

**FRANCESCA BULIAN**

## **Senza confine.**

**Arte e critica nell'opera concettuale di Joseph Kosuth tra anni sessanta e settanta**

Quando le *Art as Idea (as Idea)* di Joseph Kosuth, a partire dagli anni settanta, cominciano a essere pubblicate sulla pagina stampata, il limite che separa l'opera originale e la sua riproduzione appare sottile. Egli ritiene la parola scritta attivatrice di processi mentali e capace di generare – indipendentemente dal suo medium fisico – un'immagine mentale in chi legge. Il pubblico è lettore e, dunque, attivatore del linguaggio: ciò che legge sulla pagina è essa stessa l'opera.

Nella pratica l'artista americano non distingue inoltre il lavoro artistico da quello critico,<sup>1</sup> diventando alla fine degli anni sessanta portavoce dell'Arte Concettuale, da lui intesa come un processo tautologico, una riflessione sulla natura dell'arte. Gabriele Guercio, nell'antologia dedicata agli scritti di Kosuth, commenta in proposito che “sarebbe un errore pensare agli scritti collezionati qui come una letteratura sull'arte. Kosuth l'artista è presente nei suoi scritti quanto lo è nei lavori che esibisce nelle gallerie e nei musei”.<sup>2</sup> Critica, opera d'arte, riproduzione dell'opera arrivano di conseguenza quasi a coincidere.

Già a partire dagli anni successivi a *One and three chairs*,<sup>3</sup> Kosuth sceglie di promuovere la comprensione critica del suo lavoro artistico senza mediatori, scrivendo egli stesso regolarmente in riviste come *Arts Magazine* e *Studio International*.<sup>4</sup> L'artista concettuale vuole assumere lo status di intellettuale e, con esso, quello di entità attiva nel dibattito critico. Secondo Kosuth è con Marcel Duchamp che l'arte ha definitivamente spostato la sua identità dalla forma al contenuto modificando anche la posizione dell'artista verso la realtà. Uno dei modelli di Kosuth, oltre a Duchamp, è Ad Reinhardt il quale si era opposto al mito, ancora popolare in quel periodo, e mai tramontato, dell'artista mosso solo da pulsioni irrazionali, non conscio pienamente di ciò che produce e che necessita dunque di un critico capace, con le parole, di mettere ordine nel magma creativo. Negli anni sessanta, questa era negli Stati Uniti una vera e propria battaglia culturale e sociale, che opponeva due “massimi sistemi”: la tradizione dell'artista come creatore di oggetti portatori

di qualità estetica e la tendenza, storicamente rigettata, di proporlo come teorico perfettamente padrone del messaggio che idea.<sup>5</sup> Per Kosuth, l'artista quando si occupa di riflettere sulla natura dell'arte è pari al filosofo e, successivamente, all'antropologo. In onore della locuzione *art as art* di Reinhardt, che pochi mesi prima della sua scomparsa aveva esposto alla *Opening Exhibition of Normal Art* nella Lannis Gallery di New York,<sup>6</sup> Kosuth utilizzerà per i suoi successivi lavori linguistici il titolo *Art as Idea (as Idea)*. Si tratterà in questo caso di opere basate sulle definizioni di un dizionario; assai diverse da quelle stesse “tre sedie” di Kosuth, rispetto alle quali veniva eliminata sia la parte fisica, sia quella figurativa dell'oggetto. In questo caso, non vi è nessuna concessione al colore, nulla che possa esteticamente fuorviare l'attenzione: nella prima versione, chiamata *First Investigations*, i lemmi e le relative definizioni sono posti sulle pareti degli spazi museali.

Inizia dunque precocemente a delinearsi un problema che accompagnerà Joseph Kosuth durante la sua carriera, ovvero l'ambivalenza tra un'Arte Concettuale percepita dal pubblico come ostica e la volontà, invece, di farne una forma di espressione comunicativa, capace di incidere concretamente nella sfera sociale – direzione verso cui premeva soprattutto il gallerista-teorico Seth Siegelau.<sup>7</sup> Kosuth, pur ritenendo specie nei primi anni di attività nel Concettuale che l'arte sia destinata a un pubblico di specialisti,<sup>8</sup> non ripone fiducia nel ruolo tradizionale della critica di mediare l'arte e desidera poter comunicare a livello teorico in prima persona le ragioni del suo lavoro. Nel 1968 l'artista fonda il suo primo giornale, *Straight*, pubblicato dalla School of Visual Art di New York, che avrà una sola uscita.<sup>9</sup> Egli avverte l'esigenza della pubblicazione divulgativa, sia come mezzo attraverso cui riflettere sulla natura dell'arte, sia per mediarla. Come sottolineato in precedenza, nell'approccio di Kosuth i due aspetti non sono separati: la pagina si fa spazio e ha il vantaggio, a differenza della parete della galleria, di uscire dal confine fisico e psicologico del museo.

Nell'editoriale l'artista americano cita un aforisma di Thomas Jefferson in cui si dice: “Gli annunci pubblicitari contengono le uniche verità su cui si può fare affidamento in un giornale”.<sup>10</sup> Proprio in questo periodo, Kosuth decide di usare la comunicazione pubblicitaria per promuovere la seconda versione delle sue *Art as Idea (as Idea)*, in un procedimento contrario a quello adottato dalla Pop Art agli inizi degli anni sessanta. Se, infatti, la corrente pop aveva scelto di portare nello spazio “sacrale” del museo l'estetica pubblicitaria, egli stabilisce invece di lasciare intatto il potere comunicativo dell'*advertising* e sfruttarlo per permettere alle sue opere di uscire dal museo e interagire con un pubblico più vasto ed eterogeneo di quello della galleria. I suoi lavori linguistici cominciano, quindi, ad apparire in spazi pubblicitari anonimi, strani, atti a innescare nel lettore processi di riflessione.

