragioni di On Kawara per il suo lavoro sono estremamente personali, coincidono con fatti intimi o avvenimenti che lo riguardano, però On Kawara è il primo a sostituire l'oggetto o l'evento con il segno linguistico che lo significa, sia esso una data, una latitudine, un nome, una mappa, un titolo.

Ugualmente astratto il lavoro condotto tra il 1966 e il 1967 da Terry Atkinson e Michael Baldwin, da Ian Burn e Mel Ramsden, da Joseph Kosuth e Christine Kozlov, artisti che nel 1969 convergono, insieme con David Bainbridge e Harold Hurrell, a fondare la rivista **'Art-Language, The Journal of Conceptual Art'**.

Il lavoro di questi artisti inizia infatti nel 1966 e si sviluppa totalmente nel 1967, periodo in cui si producono una serie di esperienze con progetti o disegni o definizioni di non-visual art; si pensi a un rettangolo che include solo i confini delle Iowa e del Kentucky, ai **Measurements drawings** e ai **Time drawings** (1966 e 1967) di Atkinson e Baldwin, in cui il metodo usato è solo dettato dalla condizione necessaria di usare uno spazio e di farne un sistema di segni e di dimensioni; ai lavori di non-visual art (**Mirror Piece, Premise 1 Linguistic Conditionals, Undeclared Glasses, Notes On Procedure, 1966/67**) di Ian Burn e Mel Ramsden, lavori sulla non-sostanza dell'arte e sui possibili metodi di sua trasmissione; ai lavori di Joseph Kosuth (**Specific Art as Idea As Idea, 1967, Present Where Abouts Unknown, 1966, Any Five Foot Sheet Of Glass To Lean Against Wall, 1965**) che consistono solo nella forma di presentazione dell'idea o del fatto scelto; ai testi di Christine Kozlov sui suoni e sulle bande sonore, presentati in forma di telegramma o di testo come **Compositions For Audio Structures** (1967); o **Crane** (1966) e **Bottle Rack** di Bainbridge, strumenti o utensili d'uso la cui funzionalità semantica è stata di volta in volta decisa, annullando così lo status rigido dell'utensile-segno.

Lavori, questi, che, se risentono ancora di una complicazione oggettiva o piuttosto oggettiva, conducono il lavoro in arte a scelta mentale o a processo concettuale, tanto che dal 1967 la produzione di molti di questi artisti si svolge solo su definizioni linguistiche, su categorie e procedure semantiche, su **'Frameworks'**, su testi e saggi, che si traducono in libri o pubblicazioni su riviste, cataloghi e volumi vari.

La coscienza che il libro o la lettura di esso si identifica con il proprio modo di agire e di pensare vengono infatti sottolineati subito da tutti questi artisti, al punto che Kosuth, in una mostra alla Lannis Gallery di New York, invita quindici artisti (Morris, Reinhardt, LeWitt, Rinaldi, Mangold, Baer, Graham, Smithson, Andre, Kozlov, Bochner, Ryman, Tanju, Rossi e se stesso) a presentare il proprio libro favorito, un'idea che esprime la tensione verso il lavoro come scelta espressa non più tramite un oggetto o un segno fisico-estetico, ma mediante un libro con le sue qualità contenutistiche e con il suo linguaggio scritto.

Il libro, infatti, trasmette argomenti come pura informazione e con la struttura dialettico/linguistica rimpiazza la struttura spaziale/visuale/estetica dell'oggetto, per cui il libro è il medium più adatto per veicolare le dichiarazioni e le affermazioni che da questo momento vengono considerate un modo e

una tecnica di fare arte.

Una tecnica usata da Atkinson e Baldwin per le loro asserzioni in **Air Conditioning Show** (1966/1967). **'Air Show'** è un lavoro il cui contenuto base è una serie di asserzioni riguardanti l'uso teorico e ipotetico di una colonna d'aria compressa, con base un miglio quadrato, ed altezza e locazione indeterminate.

Il testo si traduce infatti in un esame microriduttivo di entità non-visuali ed ipotetiche, non definibili; si parla di vuoto, atmosfera, pressione, demarcazione, confine di un insieme non precisato, per cui l'identificazione della colonna risulta irrilevante rispetto all'importanza dei postulati scritti, che in una spirale tautologica vengono analizzati in seguito da un punto di vista linguistico/discorsivo conducendo così il discorso ad un esame delle relazioni tra ipotesi e parole, tra proprietà logiche e connessioni linguistiche, tali da far risultare il lavoro/testo una identità linguistica/discorsiva tra ipotesi e testo.

Sempre nel 1967 Atkinson produce **Hot Cold Book, Induction Lop, Temperature Show, Heat Show e Oxfordshire**, lavori che coinvolgono assiomi semantici, classi di categorie referenziali, segni sintattici, termini o definizioni di vocabolario, la logica, il rifiuto dell'oggetto con l'oggetto d'arte, l'analisi dell'arte come contesto.

Del 1967 è pure **Black Book** di Mel Ramsden, che già dal 1966 insieme a Ian Burn ha iniziato ad operare nell'ambito della non-Visual Art e della Concept Art. Il **'Black Book'** è infatti un **'New Art Dictionary'**, costruito tramite una struttura sistematica di certe definizioni estratte dal comune linguaggio artistico. E' una raccolta-rubrica di termini e connotazioni, non empiriche ma astratte, di segni riguardanti l'arte, vuole cioè istituirsi come primo strumento d'uso e catalogazione dei termini che vengono a formare a livello linguistico, scritto e parlato, l'arte. Chiaramente questo strumento di consultazione/definizione è lo stimolo primario a verificare sistematicamente, prima dell'aspetto visuale, l'aspetto sostanziale e concettuale del discorso artistico, con un cambio di segno nell'attenzione dall'oggetto d'arte all'arte e all'oggetto come due segni distinti e differenti, che prima di essere realtà fisica sono concetti o definizioni o termini linguistici di un vocabolario.

Un vocabolario/catalogazione di termini o linguistici o visuali o individuali o informativi o gestuali o fattuali o fantastici, che nel 1968 si amplia tramite una larga pubblicazione di lavori di Kosuth, Ramsden, Paolini, Walther, Weiner, Huebler, N.E. Thing Co., Kaltenbach, Burn, Atkinson, Baldwin, Bainbridge, Hurrells, Prini e Warhol (4).

Lo studio della proprietà dei termini diventa infatti fondamentale per la comunicazione, dipendendo la conoscenza e la scienza artistica da tutti i segni linguistici o termini che formano la verità o le proprietà delle proposizioni artistiche. La dottrina delle parole o dei vocaboli, come componenti semplici che entrano nelle proposizioni d'arte o di linguaggio artistico è sottolineata dal lavoro di Joseph Kosuth che nel 1968 edita una pubblicazione-busta contenente **Four Titled Abstracts**, titoli o vocaboli che fanno parte dell'arte come contesto, **art as idea as idea**. La funzione di presentare le differenti definizioni, tratte da diversi vocabolari linguistici della medesima parola 'abstract', tende a dimostrare i confini temporanei e relativi dei termini linguistici, che sono conosciuti solo in termini personali e non obiettivi, per cui l'indagine deve innanzitutto riferirsi alla funzione degli elementi, diretti od impliciti, che riguardano il contesto arte come oggetto mentale. La conoscenza dei termini è infatti legata alle varie definizioni degli stessi, per cui la proposizione completa, l'arte, è limitata all'informazione e all'inconsistenza dei significati dei termini o dei segni linguistici usati, che devono essere così riproposti. Il linguaggio diventa quindi una successione d'uso e di significato la cui delimitazione non ammette limiti, come è senza limiti la conoscenza dei segni, nomi, che riguardano oggetti viventi o persone che si vengono a conoscere e a catalogare in un'agenda, qual è il libro di Giulio Paolini **Ciò che non ha limiti e che per sua stessa**



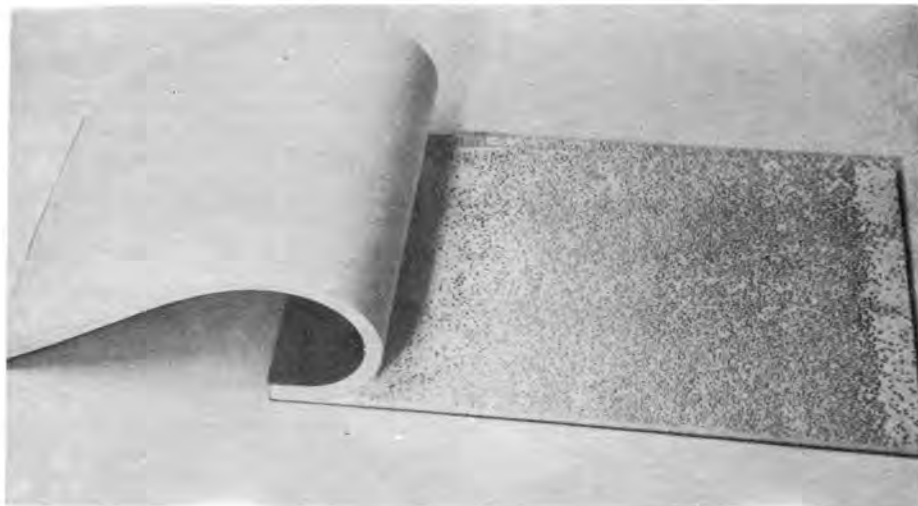
natura non ammette limiti di sorta.