Nella sua volontà di presentare le parole come *ready made*, Kosuth compie un percorso lungo ed evolutivo. Sulle pareti del museo le definizioni rischiano di sostituirsi a opere pittoriche, mentre con il passaggio alla carta stampata egli intende dimostrare con ancora più chiarezza come non si stia parlando di oggetti fisici, ma di idee. Con le *Second Investigations* (1968/69) egli pubblica le sue *Art as Idea (as Idea)* in modo anonimo sfruttando i *mass media*, in particolare gli spazi pubblicitari di giornali e riviste di diversi paesi, quali il *Roget's Thesaurus*, il *Berner Tagblatt* e il *Tagwach* in Svizzera, e ovviamente pubblicazioni specialistiche come *Artforum*.<sup>11</sup>

Si tratta perciò, per la carta stampata, di un esperimento nuovo e connaturato a questa epoca: per la prima volta essa si fa spazio artistico e medium diretto, dove il lettore diventa immediato fruitore.<sup>12</sup> Il tentativo di creare un'opera che si può considerare veramente pubblica nel senso più pieno del termine è in quel momento storico anche un atto politico e le riviste assumono a questo proposito un ruolo centrale.<sup>13</sup>

Alla fine degli anni sessanta si era formata negli Stati Uniti la *Art Workers' Coalition*, un'associazione di artisti che contestava, tra gli altri *status quo*, l'idea tradizionale della rivista come promotore commerciale, strumento impiegato dal sistema per generare classismo anziché cultura, e auspicava una vera e propria rivoluzione della pratica anche in questo campo. L'idea di Kosuth è quella di un'arte che non può essere venduta o acquistata, ma di cui l'interlocutore si appropria attraverso l'azione della lettura; egli vede lo spettatore come attivatore di un processo, l'opera d'arte non esiste nemmeno senza questa relazione comunicativa. Parole come “acqua”, o ancor di più concetti irrepresentabili come “niente”<sup>14</sup> o “significato” – da astrazioni di particolari fisici ad astrazioni di astrazioni – vengono letti e formano nella mente del fruitore un'immagine mentale che nulla ha a che vedere con l'immagine figurativa: è puro concetto, che naturalmente Kosuth pone su un piano di superiorità rispetto alla rappresentazione formale e “retinica”, per citare Marcel Duchamp. Con le sue *Art as Idea (as Idea)*, Kosuth lancia una sfida alla tradizionale pratica artistica, aggirando ogni vincolo fisico ed estetico e dimostrando come essa sia invece attività di pensiero: in questa veste il rapporto tra artista e pubblico è immediato, privo di filtri.

“Un'opera d'arte è una sorta di proposizione presentata nel contesto dell'arte come un commento sull'arte”: è, questa, una delle affermazioni più note di Kosuth apparsa nell'articolo “*Art after Philosophy*”<sup>15</sup> (1969) su *Studio International*, in cui si chiariscono molti dei presupposti delle *First* e *Second Investigations* e che costituisce la sua principale dichiarazione di intenti di quel periodo. Se nel primo caso il “contesto dell'arte” è chiaramente lo spazio della galleria o del museo, nelle *Second Investigations* anche lo spazio virtuale della pagina diventa luogo di presentazione di un lavoro artistico. Per Kosuth – e in

questo articolo lo sottolinea con forza – l'arte esiste sotto forma di tautologia e assume senso solo quando si pone come riflessione sulla propria medesima natura. Le *Art as Idea (as Idea)* sono opere tautologiche, che si riferiscono completamente a se stesse e generano una forma di pensiero puro.

Egli scrive che un'arte è tautologica quando agisce come una presentazione delle intenzioni dell'autore: la vera novità del lavoro suo e degli artisti legati alle correnti più innovative di quel periodo sta nel fatto che il processo conta molto più della natura fisica delle opere.<sup>16</sup> Non bisogna perciò confondere la definizione sulla parete della galleria con un quadro, o la pagina del giornale dove essa è stampata con un manufatto artistico: “Ho sempre considerato la fotocopia la forma di presentazione del lavoro; ma non ho mai voluto che nessuno pensasse che stavo presentando una fotocopia come opera d'arte”.<sup>17</sup> L'interruzione nel 1968 del suo lavoro costituito dalle definizioni del dizionario dipende proprio dal fatto che esse erano trattate alla stregua di opere d'arte tradizionali: sia le fotocopie che le pagine del giornale venivano infatti, in un secondo momento, esposte all'interno di mostre, appese al muro o sopra un piedistallo. È il caso dei quotidiani svizzeri presentati, per esempio, quello stesso anno nel catalogo della mostra *When Attitudes Become Form* alla Vereins Kunsthalle di Berna.<sup>18</sup> Essi appaiono, in tutto e per tutto, come oggetti artistici in esposizione, non si sottraggono a una forma ostensiva convenzionale, quasi che la tendenza diffusa fosse il restituire sempre e comunque la dimensione della materialità a tutto ciò che si manifesta come opera d'arte.

Per l'artista americano è fondamentale separare l'arte dalla sua forma di presentazione e fare in modo che questo aspetto sia ben chiaro nella mente del fruitore. Per questo motivo, con altri artisti concettuali si associa a Seth Siegelaub. Egli rappresenta la figura carismatica di un curatore che sperimenta strategie alternative di promozione delle nuove forme d'arte al pubblico, in modo che si allontanino da una concezione tradizionale di allestimento. Nel momento in cui l'arte rinnova se stessa, i comuni canali di diffusione non appaiono più sufficienti e si ritiene necessario creare una dimensione curatoriale nuova, di cui Siegelaub si fa in quegli anni il principale portavoce. Nel 1968 egli idea, per esempio, lo *Xerox Book*, una vera e propria mostra sotto forma di libro, concedendo a ciascuno dei nomi coinvolti – quasi tutti vicini all'Arte Concettuale – venticinque pagine a testa.<sup>19</sup> L'anno successivo cura *July, August, September 1969* dove invita artisti europei e americani a contribuire scegliendo essi stessi una località in cui esporre; come risultato, la mostra si svolge in undici differenti luoghi del mondo. Una mostra senza nazionalità: l'unico “luogo” dove essa avrebbe potuto essere fruita per intero e facilmente, sarebbe stato dunque il catalogo.<sup>20</sup> Anche per Siegelaub è importante che lo spazio fisico del museo si tramuti in puro spazio mentale e

che questa novità sia recepita in maniera chiara dal pubblico: il libro, nella sua accezione di raccolta di dati e non di oggetto, viene posto a un livello di superiorità rispetto al luogo. L'anno dopo ancora, con *July/August 1970*, Siegelau compirà la medesima operazione utilizzando come “luogo” la rivista *Studio International*, con opere progettate esplicitamente per un supplemento a stampa.

Il curatore americano intuisce che il pubblico contemporaneo fuori dal museo ha esperienza delle opere d'arte spesso non per visione diretta degli originali, ma attraverso le riproduzioni fotografiche. Questo si rivela un immediato vantaggio per lavori che esistono come informazioni e quindi a prescindere dal supporto: l'osservazione dell'opera su catalogo o rivista diviene fruizione diretta ed è per questa ragione che la stampa si rivela il medium ideale per l'Arte Concettuale, entro cui può agire come nessun'altra forma espressiva prima di allora.<sup>21</sup>

Nello stesso anno in cui scrive “Art after Philosophy”, Kosuth accetta anche il ruolo di redattore capo dell'edizione americana di *Art-Language*, pubblicazione fondata dal gruppo di artisti concettuali britannici Art & Language. Tale rivista è un esempio emblematico della sparizione del confine tra ciò che è fare arte e ciò che è divulgazione dell'arte, poiché in essa le due entità si compenetrano: essa è spazio di dibattito ma anche spazio espositivo vero e proprio. Il progetto, sottotitolato inizialmente *The Journal of Conceptual Art*, è unico nel suo genere; autogestito dal gruppo di artisti che da esso prende il nome e dai loro collaboratori, è una piattaforma in cui le opere di carattere principalmente testuale che gli artisti esponevano nei musei trovavano un luogo altro di espressione e confronto. Il linguaggio non solo si sostituisce alla figurazione, ma assume una dimensione di supremazia: se le opere pubblicate sulle pagine di una rivista sono in genere da considerarsi riproduzioni, nel caso di un'opera testuale non vi è alcuna differenza tra riproduzione e originale. Il lettore, nel semplice atto della lettura, riceve l'opera originale esattamente per come è stata concepita.

Nel primo editoriale introduttivo, Kosuth ribadisce come sia necessario interrogare l'essenza dell'arte e la sua natura fondamentale linguistica.<sup>22</sup>

L'opera d'arte deve essere considerata come un insieme, senza che alcune sue parti siano tenute in maggiore considerazione. Anche in questo senso la pagina della rivista si pone in alternativa allo spazio espositivo, perché consente alla proposizione concettuale di manifestarsi nella sua natura immateriale senza venire fraintesa a causa di un allestimento che allude a un *modus* tradizionale di presentare l'arte. Il lavoro di Kosuth rifiuta il mercato e, allo stesso tempo, prende a prestito dai mass media alcune forme di comunicazione: oltre all'*advertising* sui giornali, utilizza a partire dalle *Second Investigations – Synopsis of Categories* anche i cartelloni pubblicitari affissi nello

spazio pubblico, sempre in forma anonima.<sup>23</sup> Essi rappresentano un passo ulteriore rispetto alla pubblicazione su stampa: condividono l'aspetto sociale ma si allontanano ancor più da una dimensione oggettuale. La priorità, per Kosuth, è far sì che il destinatario delle opere non sia più solo lo spettatore selezionato che sceglie di visitare un museo o seguire una rivista specializzata, ma anche quello occasionale, che compra il giornale o transita per le strade. Questo perché è già essenziale per lui – anche prima del passaggio dall'arte come filosofia all'arte come antropologia – che l'arte viva nella società e venga fruita senza indottrinamenti e che nessuna sua parte venga tenuta in maggiore considerazione delle altre.

Per Kosuth non è solamente una questione individuale: quando nel 1970 viene intervistato da Jeanne Siegel,<sup>24</sup> spiega come l'artista possieda, nei confronti del pubblico, una forma di responsabilità morale. Egli è l'unico filtro che si oppone infatti tra esso e la trasformazione dell'arte in una mera questione di business. In “Art after Philosophy”, arriva ad affermare che l’“arte formalista vende come torte calde”.<sup>25</sup> L'Arte Concettuale si iscrive in un periodo storico di forte contestazione sociale contro l'autorità: il museo – e il mercato che ne consegue – è l'entità che la rappresenta. Kosuth è perfettamente consapevole sia della portata rivoluzionaria di una forma espressiva subito accessibile come quella proposta da lui stesso e da Art & Language, sia del fatto che il sistema artistico per propria natura la respinga e sia sempre teso piuttosto a supportare un tipo di lavoro più facilmente vendibile. La sua ricerca mira a un'orizzontalità della comunicazione che è in contraddizione per natura intrinseca con le esigenze di mercato.

Parte delle pubblicazioni di settore accettano di aprirsi a questo nuovo piano dialogico in cui la stampa prende il posto prima esclusivamente destinato alla galleria. In Italia vi è una risposta precoce a simili stimoli e già all'inizio degli anni settanta riviste come *Flash Art*, *Domus*, *Casabella* e *Data* seguono l'esempio anglosassone di *Studio International* e *Artforum*, conferendo spazio “espositivo” alla ricerca di Kosuth. Importante è stato nel nostro paese il contributo di Germano Celant, il quale ha ravvisato da subito punti di incontro importanti tra l'esperienza dell'Arte Povera e quella dell'Arte Concettuale – benché nella prima l'aspetto materiale sia molto più rilevante, esse sono accomunate dalla volontà di base di conferire maggior peso al processo rispetto all'oggetto finale.