il libro infatti non è altro che la pubblicazione dei nomi e cognomi di persone conosciute da Paolini, in sequenza alfabetica. Il lavoro che ne vien fuori è una concatenazione di segni e di vocaboli ricostruibili dal lettore solo se questi conosce i nomi menzionati. Un discorso sui segni personali ed individuali che dimostra l'astrazione del nome come segno insignificante senza la conoscenza vivente a cui si riferisce. Il nome è infatti un termine personale e soggettivo, non possiede alcuna caratteristica universale né linguistica, è solo un termine di caratterizzazione astratta, indissolubile dalla persona. Un vocabolario dunque di termini completamente astratti e senza senso, che può essere dilatato all'infinito e non trova mai corrispondenza reale se non nella conoscenza particolare. Un libro come segno opposto all'obiettività (ipotetica, sempre) del libro vocabolario o dell'elenco scientifico (relativo, sempre) dei termini o dei significati, da verificare continuamente e personalmente.

Una verifica del segno come astrazione che Jain Baxter, fondatore/direttore/curatore della N. E. Thing Co. di Vancouver, conduce in **Portfolio of Piles**, su un unico termine e sui suoi possibili referenti oggettuali, il termine scelto 'pile', pila o mucchio (come insieme di oggetti sovrapposti a formare come una colonna o come un insieme).

A **Portfolio of Piles** è infatti una pubblicazione che raccoglie la documentazione iconografica di diversi tipi di accumulazioni, è anzi una raccolta di fotografie di mucchi di legname, di filo spinato, di pietre, di barche, di container, di gomme, di scarpe, di macchine, di frutti, di fogli di carta, di catene, di bidoni eccetera, il cui significato non risiede nella scelta degli argomenti, ma nella verifica del tema terminale scelto. Il libro, che è accompagnato da una carta topografica della città in cui i mucchi sono stati reperiti e segnati in una lista di indirizzi, è infatti il residuo mentale e visuale dell'idea di queste pile di oggetti o materiali, tanto che Baxter, riconosciuta la natura delle varie pile o mucchi, **cannot guarantee that all the piles will remain at these addresses and in these condition.** Baxter verifica la natura fisica del termine e ne dichiara l'astrazione tramite un'iconografia reale, a scomparsa totale. Una scomparsa totale delle relazioni tra termine e segno fisico o tra segno fisico e termine sottolineata da Lawrence Weiner nel suo libro **Statements**, un insieme di dichiarazioni generali e specifiche come lavori d'arte; il lavoro di Weiner è infatti basato sulla ricerca di ipotesi o intenzioni mentali che possono diventare lavoro pubblico o privato, tanto che le intenzioni possono essere eseguite dall'artista, e da chiunque altro oppure ancora non possono essere necessariamente realizzate. Il libro diventa cioè una raccolta di lavori multisensuati affidati alla realizzazione mentale-fisica dell'esecutore, che può essere Weiner o chiunque altro. Il lavoro che ne deriva è un campo potenziale di processualità mentale in cui ognuno immette il significato e le possibili azioni consequenziali. Weiner non dà infatti che una traccia proposizionale del lavoro, non fornisce dati, né locazioni o misure, offre solo una proposizione come **one sheet of plymood secured to the floor or wall oppure one standard dye marker thrown into the sea o ancora an amount of paint poured directly upon the floor and allowed to dry** dichiarazioni generali a cui seguono quelle specifiche in cui Weiner offre dei dati e dichiara che sono state realizzate specificatamente, cioè hanno acquisito una particolare fisicità, come **three minutes of foutry pound pressure spray of white highway paint upon a well tended lawn. The lawn is allowed to grow and not tended until the grass is free of all vestiges of white highway paint.**

Azioni specifiche che Weiner ha concretizzato dal 1968 al 1970, rendendole di collezione privata o di dominio pubblico col passare da uno stato mentale ad uno fisico. Uno stato mentale fantastico e libero che ritorna ad essere rigorosamente scientifico ed analitico con i libri di Mel Ramsden **Abstract Relations** (1968) e **Six Negatives** (1968/69), pubblicazioni che consistono nella presentazione dei vari



6

7

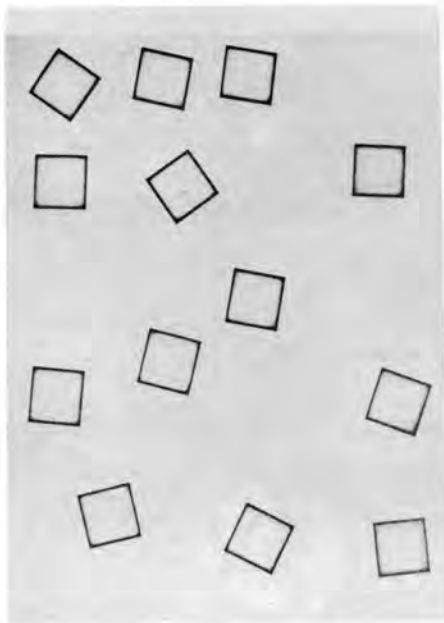
**CARL ANDRE
ROBERT BARRY
DOUGLAS HUEBLER
JOSEPH KOSUTH
SOL LEWITT
ROBERT MORRIS
LAWRENCE WEINER**

First Edition
1000
December 1968

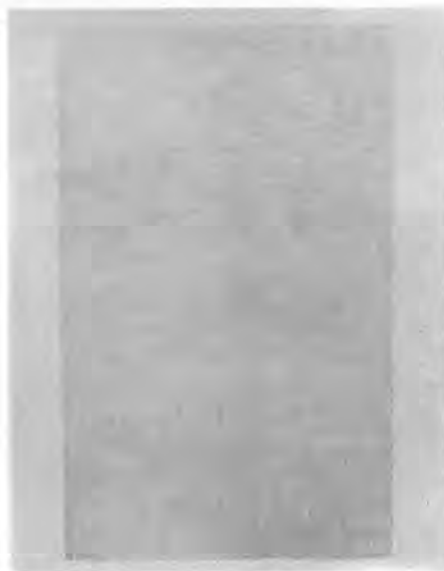
Copyright Seth Siegelau and John W. Wendler 1968. All Rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form, without permission in writing from the publisher. Printed in the United States of America.

Siegelau/Wendler New York, N. Y.

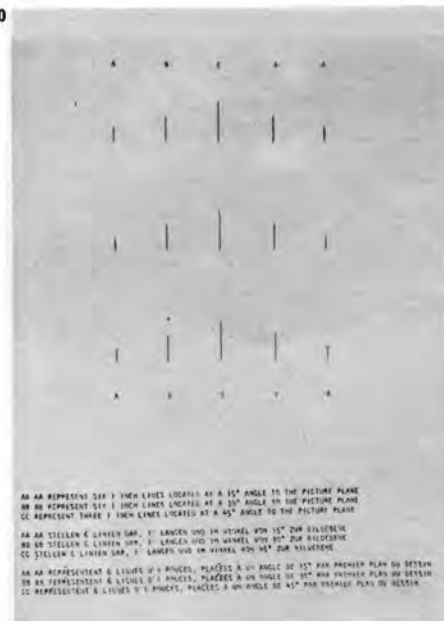
8



9



10



5

schemi riguardanti le relazioni astratte, nel primo libro 8 negative frameworks: existence, relation, quantity, order, number, time, change e causation, nel secondo 6 divisioni di relazioni astratte: space, matter, intellect (2 divisioni), volition (2 divisioni) e affections. Questi schemi rigidamente scientifici ed analitici, suddivisi in varie sottodefinitioni e categorie, che passano dalla denominazione generale alla denominazione specifica, sono ripresi, in negativo, da volumi e schemi di linguistica generale senza alcun intervento estetico o linguistico a posteriori. La presentazione delle categorie è infatti già sufficiente a presentare il lavoro e l'argomento del lavoro, nessuna immissione viene sopportata, l'unico intervento risultando la scelta dello schema e del libro da cui trarlo.

La materia logica per Ramsden verte evidentemente intorno alle definizioni e alle categorizzazioni linguistiche dei nomi. Le diverse concezioni schematiche sono già materia di lavoro, muoversi all'interno di un campo concettuale significa metodo di indagine e analisi pregiudiziale degli schemi e dei sistemi logici, presupposti di ogni discorso sull'arte o artistico, quindi totale identificazione tra metodo o categorizzazione dei segni linguistici e lavori di arte. Un ulteriore chiarimento della posizione di Ramsden può infatti considerarsi 3 books as one connected work (1969), un lavoro che consiste nella presentazione di tre libri in paperback di linguistica generale la cui lettura ed analisi, segnata da una fascetta che indica la collocazione 'materiale', formano un unico lavoro, che sposta l'attenzione dalla realizzazione o lettura alla processualità operativo-mentale.

Una processualità mentale che Ian Burn adotta nel suo Xerox Book 1, sempre del 1968; il libro nasce dalla realizzazione in Xerox copia di una pagina segnata con punti neri disposti irregolarmente. Il procedimento che dà significato al lavoro consiste nel realizzare una xerocopia della pagina. La copia viene poi usata per realizzare una seconda copia, con cui fare una terza e così via. Ogni copia successiva è riusata per realizzare la seguente fino a formare le cento pagine del libro. Il procedimento si evolve con la xerox machine, via via che la macchina realizza le pagine, i corrispondenti mutamenti dovuti alla processualità del medium usato si sviluppano di conseguenza. Come avviene anche per il libro, denominato comunemente xeroxbook, ma il cui titolo è Andre Barry Huebler Kosuth LeWitt Morris Weiner, 7 realizzato tramite la xerox machine e che acquista di pagina in pagina diversa formulazione col susseguirsi della tiratura. Il ragionamento basilare è infatti quello della consequenzialità operativa dettata dallo strumento, che, per realizzare le copie, si serve di un 'appoggio' tramite luce su carta sensibile di una pagina segnata o stampata.

Così Andre realizza una sequenza in cui il lavoro 8 si sviluppa disponendo inizialmente sulla pagina xerocopiabile un rettangolo, che nella seconda pagina viene ripetuto con l'aggiunta di un secondo, nella terza, che comprende le due precedenti, se ne aggiunge un altro e così via sino a che la venticinquesima è la somma xerografica delle precedenti ventiquattro più una. Una ripetizione con variazione intenzionale che Barry abolisce nel microcosmo di punti ripetuti in tiratura di un milione, con tutte le variazioni, casuali e non intenzionali, che la Xerox machine immette, la sua intenzionalità è quella di non definizione, di dematerializzazione molecolare e di annullamento del sistema logico e matematico, che scompaiono in un nulla indefinibile fisicamente e concettualmente.

Al contrario di Huebler che prende come termine 10 di lavoro il formato della pagina del libro e ne condiziona la percezione tramite una serie di interventi logici, che gradatamente allontanano il lettore dalla percezione della pagina come luogo e lo immettono in un processo di pensiero voluto e direzionato da Huebler. La prima pagina infatti è denominata solo dalle dimensioni An 8 1/2" x 11" sheet of paper, per poi essere agita tramite una serie di definizioni e di punti, quali A point located in the exact center of an 8 1/2" x 11" Xerox paper, di punti e di lettere, quali A and B represent points located

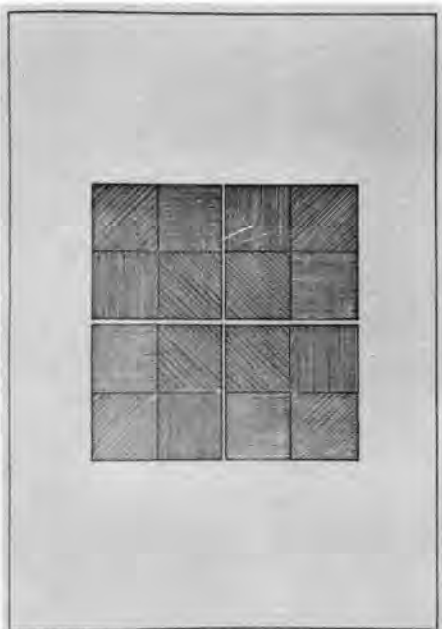
one inch behind the picture plane, di rette e di frasi quali ABCDE represent the lower ends of fine line one inch long located exactly on the picture plane, sino ad un insieme di punti, lettere, linee e frasi la cui lettura e processualità concettuale sono lavoro.

- 11 Una processualità concettuale che con Kosuth si cala nella processualità operativa che tende a realizzare il lavoro che fa parte del libro. Kosuth analizza, presentando l'analisi come lavoro, il procedimento con cui nasce il progetto e si concretizza, dettagliando con frasi tutte le varie fasi che partono dal titolo del progetto, comprendono la Xerox machine usata, il materiale per la stampa, gli artisti, il curatore, l'editore, il lavoro dei singoli artisti sino a comporre l'intero libro. La sequenza delle frasi è: Title of project / photograph of Xerox machine used / Xerox machine's specifications / photographs of offset machine used / offset machine's specifications / photograph of collation machine used / collation machine's specifications / photograph of binding machine used / binding machine's specifications / photograph of paper used / specifications of paper used / photograph of ink toner used / specification of ink and toner used / photograph of glue used in binding / specification of glue used in binding / composite photograph of workers at Xerox / composite photograph of artists and director of project / composite photograph of Carl Andre's project / composite photograph of Robert Barry's project / composite photograph of Douglas Huebler's project / composite photograph of Joseph Kosuth's project / composite photograph of Sol LeWitt's project / composite photograph of Robert Morris's project / composite photograph of Lawrence Weiner's project / photograph of whole book /. Lavoro come tautologia proposizionale dello Xerox book che Kosuth offre in sequenza di varianti libere, le frasi, varianti che con LeWitt diventano segni grafici lineari come i segmenti orizzontali, verticali e diagonali, formanti per le diverse combinazioni quattro quadrati. Ogni pagina di LeWitt ripropone infatti queste disposizioni, disposizioni che vengono ulteriormente variate nell'esecuzione diversa per ogni pagina, per cui le 24 pagine riprodotte nascono dal calcolo combinatorio della disposizione dei quattro quadrati che formano i quadrati successivi. Calcolo che viene presentato nella venticinquesima pagina di LeWitt.



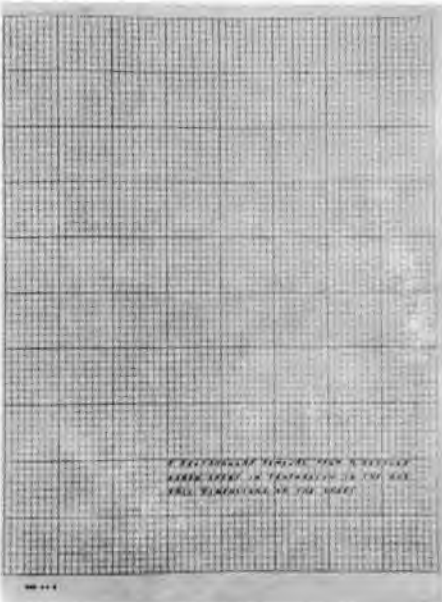
11

- 12 Un procedimento combinatorio che LeWitt libera tramite l'esecuzione manuale dei segmenti e delle figure, un sottolineare la componente materico-umana che Morris viene invece esaltando nel suo intervento, che è composto da 25 pagine di una pagina che riproduce un circolo, a dimensione di mappamondo, in cui la disposizione della materia sembra riecheggiare un mondo arcaico, in cui le terre o materie sismiche non hanno ancora acquistato la forma attuale.



12

- 13 Infine Lawrence Weiner che presenta l'immagine di un foglio millimetrato con la scritta A rectangular renewal from a xeroxed-graph sheet in proportion to the overall dimensions of the sheet, un'immagine tautologica di se stessa. L'assalto alla 'Gutenberg Galaxy' da parte del lavoro in arte non si sviluppa però solamente mediante il libro ma, dal 1968, si svolge utilizzando tutti gli strumenti comunicazionali di stampa, per cui l'intervento artistico si concretizza anche su riviste, cataloghi e pubblicazioni di ogni specie, a partire anzi dalla fine del 1968 la produzione di lavori d'arte tramite stampa acquista un ritmo vertiginoso (5), di cui restano propulsori iniziali Seth Siegelau e Steve Kaltenbach.