Appare quantomeno curioso che due pubblicazioni italiane dedicate alle arti applicate come *Casabella* e *Domus* si interessino a una forma espressiva impalpabile come quella concettuale. Ritengo che sia invece una dimostrazione interessante di come il fenomeno venga subito assorbito come una volontà teorica rivoluzionaria di ripensare lo spazio. Riviste di architettura e design guardano a esso poiché lo considerano un punto di partenza capace

di influire anche sull'approccio progettuale. Germano Celant scrive già nel 1970 – dunque a pochissimi anni di distanza dalle prime manifestazioni del fenomeno, anticipando di poco sia *Flash Art* sia *Data* – un articolo intitolato solo “Conceptual Art” per la rivista *Casabella*,<sup>26</sup> in cui presenta gli artisti che aveva chiamato a esporre contestualmente alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, in occasione della mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art* da lui stesso curata.<sup>27</sup> Egli assume in quel periodo il ruolo di principale mediatore del fenomeno in Italia e nella sua volontà di trovare punti di incontro tra l'Arte Povera e altre situazioni che si stavano affermando internazionalmente ha il grande merito di intuire una tendenza processuale che stava prendendo campo in quegli anni e che, come una sorta di filo rosso, legava esperienze apparentemente lontane sia nella forma, sia geograficamente. Celant comprende che l'Arte Concettuale è la frangia che porta ai massimi estremi una caratteristica presente anche nelle altre neoavanguardie dell'epoca e si pone come strumento utile di comprensione di tutte le altre. Se infatti Arte Povera, Minimal Art, Land Art, Fluxus, ma anche esperienze legate agli happening, mostrano una preminenza dei loro aspetti immateriali (idea, azione, relazione, ambiente) su quelli materiali, l'Arte Concettuale arriva al punto di escludere quasi a livello sperimentale, molto spesso, questi ultimi, per dimostrare empiricamente che l'idea rimane ed è perfettamente in grado di autosostenersi. Scrive infatti Celant:

Il fatto di presentarsi come una scritta, un verbo, una definizione, un'ipotesi di lavoro, un'osservazione, una fotografia, un progetto, un calcolo, un'operazione filosofica, un concetto, una funzione fa sì che la rivista, il libro, il giornale, diventino luoghi di informazione-apprensione-esposizione-visione-percezione-lettura-comunicazione. Il lavoro artistico si offre così in maniera immateriale, non lascia una traccia unica, ma si dissolve in mille canali, non è collegabile a un prototipo, diventa accessibile a una quantità enorme di persone, non è decorativo, il suo esserci si identifica infatti con la pubblicazione e con la diffusione.<sup>28</sup>

Un aspetto particolarmente interessante è l'impaginazione dell'articolo su *Casabella*. Si rende chiaro a livello percettivo il concetto, al quale si è già fatto cenno in questa sede, per cui le immagini e gli scritti ad accompagnamento delle parole di Celant non sono mere riproduzioni delle opere presentate all'interno della mostra. Al contrario, sulle pagine della rivista il lettore vede le opere: i *Location Piece* di Douglas Hübler, un noto *statement* di Lawrence Weiner<sup>29</sup> e su tutte le *Investigations. Art as Idea (as Idea)* di Kosuth, rappresentate in questo caso dalla definizione della parola *abstract* – concetto non solo irrepresentabile, ma che designa anche l'assenza di rappresentazione. La rivista non reca in questo caso una fotografia che ritragga l'opera all'interno della mostra, su un qualunque supporto, ma

presenta l'*Investigation* a piena pagina, parole bianche su fondo completamente nero [fig. 1]. In questo dettaglio risiede il notevole spostamento semantico dell'immagine da informazione secondaria a primaria.<sup>30</sup> Le pagine di una rivista, tanto più se di settore artistico, assumono *ipso facto* la natura di “contesto dell'arte” secondo la definizione di Kosuth. La differenza che separa le funzioni di una galleria e di una pubblicazione si assottigliano qui fino a sparire: il lettore si ritrova davanti all'oggetto mentale creato dall'artista senza filtri intermedi.

Quello stesso anno su *Arts Magazine* il critico Gregory Battcock scrive un articolo in cui osserva: “(...) le opere d'arte non sono riproduzioni; le pagine che seguono sono opere d'arte. Non ci sono più riproduzioni. Non c'è più critica. Non più estetica. Solo arte”.<sup>31</sup> Tale punto nodale investe buona parte della pratica concettuale e tocca anche quello che è tradizionalmente considerato il lavoro dei mediatori che deve di necessità innovarsi di pari passo. Il compito non è più solo documentario, ma quello di fornire gli strumenti adeguati al lettore per permettergli di avvicinarsi al concetto dell'opera nella sua integrità. Laddove la perdita di informazioni è minima, la rivista veicola correttamente il processo.

Due anni dopo Celant pubblica sempre su *Casabella* un articolo dedicato specificamente al lavoro di Kosuth,<sup>32</sup> ma in questo caso le immagini ad accompagnamento dell'articolo sono più inquadrabili nel novero di informazione secondaria. Le *Investigations*, pubblicate a pagina 36, vengono stavolta documentate attraverso una foto che le ritrae all'interno dello spazio di una galleria, raggruppate [fig. 2], ed esse non risultano leggibili al lettore della rivista che può osservarne accanto un unico campione, la parola *transparence* con relativa definizione, nero su fondo bianco. Un'altra fotografia mostra appese al muro pagine di quotidiani (*Times*, *Financial Times*, *Daily Telegraph*) su cui sono apparse le definizioni di *Existence* e *Time*, e anche in questo caso bisogna fidarsi della didascalia, perché le *Art as Idea (as Idea)* di Kosuth non appaiono in questo modo visibili al lettore di *Casabella*. In una sorta di *mise en abyme*, la rivista pubblica la foto che documenta la presenza dell'opera di Kosuth all'interno di un giornale, a sua volta esposto nel museo come oggetto di osservazione – che passa in questo modo da medium di comunicazione a *ready made* forzato. A uno spettatore superficiale o privo di dimestichezza con l'Arte Concettuale la differenza tra l'opera di Kosuth pubblicata nell'articolo apparso nel 1970 e queste appena considerate può non sembrare degna di nota, ma è invece sostanziale, ed esempio involontario di un'opera concettuale che, in un caso, è pienamente espressa, e nell'altro è restituita alla dimensione di oggetto fisico, peraltro non decodificabile – e che, perciò, è come “disinnescata” nella sua natura. Le foto hanno nel secondo caso un'impostazione classica, considerata valida tradizionalmente per le