13

Seth Siegelau, gallerista, inizia infatti sino dal 1968 un'azione informativa con una serie di pubblicazioni realizzate direttamente dagli artisti, come i già accennati Statements di Weiner e Xerox book, azione che viene sostituendo il tradizionale lavoro di mercato con un'informazione manageriale, che si avvale, oltre che di libri, di tutti gli altri media: catalogo, telefono, lettera, fotografia, cartolina, eccetera.

L'azione di Siegelau è fondamentale nell'ambito del comportamento comunicazionale ed informativo

da parte delle gallerie e del mercato d'arte, poiché è il primo che concede totale libertà operativa e quindi informativa agli artisti, che non sono più condizionati a produrre oggetti, estetizzanti, ma informazioni o idee, tanto che dal suo lavoro scaturiscono una serie di pubblicazioni/cataloghi, realizzati principalmente con gli artisti Conceptual, quali Kosuth, Huebler, Barry, Dibbets, Weiner, N. E. Thing Co., Art & Language, Society for Theoretical Art and Analysis, che operano evidentemente in sintonia con questa idea. I cataloghi diventano così attestato/documento/lavoro del lavoro, basti accennare a 'Douglas Huebler' (nov. 1968), 'January 5-31' (genn. 1969), 'March 1969', 'Andre, Barry, Dibbets, Huebler, Kosuth, Lewitt, Long, N. E. Thing Co., Smithson, Weiner' (luglio/settembre 1969), pubblicazioni che hanno influenzato tutta la seguente produzione di cataloghi o pubblicazioni affidate direttamente agli artisti, o in occasioni di mostre o di libri collettivi.

Il lavoro sui mass-media come riviste e giornali viene svolto da Steve Kaltenbach, il quale pubblica una serie di inserti, dal novembre 1968, sulla rivista d'arte 'Artforum'. Questi inserti, pubblicati mensilmente insieme alla corrente pubblicità delle gallerie, vengono pagati da Kaltenbach e non sono firmati, appaiono dal numero di novembre 1968 e terminano nel gennaio 1970. Ogni inserto riguarda o un particolare interesse di Kaltenbach o presenta un imperativo, personale o collettivo, di significato aperto. Le scritte collocate nell'interno sono: **Art Works** (nov. 1968), riguardante l'intero lavoro di Kaltenbach, **Johnny Appleseed** (dic. 1968), il nome di un leggendario cow-boy, tipo Tom Dooley, che ha colpito l'interesse di Kaltenbach, **Art Package** (genn. 1969), la fotografia di un lavoro d'arte, famoso, impacchettato, **Tell a Lie** (febb. 1969), un sottile imperativo che designa tutti gli interventi seguenti, **Start a Rumor** (marzo 1969), **Perpetrate a hoax** (apr. 1969), **Build a reputation** (mag. 1969), **Become a legend** (estate 1969), **Teach art** (sett. 1969), **Smoke** (ott. 1969), **Trip** (nov. 1969), **You are me** (dic. 1969), il lavoro si conclude con il numero di Artforum del gennaio 1970 in cui non appare alcun inserto.

Parallelamente a Kaltenbach anche Joseph Kosuth lavora tramite media informativi, riviste e giornali, tanto che dal 1968 pubblica **Time (Art as idea as idea)** in 'The London Times', in 'The Daily Telegraph', in 'The Financial Times', in 'The Daily Express', in 'The Observer', giornali londinesi del 27 dicembre 1968 e **Existence (Art as idea as idea)**, in 'New York Times' (gennaio 5, 1969), 'Museum News' (1 gennaio 1969), 'Artforum' (gennaio 1969), 'The Nation' (23 dicembre 1968), inserti di giornale o di rivista 'rivelati'. L'affermazione del lavoro d'arte condotta con i media informativi o i libri diventa sempre più essenziale man mano che la situazione artistica si sviluppa e si affermano gradatamente le operazioni concettuali, che diventano funzionali, rispetto alle risoluzioni fisicizzabili, con la pubblicazione dei lavori che usano come materiale il linguaggio scritto e l'operazione teorica come significato.

L'atteggiamento verso i campi di attività concettuale e linguistica, svolto a colmare la distanza tra attività pratica e lavoro mentale, può dirsi già totalmente affermato con la Conceptual art dal 1967/1968, ma è dalla fine del 1968 inizi 1969 che si presenta anche come modo consapevole di un nuovo illuminismo, dotato di nuova coscienza critica, pure per gli artisti che operano con multimedia, non solo informativi, ma bio-fisici e concreti, come Warhol, Pistoletto, Nauman, Dibbets, Prini, Andre, Acconci, che sentono come la loro esigenza pragmatica, se rettamente intesa, non può non investire in sé, senza residui, anche il campo concettuale ed informativo. Il pensiero è infatti anch'esso azione, azione su segni, non importa se materiali: quindi il pensiero, il discorso, la trattazione o la comunicazione mediante segni scritti o parlati, si affianca ai lavori fisici, l'importante risultando il significante. Una significanza 'sorprendente' che Warhol verifica nel suo A (1968), un libro realizzato registrando un'intera giornata, dalle ore

zero alla ventiquattro, di discorsi, idee, frasi, battute, pensieri, prodotti nel suo studio dalle persone presenti. La genesi del libro è casuale, la sua genialità funzionale consistendo nel rivelare i sorprendenti discorsi e fatti della vita di un giorno di Ondine, Drella, Stephen, Paul e di tutti gli altri componenti la Factory di Warhol. I discorsi, mescolati alle interruzioni tecniche e ai suoni esterni, conferiscono alla lettura del libro un'agilità indefinita ai modi di prevedere e di regolare le conseguenze logico/attive delle azioni quotidiane. Conseguenze relative e provvisorie in cui il discorso logico si frantuma con le interruzioni e le dispersioni, psicofisiche e insieme vitali, in cui la situazione di pensiero emerso non è né soggettiva né oggettiva e perciò estremamente problematica e stimolante. Un caos informazionale che sconvolge ogni logica e ogni sistema di analisi, una registrazione a tempo reale che rivela però una logica concreta, la logica del quotidiano.

Un quotidiano carico di idee e di lavori 'non realizzabili' che Pistoletto annota, dal 1969, in un grande libro, centimetri 40 x 60, e attraverso la scrittura realizza. Il suo libro **L'uomo nero, il lato insopportabile**, nasce infatti dalla necessità attiva di segnare idee e pensieri come lavori, che si presentano difficili da fare o che è meglio non fare. Il libro è così una sequenza di idee di teatro, di lavori, di appunti personali, ma è fondamentalmente un lavoro in cui l'energia di Pistoletto si posa sul foglio, e diventa un 'altro' lavoro che tende a far prendere coscienza il lettore del suo sdoppiamento lettore/attore. E' il tentativo cioè di liberare uno spazio energetico multiplo, lo spazio della pagina, del lavoro, della mente e del corpo.

Un lavoro sul fisico che Nauman conduce nel suo **Clearysky**, un libro fatto di 8 pagine stampate con colore pieno che varia dal celeste al blu carico. Il libro non porta alla carica mentale della partecipazione sensoria ai colori, alle loro tonalità e variazioni; il lavoro è titolato e la titolazione stimola la partecipazione fantastico-mentale, nessun intervento dispersivo e aperto è immesso, al contrario del lavoro di Emilio Prini, **Magnete**, che seppur realizzato non in un libro personale, ma in un libro 'altro', quello della **Arte Povera**, appare come intervento esemplare di realizzazione operativo-informativa mediante libro del proprio lavoro; un intervento dispersivo ed aperto, clownesco quasi, in cui le immagini si mescolano alle scritture, in un'indeterminatezza di significati, presenti e futuri, ma in cui il lavoro risulta un flusso di energia continua, inarrestabile ed incontrollabile.