opere d'arte, e che però dell'opera concettuale nega l'essenza, offrendo l'informazione in assoluto meno rilevante – ovvero la forma di presentazione specifica di quell'opera, che invece sappiamo essere equivalente nella parete del museo, nella pagina di giornale o nel cartellone pubblicitario affisso per strada. Curioso notare che la scelta editoriale tradizionalista delle immagini faccia da contraltare alle parole di Celant, che affermano l'esatto contrario: “Gli ingrandimenti fotostatici non possono infatti considerarsi quadri ed opere visuali poiché sono semplicemente ‘forme di presentazione’ di un concetto o di un'idea, per cui l'attenzione deve portarsi solo alla definizione, leggibile”.<sup>33</sup> Si avvera, ancora una volta, il paradosso interno alle opere di Kosuth: benché egli neghi ogni aspetto materiale, è proprio la forma *presentazionale* inedita delle sue opere a destare particolare interesse, restituendole a quella dimensione oggettuale che l'artista in teoria rifiuta.

Anche *Flash Art* dedica un numero all'Arte Concettuale di Kosuth, il ventiduesimo del febbraio-marzo 1971, scegliendo di preferenza la presentazione bidimensionale delle *Art as Idea (as Idea)*, stampate ad accompagnamento del testo (definizione di *Number* del 1968 e *Blank* del 1967) [fig. 3].<sup>34</sup> Esse sono affiancate, non casualmente, alle immagini delle opere pavimentali e modulari di Carl Andre e l'associazione mentale rimanda al tema del riduzionismo che conduce negli Stati Uniti dall'indagine minimalista a quella concettuale, ma anche e proprio all'assenza prospettica, che cancella non solo l'autorità del piedistallo (ormai assente), ma in questo caso persino il principio di tridimensionalità, attributo costitutivo dello spazio fisico.

Come Carl Andre chiama lo spettatore a fare ingresso in un'opera che è un confine privo di profondità per esperire una forma altra di spazio, così le *Art as Idea (as Idea)* di Kosuth invitano lo spettatore-lettore a entrare nel proprio spazio mentale per costruire una forma di pensiero. In questo senso, la pubblicazione delle opere dell'artista sotto la forma a-prospettica si rivela un approccio corretto e anzi esemplare; se si volesse oggi, in prospettiva storico-artistica, stabilire un tipo di mediazione corretto e uno sbagliato di proporre le *Art as Idea* su pagina stampata, di certo la possibilità di fruizione diretta dell'opera di pensiero incoraggiata da Kosuth e l'eliminazione di tutto ciò che potrebbe in qualche modo ostacolare questo dialogo lineare sarebbero condizioni imprescindibili da tenere in considerazione. Ovviamente non si può più parlare di *advertisement*: su *Flash Art* le opere, pur presentate nella loro bidimensionalità, hanno un valore comunque illustrativo rispetto al testo critico. Lunghi da agire in una dimensione straniante, anche la loro capacità comunicativa sicuramente muta. Questo è un nodo che Kosuth non è mai riuscito a risolvere, ma che rende in qualche modo ancora più interessante la sua indagine: come è stato precedentemente sottolineato, quando appaiono su riviste divulgative, le *Art as Idea (as Idea)* partecipano della natura di

informazione primaria e secondaria, che vanno a fondersi in un unico corto circuito. Se la neutralità è il principio base a cui tendere per proporle sulla pagina stampata, la completa neutralità sarà però – come accade per il principio del *white cube* – un'utopia impossibile da raggiungere: ogni minima variazione nel contesto di presentazione influirà infatti sulla lettura dell'opera. Ciò che l'artista nega, ovvero l'importanza della forma, è però ciò che caratterizza l'opera concettuale rispetto alla tradizione: essendo linguaggio, il messaggio muta a seconda del registro in cui è inserito. Nel caso delle riviste specializzate, la funzione di accompagnamento illustrativo delle parole-immagini non soccombe mai del tutto a quella comunicativa diretta, tipica invece dello spazio pubblicitario.

Per quanto riguarda *Domus*, sempre nel 1971 compare sulle sue pagine un'intervista a Kosuth da parte del critico Pierre Restany<sup>35</sup> in cui si ripercorre l'evoluzione delle sue proposizioni e si pone l'accento sul fraintendimento che le ha accompagnate. Il principale intento dell'artista nei primi anni di lavoro è sempre stato quello di liberarle da un valore iconico che poteva essere loro erroneamente attribuito.

Anche quando pubblicate su una rivista, dunque, le *Investigations. Art as Idea (as Idea)* dovrebbero mancare di una qualità figurativa, che invece sovente viene loro conferita dalla redazione quasi per abitudine. Le soluzioni di rappresentazione editoriale di Kosuth appaiono, dunque, tipicamente tre: la rivista assume il ruolo di medium e pubblica le proposizioni riducendo al minimo la loro qualità iconica; oppure le tratta come un oggetto fisico, contestualizzato nel proprio spazio di fruizione (fotografando, dunque, il giornale su cui la proposizione appare o le opere inserite nelle sale del museo, per esempio); infine, una scelta di compromesso, dove la proposizione appare sì in una “cornice” ed è usata ancora soprattutto a scopo illustrativo, ma viene fotografata frontalmente, con l'effetto prospettico ridotto al minimo.<sup>36</sup>

Possiamo individuare, a questo punto, un'altra ragione per la quale riviste dedicate all'architettura e al design mostrano questa singolare curiosità verso un'opera come quella di Kosuth che rifugge la dimensione oggettuale e sembrerebbe incompatibile con la ragion d'essere dell'arte applicata. Sicuramente, i primi anni settanta vedono un fermento ideologico un po' su tutti i fronti creativi. L'idea di rifuggire dal pregiudizio di un'arte posta sul piano dell'estetica attraversa non solo l'Arte Concettuale, ma è una strada che da quel punto in poi non conoscerà interruzione. L'artista, sia anche architetto o *designer*, rivendica per sé il ruolo intellettuale, persino etico, per troppo tempo negatogli. Kosuth è perciò portavoce dell'espressione più estrema che è possibile raggiungere e che dovrebbe dimostrare come l'arte esista a prescindere dal fattore estetico.

*Data* è forse la rivista che in quegli anni dimostra maggiore interesse a

interagire con le nuove ricerche artistiche contemporanee e che tempestivamente vi corrisponde: nel 1972 pubblica nel numero di aprile sia la traduzione di “Art after Philosophy” sia dell'editoriale introduttivo di *Art-Language*.<sup>37</sup> Allo stesso tempo, propone anche un excursus sull'opera di Kosuth, presentata sotto forma di testimonianze fotografiche secondarie ma anche diretta.<sup>38</sup> La scelta editoriale del direttore Tommaso Trini, in quel contesto, è di affiancare alle fotografie delle opere linguistiche di Kosuth – si ricorda ancora una volta che, per Kosuth, tra immagine e oggetto e parola vi è totale corrispondenza – delle colonne bianche, che segnano il vuoto dove solitamente sarebbe presente l'intervento critico [fig. 4]. In tal modo è l'artista a parlare attraverso le sue opere e i suoi scritti, mentre l'articolo tace. Quel vuoto rappresenta uno spazio e l'accettazione consapevole del critico – Trini, che firma il non-articolo – di abdicare al suo ruolo tradizionale; egli dimostra così di rispettare la volontà di Kosuth, poiché lascia interamente a lui la parola sul suo lavoro, attraverso la capacità delle sue opere di suscitare un pensiero. Nella penultima pagina del medesimo numero di *Data*, un anonimo intervento linguistico – in lingua italiana e inglese –, bianco su fondo nero, allude proprio alla dimensione del vuoto, esordendo con la frase “non esiste la possibilità di non fare qualcosa come non esiste la possibilità di isolare l'idea dall'oggetto”.<sup>39</sup> Decidere di non scrivere non può essere considerata banalmente un'assenza di scrittura, poiché anche la mancanza consapevole è forma di intenzione. Quelle colonne vuote sono pensate per essere fruite come riflessione sull'arte e, dunque, come lavoro artistico esse stesse; la didascalia vuota è, non casualmente, paragonabile alla *Mappa che non indica* (1967) di Art & Language: una negazione che si trasforma in affermazione. L'inversione è completa: sono le opere che comunicano, mentre la pagina della rivista diventa spazio silente che tende verso la neutralità, un *white field* anziché *white cube*.

Già alla metà degli anni settanta, Kosuth inizia a rigettare alcune delle conclusioni più solipsistiche cui è pervenuto negli anni precedenti e, in generale, gli aspetti filosofici più estremi della sua ricerca. Assieme a Michael Corris e Preston Heller fonda, nel 1975, la rivista autogestita *The Fox*, una sorta di secessione americana dall'originale *Art-Language* che non si riconosceva più nella rivista inglese e che avrà vita breve – saranno pubblicati soltanto tre numeri. Nel primo scrive un editoriale che esplicitamente scardina le affermazioni precedenti di “Art After Philosophy,” intitolandolo “The Artist as Anthropologist”.<sup>40</sup> Parla del “fallimento dell'arte concettuale” che in quel momento egli vede già diventare istituzionale e dunque, di fatto, sterile. “I musei, le gallerie, e le riviste d'arte trasformano, modificano, alterano e oscurano le reali basi dell'arte”<sup>41</sup> asserisce Kosuth. Il paradosso interno che ha sempre accompagnato il suo lavoro finisce per rendere vani i suoi intenti:

esiste un sistema artistico che “normalizza” ogni forma espressiva riconducendola a schemi noti. Per lui, riviste specializzate come *Artforum* e *ARTnews* anche quando si mostrano “incuriosite” da queste nuove tendenze, riflettono alla fine del discorso sempre una volontà conservatrice.

Per Kosuth diventa inevitabile dissociarsi dal progetto *Art-Language*: “Una ragione per il collasso di *Art & Language* è che si è spostato dal giornale alle mostre in galleria”.<sup>42</sup> Proprio perché frustrato dalla componente promozionale che ancora caratterizza le riviste ufficiali inaugura il progetto *The Fox*, che rappresenta la volontà simbolica di non tornare sui propri passi come altri hanno fatto, ma procedere verso nuove indagini.

Il passaggio dall’“arte come filosofia” all’“artista come antropologo” realizza la volontà, già *in nuce* in molte delle opere precedenti, di conferire un peso maggiore alla dimensione sociale dell'arte. L'artista, così, assumerà una funzione educativa e potrà mutare gli schemi mentali che condizionano la fruizione dell'opera sempre tendenzialmente percepita come feticcio.