Le otto pagine sono infatti un magnete di energia, in cui i poli si mescolano ed intersecano con le immagini, le scritte, i documenti, le riproduzioni di lavori, le frasi, gli oggetti a scomparsa totale. L'aspetto clownesco del lavoro è dichiarato dalla prima pagina, in cui l'immagine di Prini, mascherato, introduce nel 'circo' con la canzoncina del povero grillino e della reginella della Guazza, immagine e canzone che introducono lo 'spettacolo' che consiste nella documentazione/lavoro di idee o oggetti a scomparsa totale prodotti da Prini dal 1967 al 1968, come 'i cinque punti di luce sull'Europa', un progetto di oggetto viaggiante (5 punti di luce sull'Europa), che fa parte di una serie di ipotesi di viaggi, documentati su cartine topografiche che precedono di circa un anno i successivi lavori, del 1968, di molti artisti conceptual, come pure i lavori centrati sulle ipotesi di azione, sempre del 1967, una serie di scritte iniziate nell'anno 1967, appuntate sul block notes, che sono il vero lavoro fisico concettuale di Prini, in cui le azioni reali si avvicinano alle azioni a scomparsa totale, mai realizzate soltanto pensate. La prima serie di frasi/appunti/slogans che viene poi punzonata nel 1968 su una serie di lastre di piombo nel peso del braccio di Prini che scrive, comprende oltre 44 frasi tra cui: 'Ho letto Alice nel paese delle meraviglie', 'ho preparato una trappola per Alice', 'ho incontrato una tempesta, l'ho salutata', 'ho dipinto irregolarmente una porzione di pavimento di anilina marrone, è stata consumata', 'ho preparato un calco fotografico, foto delle pareti pavimento soffitto di una

stanza a colla sulle pareti della stanza, le porzioni di pavimento soffittopareti sono collocate nella stanza, l'ambiente non è transitorio, 'se una pietra non fosse una pietra non si sarebbe mai chiamata pietra', 'fai una maschera come energia', 'ho percorso un lungo tratto di strada a piedi, il mio corpo è stato fotografato in cinque punti fissi'. Sequenza di azioni reali, ipotesi di lavoro, appunti, slogan linguistici, affermazioni, che nel libro si intersecano alle fotografie che gli corrispondono, come 'ho percorso una strada in salita' (fotografia di via Assarotti in salita), o la costruzione dei cartelli, che continua durante tutta la vita di Prini (fotografia della cartina topografica della pianta della costa ligure con la microfotografia della casa in cui tutti i cartelli devono essere racchiusi annualmente in contenitori di stagno, datati e segnati, la serie delle costruzioni che verranno poi erette durante gli anni formeranno un itinerario turistico che dovrà essere segnato negli itinerari della città di Genova e pubblicizzato mediante una cartolina speciale).

Un lavoro, quello di Prini, sempre inconcluso e a sviluppo continuo, in osmosi ai suoi pensieri e alle sue esperienze vitali, che lo portano a mutare continuamente i suoi lavori per arricchirli e modificarli, per negarli e annullarli, in un'infinita altalena di non-lavoro o di scomparsa del lavoro ed annullamento della riconoscibilità artistica, in uso comune ed avvio dei segni (scritte, frasi, titoli, valori, denaro, oggetti, immagini, eccetera), che da questo momento, 1968/69, diventano per lui i veri portati culturali ed artistici, riconoscibili e presentabili senza nessun'altra azione che la "confermazione/partecipazione" da parte di Prini stesso.

Robin Redbreast's territory/sculpture 1969 di Jan Dibbets è invece la documentazione fotografica e progettuale di un lavoro che non è stato possibile vedere nella sua interezza e che solo attraverso la documentazione può essere ricostruito. Infatti l'idea di Dibbets che un uccello volando controllasse la sua scultura è solo realizzabile mediante immagini che rendano attendibile e credibile la sua esistenza, che consiste nel cambiare la forma di un territorio secondo un'idea libera e senza frontiere di spazi biologici o fisici o ecologici. Per cui la demarcazione potenziale dello spazio è data da cinque trespoli che formano come un disegno sul territorio scelto e la scultura è segnata dai movimenti dell'uccello che vola tra i trespoli eretti, in cinque punti di un parco di Amsterdam. Il libro quindi presenta tutta l'ideazione e la realizzazione, documenta il procedimento ed i tempi operativi, il lavoro fisico non lascia traccia, solo il libro come lavoro.

Il 1969 vede ancora la pubblicazione di molti libri/cataloghi intesi come lavori d'arte autosignificanti. Basti ricordare **7 books of notes and poetry** di Carl Andre, la raccolta delle sue frasi e delle sue poesie visuali, **End Moment** di Dan Graham che raccoglie testi e saggi in merito a fatti e lavori, dove il saggio è inteso come ricerca linguistico/comunicazionale, ed infine il già segnalato **Selected Writings** di La Monte Young e Marian Zazeela.

Libri questi che si uniscono alle pubblicazioni di artisti conceptual come Atkinson, Baldwin, Bainbridge, Hurrell, Kosuth, che fondano in quest'anno la rivista **Art Language**, una rivista di arte concettuale in cui vengono pubblicati sistematicamente i lavori, sorta di sentenze / saggi / discussioni / affermazioni sulla funzione dell'arte e del suo significato.

Il primo numero di **Art Language**, **The Journal of Conceptual Art**, edita da Atkinson, Baldwin, Baldwin e Hurrell, con la collaborazione di Kosuth, è un campo operativo in cui si incontrano i lavori dei conceptual artists americani e inglesi, con scritti, da intendersi come conceptual art work, di LeWitt, Graham, Weiner, Bainbridge, Baldwin e Atkinson, che ripercorrono le idee singole o i lavori dei vari artisti. Al contrario del secondo numero del 1970 che prende già un'angolazione critica e dialettica con le deformazioni del termine conceptual e le sue categorizzazioni arbitrarie, oltre naturalmente a presentare discussioni / saggi / analisi teoriche / lavori

PEINTURE

cahiers théoriques

1

POSITIONS

Philippe SOLLERS

* La peinture : avant, après *

ENTRETIEN

Jean-Louis SCHEFER

* Sur la peinture *

Antonin ARTAUD

* La maladresse sexuelle de dieu *

Dessin et Commentaire

Marc DEVADE

* Peinture et Matérialisme * (I et II)

Daniel DEZEUZE

* Pour un programme théorique pictural *

Louis CANE

Daniel DEZEUZE

* Note complémentaire *

DOCUMENTS

Extraits de la correspondance de Paul CEZANNE, présentation de Marc DEVADE

INTERVENTIONS

Peinture : économie, idéologie, politique

Matérialisme nécessaire et matérialisme dialectique

Marcelin PLEYNET

* Des idées, des critiques, de la peinture

et des galeries *

VOLUME 1 NUMBER 2

FEBRUARY 1970

Art-Language

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell
American Editor Joseph Kosuth

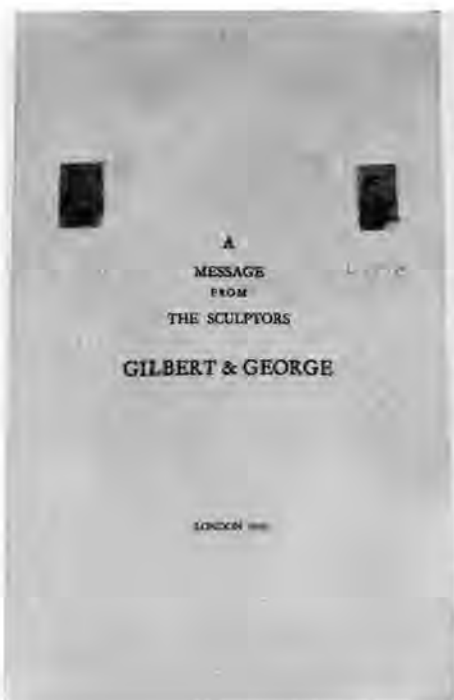
CONTENTS

Introductory Note by the American Editor	Joseph Kosuth	1
	David Bainbridge	5
Three from May 23rd, 1969.	Frederic Barthelme	8
Notes on Marat	Stephen McKenna	11
Plans and Procedures	Michael Baldwin	14
Dialogue	Ian Burn	22
Moto-Spirale	Robert Brown-David Hiron	23
From an Art & Language Point of View	Terry Atkinson	25
Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models	Terry Atkinson	61
Notes on Atkinson's 'Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models'	Harold Hurrell	72
Sculptures and Devices	Harold Hurrell	74
Conceptual Art: Category & Action	Michael Thompson	77
Notes on Genealogies	Mel Ramsden	84

Art-Language is published three times a year by Art & Language Press 26 West End, Chipping Norton, Oxon., England, to which address all mss and letters should be sent.

Price 12s.6d. UK, \$2.50 USA All rights reserved

Printed in Great Britain by Willis & Co. (Printers) Ltd., Platts Common, Barnsley, Yorkshire.



di Barthelme, Burn, Mc Kenna, Brown-David-Hirons, Tomson e Ramsden, che si affiancano ai lavori dei redattori. L'attenzione al lavoro inglese è ulteriormente sensibilizzata nel 1970 dai libri, che accompagnano le azioni e gli events, di Gilbert & George, che dal 1969 professano un'Art for All, un'arte da cantare, da mangiare, da leggere, da danzare, da camminare, da caffè, da filosofare e così via. La loro maniera di vivere diventa infatti lavoro d'arte, ed ogni gesto o scrittura, sono emessi per spiegare la loro living art life. I loro libri/pubblicazioni **A message from sculptors Gilbert & George, To Be with Art is all we ask** e **The pencil on paper descriptive Works** non sono altro che appendici descrittive della loro intenzione come 'A message', un insieme di piccole fotografie dei lavori 'relaxing', 'The meal', 'Underneath the arches', e 'Dusck stroll piece', tutti del 1969, a cui fanno riferimento particolari fisici riportati integralmente e concretamente, come le polveri per il make-up, cenere e tabacco, capelli tagliati, ritagli di stoffa e di camicia, una parte di colazione, il tutto in una pubblicazione di 'perfetto gusto inglese'.