Solo nel 1982 ricomincerà a pubblicare su *Artforum* e lo farà proprio per commentare il ritorno alla pittura che si sta registrando in quegli anni,<sup>43</sup> esempio lampante di come il mercato influenzi pesantemente le forme artistiche, di fatto invalidando traguardi che si erano faticosamente raggiunti. Sempre su *Artforum*, nel 1988 dichiara:

Ciò che noi iniziammo fu una sorta di *ready made* per negazione. Questa rimozione, cancellazione, fu veramente una defeticizzazione del *ready made* duchampiano nella forma (sia figurativamente e, nel mio caso, letteralmente) di una fotografia negativa del nostro orizzonte di significato artistico, e l'atto simultaneo della sua negazione positiva.<sup>44</sup>

Quell'atto, ripetuto per oltre vent'anni, corre il pericolo di svuotarsi fino a diventare stile. Per tutti questi motivi, di fronte alla disillusione per un'indagine che ormai pare conclusa, Kosuth si allontana sempre di più dall'arte come drastica tautologia,<sup>45</sup> conferendo preminenza al proprio ruolo di comunicatore. Su *Domus*, nel 1985, Kosuth aveva sottolineato l'importanza dell'insegnamento, in tutte le sue accezioni.<sup>46</sup> Rispetto alla prima parte della sua carriera dunque, in cui vedeva l'arte come un'astrazione paragonabile alle scienze matematiche e dunque accessibile solo a coloro che possedessero gli strumenti adeguati, filosofici, per comprenderla, nella fase antropologica della sua ricerca auspica invece a una rete comunicativa capace di innervarsi nel tessuto sociale.

Sarebbe interessante, a questo punto, chiedersi se per l'artista americano veicolare le idee sia diventata una finalità preminente rispetto alla rinuncia formale. Questo spiegherebbe in parte perché egli dopo aver raggiunto la negazione iconica totale ne prenda le distanze in un secondo momento. Non

solo, ma chiarirebbe pure la sua accettazione, anche in una fase precedente, nell'affidare comunque il suo messaggio a forme di presentazione alle quali nella teoria era ostile, come avvenuto per alcuni dei servizi fotografici su rivista incontrati durante la presente indagine. Quello tra Kosuth e la carta stampata è uno scambio produttivo, non esente da vicoli ciechi, atto a suscitare domande molteplici più che fornire risposte, e ha in questa ambiguità buona parte del suo fascino.

Carl Andre era arrivato già nel 1969 al punto limite di auspicare un'arte che rifiutasse la riproduzione fotografica. Forse con una certa intenzione provocatoria, in occasione di un incontro della Art Workers' Coalition aveva dichiarato: “Niente più riproduzioni. (...) Le riproduzioni danno luogo a un corpo di persone che 'conoscono il tuo lavoro' senza neanche averlo visto. Questo è un abominio. Gli artisti dovrebbero impedire alla gente di fare foto del loro lavoro”.<sup>47</sup> La questione sempre attuale è quella del “tradimento delle immagini”: lo spettatore è davanti all'opera, o a qualcosa che finge di essere l'opera? Nel caso delle *Art as Idea (as Idea)* la risposta pare sempre essere stata la prima, poiché se l'affermazione di Andre sembra valere ancora per un'opera materiale, un lavoro che è pura informazione può ragionevolmente ambire a cambiare supporto senza perdita di significato. Tuttavia è indubbio che poi le strategie di pubblicazione delle opere concettuali abbiano attraversato un grande spettro di possibilità e che la questione resti in larga parte ancora aperta.

Come si “rappresenta” l'Arte Concettuale? È lecito farlo? Quando passa attraverso canoni tradizionali, l'atto semplificato di documentarla si mostra inevitabilmente lacunoso. È necessario elaborare perciò strategie laterali – come ha fatto *Data* – che entrino in dialogo fino a diventare con essa quasi intercambiabili. Il rischio spesso temuto è quello che, portando questo discorso ai suoi massimi estremi, diventi impossibile porre ancora dei limiti che separino la pratica artistica da quella critica. Si tratta di una contraddizione problematica, poiché spesso il compito dello studioso è quello di stabilire schemi dentro cui inquadrare la materia trattata. Questo procedimento, solitamente così utile, entra in conflitto con un'arte come quella concettuale che ha nell'evasione dagli schemi precostituiti uno dei punti centrali; nata in un periodo di contestazione, con intenzioni anti-autoritarie, non conosce limiti se non quelli riferiti alla propria natura – tautologica nel caso di Kosuth. La conseguenza è evidente: l'unico limite che incontra l'Arte Concettuale è interno, è il proprio stesso paradosso di irrepresentabilità.

Le riviste italiane citate nel presente testo, pur nel loro conservatorismo di fondo, hanno accettato ugualmente di mettersi in gioco, fino a provare a riorganizzarsi come puro spazio mentale scevro (almeno a livello di aspirazione) da condizionamenti pregiudiziali. Le strategie impiegate sono state versatili,

conducendo ciascuna a una diversa prospettiva di riflessione. L'impressione finale è che oggi, con una certa distanza cronologica, non vi sia ancora una risposta univoca a questi problemi e che essi si proponano come un terreno d'indagine attivo dove la responsabilità prima affidata al mediatore culturale è ora trasferita allo storico. Egli deve operare una scelta, se trattare la pagina concettuale come oggetto mentale, ossia come informazione primaria, o fisico, in tal caso veicolante una informazione secondaria. Nella differenza sostanziale sottesa a questa opzione risiede il rischio (frequente, contrariamente a quanto si potrebbe credere) di fraintendere l'Arte Concettuale e il lavoro di Kosuth nello specifico. Le *Art as Idea (as Idea)* sono opere che vanno di volta in volta interrogate. Quando le riviste italiane hanno accettato il dialogo con questa nuova forma di pensiero hanno stabilito innanzitutto un modello critico utile al quale riferirsi, conferendo rilevanza al basilare potere comunicativo della pagina stampata: non solo documentazione, ma linguaggio artistico diretto, privo di confine.

## TAVOLE

1 J. Kosuth, *Art as Idea (as Idea)*, 'Abstract', *Casabella*, aprile 1970, 49. Archivio Periodici della Biblioteca Berio, Genova

2 *Casabella*, marzo 1972, 36. Archivio Periodici della Biblioteca Berio, Genova

3 *Flash Art*, febbraio-marzo 1971, 1. Per gentile concessione dell'archivio della rivista *Flash Art*, Milano

4 *Data*, aprile 1972, 24. Da

<http://www.capti.it/modules/lib/Image/show.php?>

[ChiaveArticolo=3721&ChiaveFascicolo=400&ChiaveRivista=43&s=1&d=100&file=page024.jpg](http://www.capti.it/modules/lib/Image/show.php?ChiaveArticolo=3721&ChiaveFascicolo=400&ChiaveRivista=43&s=1&d=100&file=page024.jpg). Accesso il 3 febbraio 2017.