To Be with Art is all we ask illustra invece con parole ed una immagine i sentimenti di Gilbert & George, 'Human sculptors', sul soggetto dell'arte che diventa una dichiarazione d'amore passionale e romantico, un canto alla musa ispiratrice e benevola che rende felici i giovani scultori, che le dedicano parole sublimi ed infuocate, **Art, we continue to dedicate our artists art to you alone, for you and your pleasure, for art's sake**, e a cui chiedono continua protezione ed ispirazione, **we always ask for your help, art, for we need much strenght in this modern time, to be only artists of a lifetime**, e eterno relax perché **to be with art is all we ask**.

E ancora **The pencil on paper descriptive works**, un opuscolo sulla magia del disegno a penna d'oca, un recupero della scrittura antica e del disegno a mano in cui l'abilità grafica è un fatto personale e la 'bellezza' del lavoro sta nella semplicità e nell'intelligenza del disegnare. Una 'scoperta' fantastica del segno tradizionale che Gilbert & George esaltano con l'analisi dei loro disegni su carta, analisi che tocca l'organizzazione grafica, il segno, la maniera di usare l'inchiostro, la sensibilità del particolare, le misure, il tutto tradotta in una 'freschezza' di linguaggio e di 'sentimenti', che richiamano il *modus percipendi* ottocentesco.

Una maniera di percepire, di agire, che, al contrario, Stanley Brown affida al computer IBM, modello 95, nel suo libro **100 this-way-Brouwn-problems for computer I.B.M. 360 model 95**, in cui Brouwn raccoglie una serie di frasi che partono da **Show Brouwn the way in all cities, villages, etc. on earth from point X to all other points in that city, village etc.**, cui fanno seguito **Show Brouwn the way from each point on a circle with X center and a radius of 1 angström to all other points (1 angström = 0,0000001 cm)**, e altre frasi uguali in cui la variazione della frase è data solo dalla sostituzione scalare da 2 a 100 angström. Il lavoro di Brouwn consiste infatti in una catalogazione di passi o di mutamenti minimi di direzione, catalogabili e misurabili, come nel suo libro **La Paz**, in cui Brouwn segna una serie di passeggiate o camminate, di metratura diversa, in direzione di La Paz, Rangoon, Avana, Helsinki, Georgetown, Seul, Washington, Varsavia, Nuova Delhi, eccetera, realizzate in un punto di Schiedam o di Amsterdam.

Catalogazione e numerazione delle azioni che Burgy presenta per l'anno 4000 nel suo libro **Art ideas for the year 4000**, una pubblicazione di esercizi mentali basati sulla tecnica analitica della teoria degli insiemi e dei sistemi universali considerati come interagenti, animati ed inanimati, meccanici e biologici, entropici ed anti-entropici, fisici e mentali, semplici e complessi.

Il linguaggio usato è infatti astratto e nominale, raggiunge cioè un'universalità di significati tramite termini generali e universali come tempo, spazio, ora, idea, fuori, dentro, sequenza, eccetera. Proiezioni mentali a quattro dimensioni che Burgy riconosce come sue emissioni, da inside a outside, trasmesse,

dal 1969 al 1970, mediante frasi o parole. Il libro comprende anche giochi di operazioni mentali, come fornire una risposta esatta ad una sequenza di segni e di immagini, **order ideas**, come **record an idea / think of all the ideas related to each idea / record them all / think of all of the ideas related to each idea / record them all**, e cinque **art idea for the year 4000**, che consistono spesso nel rivelare e studiare entità astratte e rivelarle.

Idee come lavoro che Lamelas raccoglie nel suo **Publication**, una pubblicazione accentrata su tre dichiarazioni 1) **Use of oral and written language as an art form**, 2) **Language can be considered as an art form**, 3) **Language cannot be considered as an art form**, a cui corrispondono le risposte di Arnatt, Barry, Brouwn, Buren, Burgin, Clauro, Gilbert & George, Latham, Lippard, Maloney, Reise, Weiner e Wilson, in modo che il tutto costituisca la forma di lavoro di Lamelas.

Ogni artista o critico interviene liberamente con un lavoro o con un intervento linguistico/analitico. Arte e critica si mescolano e annullano la differenza tra lavoro mentale e analitico, rimanendo sempre però le due distinzioni e finalità operative, ma con la possibilità di scambiarle.

Un'osmosi scrittura / analisi / teoria / frase scritta / lavoro / forma d'arte che Maloney riduce a un'insieme di tasselli linguistici, frazionati e aperti disposti liberamente sulla pagina, in **Fractionals** e in **Five days and five nights**, una serie di interventi ed intenzioni scritte che in **Fractionals** si istituiscono quali frasi come **One measure a page and mark / two a sheet arbitraly squared / three from centre of single sheet tear a particle of paper / four crease any sheet / five stain a page once nineteen to be esecuted by a creative artist /twenty research a page**, e in **Five days and five nights** si materializzano in una progressione di intenzioni che vanno dal 1970 al 1971, per toccare le città di Amsterdam e Bruxelles. Infine, sempre del 1970, la collana di libri editi da Sperone e redatti da Weiner, Huebler, Barry, Merz e Kosuth. Una collana che imposta nell'intenzionalità un nuovo lavoro editoriale da parte dei galleristi, comprendente **Traces** di Weiner, di Barry, **Fibonacci 1202 Merz 1970** di Merz, **Duration** di Huebler e **Function** di Kosuth.

Traces di Weiner consta di un sistema di participi passati, in inglese e in italiano, corrispondenti ad altrettante possibili azioni, di privato o pubblico dominio. Azioni indefinibili ed indefinite, data la genericità semantica del participio passato, che rendono maggiormente astratto il lavoro di Weiner, che prima (vedi **Statements**) si avvaleva di frasi ed ora riduce la loro fisicità a un participio di un verbo, sino a giungere in **10 Works (1971)** ad un'astrazione massima che consiste nel presentare solo proposizioni come **under and over / and in and out / and out and down / and over and over / and out and in / and on and off / and through and through / and about and around / che intercalate a metà da 'Rison and fallen'** acquistano una circolarità semantica astratta/concreta.

Un'identificazione astratto/concreta di un'entità indefinibile che Barry tende a non definire nel suo un libro senza titolo, fatto di frasi non specificanti, che tendono però a dare una specificazione attraverso la loro dichiarazione ad un nulla micromolecolare, totalmente dematerializzato. Come per Weiner il problema è fare un lavoro concettuale sul non-esistente, sul vuoto, sulla non-materia, che possono essere focalizzati dal linguaggio, così Barry, nel suo libro, allinea frasi circolari legate al suo concetto di non-entità fisica, che egli identifica evidentemente con concetto astratto. Le sue non definizioni quali **non ha attributi durevoli / non è tangibile / non può essere conosciuta con i sensi / non ha una specifica collocazione / è impossibile aggrapparvisi / è incompleta / sino a A volte è solidamente fissa, a volte manca di sostegno / a volte è unitaria, a volte frammentaria e divisa / a volte è vicina, a volte remota vertono sull'impercettibilità di una non energia che è energetica. Il suo lavoro, dal 1968, verte infatti a**

determinare le entità mentali che sono *things in the unconscious perceived by the senses, e things* che Barry conosce *but which I am not at the moment thinking*. I fatti dematerializzati che tendono ad espandere la procedura mentale riguardo la percezione di entità astratte, un passaggio dalla dematerializzazione insita nel lavoro di Andre, LeWitt, Flavin, Morris alla totale astrazione linguistico/teorica di Kosuth, Atkinson, Baldwin, Burn, Ramsden, Bainbridge e Hurrell.

Una teorizzazione che rimane ancora fisica ed immaginifica in *Fibonacci 1202 Merz 1970* di Mario Merz, un libro fatto di segni appoggiati sulla pagina e studiati secondo la progressione biologico-matematica del monaco Fibonacci ma inventati e applicati da Merz ai suoi lavori. La pagina infatti viene considerata uno spazio da agire secondo una progressione che va da 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 233 377 610 987 1597 2584 4181 6765 10946... sino all'infinito, così una retta si sposta in progressione organica con lo spazio della pagina per tendere verso il lavoro dell'igloo che nasce anche esso dalla serie di Fibonacci, tra il 2584 e il 75025, una applicazione organico/biologica del procedimento matematico che Merz verifica in uno spazio museale costruito da Mies Van Der Rohe intervenendo con una spirale che si integra totalmente con la struttura altrettanto matematica e geometrica della pianta disegnata da Mies o nello spazio puro del diagramma di una linea curva o riguardo un processo vegetale affidando la serie dei Fibonacci al controllo numerico di una pigna per cui i pinoli hanno una costante in progressione secondo la serie.

L'idea di Merz sulla serie di Fibonacci nasce dall'impossibilità di fermarsi dentro uno spazio chiuso e fisico per entrare in una dimensione mentale/organica in cui ogni elemento ha più vite, astratto-concrete. Ogni pagina del libro diventa così la madre della seguente e la figlia della precedente in un susseguirsi di proliferazioni di elementi naturali pensati e concepiti mentalmente. Ogni immagine è radice dell'altra, che si appoggia alla pagina, con una disposizione arbitraria, per cui entità biologico/vegetale si mescola ad entità matematico/concettuale in una catena di rimandi e di richiami ribaltabili e infiniti. Ogni anello è stimolo di verifica della proliferazione della spirale dei Fibonacci, una spirale o un diagramma o un'immagine il cui punto di appoggio può variare all'infinito, senza condizionare l'idea, che rimane libera ed organica al punto d'appoggio, che può essere un libro, una pianta nana, una frase, un vetro, un neon, un numero, uno spazio, un oggetto, tutto questo in ragione dell'idea che il pensiero si esprime in spirali, in restringimenti e in dilatazioni; il pensiero è certamente un nucleo sconosciuto e carico di polarità opposte che non possono essere prese per altra cosa se non per infinitesimi calcoli.

Una scoperta del reale che Huebler attua attraverso la procedura mentale che istituisce la progressione delle operazioni concettuali/informazionali da adottare nel lavoro, in *Duration*, un libro composto di diversi lavori quali 'Duration Piece 1', realizzato in Italia e altri 'Duration Piece' fatti a Londra o a Parigi.

Questi lavori consistono in una dichiarazione di Huebler che determina a priori il procedimento documentativo, stabilisce i tempi di scatto e di fotografia, l'angolazione, l'ordine o la casualità, il tutto venendo a formare un insieme di documentazione fotografica che costituisce la forma del lavoro d'arte. Un'operazione dunque sulla previsione concettuale del lavoro e sulla casualità della sua realizzazione, un sistema operativo rigido per quanto riguarda il concepimento ed aperto per la sua attuazione, che tende a concretizzare l'attenzione alle entità astratte di spazio, tempo, movimento, che devono però essere fisicizzate per essere percepite. Una fisicizzazione del lavoro che Kosuth riconduce a totale astrazione linguistica nel suo *Function*, tradotto in italiano, tedesco, francese e spagnolo. Una successione di elementi linguistico/discorsivi che approdano a un contesto finale e definitivo completamente sconosciuto se non nei termini personali di Kosuth. Il libro infatti nasce da una se-

rie di frasi entro un sistema di altre serie di frasi, che possiedono una dimensione temporanea ed arbitraria, che acquista un significato dall'intenzionalità di Kosuth per cui la sequenza / i bambini sono illogici / chi sa trattare un cobra non può essere disprezzato / le persone illogiche non sono amate, che riguarda l'universo delle 'persone' A) che sanno trattare un cobra B) bambini C) non amate D) illogiche conduce alla frase / i bambini non sanno trattare i cobra /.

Function è, per adottare la definizione/introduzione di Kosuth, 'solo il segmento numero uno (specifico) mentre il segmento numero due (generale) è fornito necessariamente dal lettore'.

La proposizione completa (arte) è limitata sia dall'informazione del lettore (al momento della pubblicazione) che dall'inconsistenza di « significato » dell'informazione (per quanto riguarda il futuro) mi è impossibile fare delle ipotesi su entrambe. Questo è vero non solo per le proposizioni (come unità e come arte) ma anche per l'intera serie di ricerche. L'analisi del mio sottotitolo offrirà una chiave alla comprensione del procedimento usato. Sottotitolo 'arte come idea come idea', 'arte come idea come (un) idea' ovvero la presentazione del concetto di arte concettuale come un'idea arte — separata dalla (mera) presentazione di una particolare opera di conceptual art. In tal modo i miei lavori possono essere considerati sia proposizioni unitarie che proposizioni arte. Ciascuna unità non ha più valore intrinseco o significato di un'altra, in qualsiasi punto della successione, poiché le delimitazioni sono solo acquisizioni temporanee e operano entro uno spazio come in un gioco, di uso e di significato » (Kosuth). Un uso e un significato del linguaggio verificato in dieci insiemi di connessione appartenenti a differenti universi linguistici, che diventa lavoro d'arte tramite il libro, lavoro d'arte come libro che chiude il 1970.

GERMANO CELANT, aprile 1971

information documentation archives

© COPYRIGHT

All right reserved including the right of magazine reproduction in whole or in a part or in any form.

(1) Come qualsiasi lavoro d'arte il libro non rispecchia completamente tutta la produzione di un artista, ma ne designa solo un aspetto. L'analisi dei « Books as Artwork » non sarà quindi esaustiva di tutte le idee o lavori dell'autore, ma riguarderà solo il libro, con accenni generali al lavoro che seguirà dell'autore.

(2) Per una completa conoscenza del lavoro di La Monte Young e Marian Zazeela si rimanda al libro « Selected Writings », 1969, qui non trattato per ragioni di spazio, in cui tutte le idee e lavori e progetti, prodotti dal 1959, sono trattati ampiamente.

(3) L'elenco e la trattazione dei libri prodotti negli anni 1960/64 e in particolare del gruppo Fluxus è lacunoso per ragioni di spazio; rimandiamo la loro completa analisi al libro di prossima pubblicazione, « Book as Artwork ».

(4) La presenza di Andy Warhol in questa lista di artisti Conceptual è giustificata dal fatto che Warhol è stato il primo a realizzare il catalogo della sua mostra, nel febbraio 1968, al Moderna Museet di Stoccolma come un volume che rispecchia, ed è, il suo lavoro. Il catalogo infatti si divide in tre sezioni, una serie di scritti o frasi di Warhol, una ripetizione ossessiva di fotografie di suoi lavori, ripetizione che rimanda alla serializzazione dei suoi quadri, ed infine una innumerevole serie di fotografie sugli avvenimenti della sua factory, con foto dei componenti e degli amici, mescolate a parti di films e di azioni svolte e realizzate da Warhol. Questo catalogo è fondamentale per tutto un nuovo atteggiamento a considerare la pubblicazione « su e da » un artista come un lavoro di informazione controllato direttamente ed in totale responsabilità dell'artista stesso; è in fin dei conti il primo prototipo di lavoro informazionale come lavoro d'arte, da distinguersi evidentemente dal lavoro concettuale, che si avvale preferibilmente del medium linguistico, anche fotografico, e non della fotografia come informazione su altro.

(5) Un ritmo che dal 1969 è quasi impossibile seguire, per cui in questo intervento tralasciamo i lavori su cataloghi e pubblicazioni varie che non siano primari e fondamentali per il discorso svolto.

1966

E. Ruscha, *Every Building On The Sunset Trip*, Los Angeles, 1966, cm. 18 x 14,5, pp. 52, bianco nero.
G. Brecht, *Chance-Imagery*, New York, 1966.

1967

T. Atkinson-M. Baldwin, *Air Conditioning Show Frameworks*, Art And Language Press, Coventry, 1966/67.
C. Oldenburg, *Store Days*, Something Else Press, New York, 1967.
E. Ruscha, *Thirtyfour Parking Lots*, Los Angeles, 1967, cm. 25 x 20, pp. 56, bianco nero.
M. Ramsden, *The Black Book*, New York, 1967.
E. Williams-E. Ruscha, *Royal Read Test*, Blackwell Inc., Los Angeles, 1967, cm. 24 x 16, pp. 56, bianco nero.
T. Atkinson, *Hot-Cold Book*, Art And Language Press, Coventry, 1967.
T. Atkinson, *Frameworks*, Art And Language Press, Coventry, 1967.
T. Atkinson, *Induction Lop*, Art And Language Press, Coventry, 1967.
T. Atkinson, *Temperature Show*, Art And Language Press, Coventry, 1967.
G. Brecht-R. Filliou, *Games At The Cedilla Or The Cedilla Takes Off*, Something Else Press, New York, 1967.
J. Cage, *A Year From Monday*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1967.
M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, Torino, 1967, cm. 17,5 x 12,5, pp. 16, bianco nero.

1968

G. Paolini, *Ciò che non ha limiti e che per sua stessa natura non ammette limiti di sorta*, Torino, 1968, cm. 24 x 17, tiratura 50, pp. 172, bianco nero.
N. E. Thing Co., *A Portfolio Of Piles*, Vancouver, 1968, cm. 16 x 24, tiratura 555, bianco nero, 60 fotografie-mappa di Vancouver.
J. Kosuth, *Four Titled Abstracts*, New York, 1968, cm. 27 x 27, B.N. busta con 4 fogli.
L. Weiner, *Statements*, Seth Siegelau Pub., New York, 1968, cm. 17 x 10, pp. 32, bianco nero.
Andre Barry Kosuth Le Witt Morris Weiner, *Xerox Book*, Siegelau-Wendler Pub., New York, 1968, cm. 27,5 x 21, tiratura 1000, pp. 364, bn.
E. Ruscha, *Nine Swimming Pools And A Broken Glass*, Los Angeles, 1968, cm. 17,5 x 14, pp. 62, bianco nero.
E. Ruscha, *Business Cars*, Heavy Industries Publication, Hollywood, 1968, cm. 21 x 13, tiratura 1000, pp. 32, colore.
A. Warhol, *A*, Grove Press, New York, 1968, cm. 18 x 10,5, pp. 450, paperback.
F.E. Walther, *Objekte Benutzen*, König Pub., Colonia, cm. 22 x 15, pp. 400, bianco nero.
I. Burn, *Xerox Book 1*, New York, 1968.
S. Kaltenbach, *Artforum*, novembre/dicembre 1968.
M. Ramsden, *Abstract Relation 8*, New York, 1968.
M. Cunningham, *Changes*, Something Else Press, New York, 1968, cm. 24 x 16, pp. 180, colore.
T. Atkinson, *A Notion Of 350 Year Old Spectator*, Art And Language Press, Coventry, 1968.
Flynt, Riley, Morris, De Maria, Vautier, *Down With Art*, New York, 1968.
Andy Warol, König Inc., Stockholm, 1968, cm. 27 x 21, bianco nero.

1969

M. Pistoletto, *L'uomo nero, il lato insopportabile*, (1969), Rumma Editore, Salerno, 1970, cm. 19 x 14, tiratura 2500, pp. 132, bianco nero.
B. Nauman, *Clearsky*, New York, cm. 30 x 30, pp. 12, colore.
D. Graham, *End Moments*, New York, 1969, cm. 27 x 21, pp. 68, bianco nero.
A. Ruppberg, *23 Pieces*, Los Angeles, 1969, cm. 20 x 15, pp. 52, bianco nero.
M. Maloney, *Fould Out*, Press Work Putney, Vermont, 1969, cm. 18 x 13, tiratura 500, pp. 8, bianco nero.

J. Dibbets, *Robin Redbreast's Territory*, Siegelau-König, Colonia New York, 1969, cm. 17 x 11, pp. 32, bianco nero.
Steve Kaltenbach, *Art Works*, in 'Artforum', gennaio/dicembre, 1969.
La Monte Young-Marian Zazeela, *Selected Writings*, Friedrich Pub., Monaco, 1969, cm. 20 x 14, pp. 100, bianco nero.
V. Acconci, *Transparence: Roget's Thesaurus, 0 to 9 Books*, New York, 1969.
C. Andre, *7 Books Of Notes And Poetry*, Dwan/Siegelau Inc., New York, 1969.
E. Prini, *Magnete*, in 'Arte Povera', Praeger Ed., New York, 1969.
T. Atkinson, *Sunnybanck 1-3*, Art And Language Press, Coventry, 1969.

1970

Gilbert & George, *To Be With Art Is All We Ask, Art For All*, London, 1970, cm. 20 x 12, tiratura 300, pp. 8, bianco nero.
E. Ruscha, *Real Estate Opportunities*, Los Angeles, 1970, cm. 17,5 x 14, pp. 18, bianco nero.
Gilbert & George, *A Message From The Sculptors Gilbert And George*, London, 1970, cm. 20 x 13, tiratura 300, pp. 4, colore.
S. Brouwn, *La Paz*, Amsterdam, 1970, cm. 19 x 19, pp. 44, bianco nero.
L. Weiner, *Traces*, Sperone Editore, Torino, 1970, cm. 17 x 11, tiratura 1000, pp. 108, bianco nero.
R. Barry, ' ', Sperone Editore, Torino, 1970, cm. 17 x 11, tiratura 1000, pp. 120, bianco nero.
M. Merz, *Fibonacci 1202 Merz 1970*, Sperone Editore, 1970, Torino, cm. 16 x 10, tiratura 1000, pp. 112, colore.
D. Huebler, *Duration Durata*, Sperone Editore, Torino, 1970, cm. 17 x 11, pp. 120, tiratura 1000, bianco nero.
J. Kosuth, *Function*, Sperone Editore, Torino, 1970, cm. 17 x 11, pp. 108, tiratura 1000, bianco nero.
D. Lamelas, *Publication*, Nigel Greenwood Inc., London, 1970, cm. 21 x 15, tiratura 1000, pp. 36, bianco nero.
D. Buren, *Limites Critique*, Yvon Lambert Ed., Parigi, 1970, cm. 27 x 18, pp. 20, colore.
M. Maloney, *Fractionals*, Press Work, Brattleboro, Vermont, 1970, cm. 18 x 13, pp. 40, bianco nero.
Gilbert & George, *The Pencil On Paper Descriptive Works, Art For All*, London, 1970, cm. 20,5 x 12,5, tiratura 500, pp. 12, colore.
S. Brouwn, *100 This Way Brouwn Problems For Computer IBM Model 95*, König Inc., Colonia, 1970, cm. 23 x 23, pp. 200, bianco nero, tiratura 300.
Artists And Photographs, New York, Cassetta con libri testi fotografie by Bochner, Christo, Dibbets, Huebler, Kaprow, LeWitt, Long, Nauman, Oppenheim, testi fotografie by Bochner, Christo, Dibbets, Huebler, Kaprow, LeWitt, Long, Naumann, Oppenheim, Ruscha, Warhol, 1970, tiratura 1200, colore.
D. Graham, *Works 1963-1969*, König, Colonia, 1970, cm. 21 x 18, pp. 136, bianco nero.
M. Maloney, *Five Days And Five Nights*, Galerie Mtl, Brussel, 1970, cm. 13,5 x 11, pp. 30, tiratura 500, bianco nero.
B. Vautier, *Ecrit pour la gloire a force de tourner en rond et d'être jaloux*, Nice, 1970, cm. 23 x 19, pp. 104, bianco nero.
R. Filliou, *Teaching And Learning As Performing Arts*, (with Cage, Brecht, Iannone, Kaprow, Marcelle, Rot, Beuys, Patterson) König Inc., Köln-New York, 1970, cm. 21 x 27, pp. 230, bianco nero.
D. Burgy, *Art Ideas For The Year 4000*, Addison Gallery, Andover, 1970, cm. 21 x 21, pp. 36 bianco nero.
S. Brouwn, *Durch Komische Strahlen Gehen*, Städtisches Museum, Mönchengladbach, copia unica.

1971

L. Weiner, *10 Works*, Yvon Lambert Ed., Parigi, 1971.
S. Brouwn, *Steps*, Amsterdam, 1971, cm. 21 x 14, pp. 72, bianco nero.
S. Brouwn, *Afghanistan-Zambia*, Aachen, 1971, pp. 32, bianco nero.

BOOK AS ARTWORK 1960/1970

Questa lista è necessariamente incompleta e vuole porsi come primo tentativo di censimento dei 'Books as Artworks'.

1961

J. Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1961.

1963

E. Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, Los Angeles, 1962, (published 1963), cm. 17,5 x 14, tiratura 400, pp. 48, bianco nero.
P. Manzoni, *The Life And The Works*, 1962, (re-published 1963), Petersen Press, Glucksburg-Hamburg-Paris, cm. 18 x 15,5, tiratura 60, pp. 100, bianco nero, plastica.
An anthology, by Brecht, Ono, Bremer, Cage, La Monte Young, Higgins, Jackson, MacLow, Paik, Rot, Williams, De Maria, Safo, Forti, Riley, Jennings, Maxfield, Wolff, Brouwn - New York 1963, cm. 20,5 x 22,5, pp. 130, bianco nero, inserti.

1964

E. Ruscha, *Various Small Fires*, Los Angeles, 1964, tiratura 400, cm. 17,5 x 14, pp. 42, colore.
Fluxus, *Fluxus N° March 1964*, Valise Entrangle, New York, 1964, cm. 57 x 64, mixed media.

1965

A. Kaprow, *Assemblage, Environments And Happenings*, Abrahms Inc., New York, 1965.
R. Johnson, *The Paper Snake*, New York, 1965.