**ab'stract**, 1 ab'strakt, 2 äb'sträct, *a.* **1.** Produced by or resulting from abstraction: applied to an idea or mental image when deprived of most of its individual features; having the nature of a conception or general notion. Man and human are concrete; humanity is an *abstract* notion. PORTER *Intellectual Science* pt. iii, ch. 2, p. 332. [s. 1871.]

**2.** Viewed apart from concrete form, individual example, or actual practise: said of numbers, attributes, qualities, etc.; general, as opposed to particular; theoretical, as opposed to practical. The teachings of Christ are not *abstract* doctrines. A. P. STANLEY in *Thoughts that Breathe* ccliii, p. 285. [D. L. co. 1879.]

**3.** Withdrawn from contemplation of present objects; abstracted; as, he had an *abstract* air. **4.** Ideal; imaginary; visionary; as, *abstract* piety: opposed to *real*, *practical*, *rational*. **5.** Hard for the mind to grasp; abstruse; metaphysical; as, *abstract* speculations. a popular use. **6†.** Separate; drawn or taken away (from). [*<* L. *abstractus*, pp. of *abstraho*, *<* *abs*, from, + *traho*, draw.]

1 J. Kosuth, *Art as Idea (as Idea)*, 'Abstract', *Casabella*, aprile 1970, 49. Archivio Periodici della Biblioteca Berio, Genova

again present in « Neon » 1965 and in « One and Three Chairs » 1965 - two works which have physical and facile perceptibility but which become instruments of logic. The physical awareness of the term "neon" is instituted by means of the proposal "neon" written by neon itself.

In this way language becomes a given fact so that asking the meaning of a term means asking what it is going back to — neon to neon. It is an automatic procedure of semantic return, which is complicated in « One and Three Chairs » where the return is instituted at different levels of denomination. The work consists of a chair, a definition of the word chair, and a photograph of the chair, three different nominations, or iconic-semantic returns, of one term, so that on one side the

language reflects the logic of the various returns - the word chair is the name of the instrument on which a person rests with knees bent so that the weight of his body is not supported by his feet but by another support, and this support is referred to by the term chair, as a word, but also as an image (the photograph) as an object (the actual chair).

In the work « Clock (one and five) », 1965-70, the word "clock" is shown as a denomination of the static fact (the image) the mobile one (the object) by which we tell the time, and the existing relationship between words and objects is seen in the tautological denomination « Neon electric light English glass letters white », 1965-70.

The proposals, treated by Kosuth in various "sense groups", systematically

take into consideration entities which are nominally different so that they acquire from time to time a different gnosiological validity.

Every analysed proposal depends, in fact, on only the contained signs and does not allow aesthetic or visual redundancy. It indicates the logical content alone, leaving aside the psychological thought events and the variety of iconic forms in which such a phenomenon (thought) can be expressed.

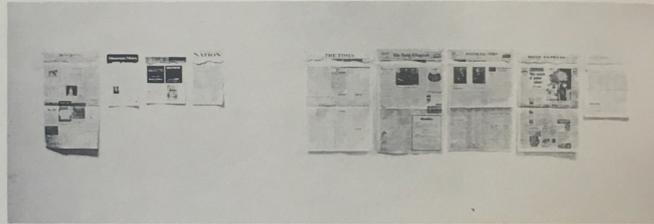
The analysis of successive linguistic tautologies brought Kosuth to consider as increasingly fundamental in his research the idea with respect to the form of visualization, so that by making his work more radical he noticed that the meaning of the proposals is not factual but linguistic. For this reason, from

1965-68 the relationship with the visual component is attenuated to the point of presenting as simple proposals only photostatic enlargements of dictionary definitions. The enlargements cannot be considered pictures or visual works because they are simply "forms of presentation" of a concept or an idea, so that the attention of the observer must be drawn only to the readable definition.

The content of the work is represented with iconic qualities, but is expressed by means of the semantic qualities of the language.

Initially in 1966 the definitions composing « The first investigation » refer to concepts of material like water and air, and are offered as abstractions of a particular entity, deprived of form and colour. Following this, in 1967, the definitions

transparegge, transparency, transparent. The 3rd, adopted from MF-E, derives from ML *transparent-*, o-s of *transparens*, presp of *transparere*, to show or appear (L *parere*) through (*trans*, across, beyond). Derivative ML *transparentia* yields MF-E *transparence*, adopted by E, which modifies it to *transparency*. — Cf the V PEER.



4  
4  
Titled (art as idea as idea), 1966  
5  
Titled (art as idea as idea), 1968  
6  
A sinistra: I. Existence (art as idea ad idea), 1966. A destra: VI. Time (art as idea as idea), 1968

La coscienza fisica del termine "neon" si istituisce tramite la proposizione « Neon » scritta con il neon stesso, il linguaggio cioè diventa un dato di fatto, per cui la richiesta di quale sia il significato di un termine significa chiedere a quale cosa esso rimandi, neon al neon. Un procedimento automatico di rimando semantico, che si complica in « One and Three Chairs », in cui il rimando si istituisce a differenti livelli di denominazione. Il lavoro consiste di una sedia, una definizione della parola sedia e una fotografia della sedia, tre differenti nominazioni o rimandi iconico-semantici di uno stesso termine, per cui da una parte il linguaggio rispecchia la logica dei diversi rimandi, la parola sedia è il nome dello strumento su cui una persona poggia con le ginocchia piegate in modo che il peso del corpo non cada sui suoi piedi, ma su un supporto altro e questo supporto è ciò a cui il termine sedia si riferisce, come parola, ma anche come immagine (la fotografia) e come oggetto (la sedia, di fatto).

Così pure si intende la parola "orologio", come denominazione del fatto statico (immagine) e mobile (oggetto), con cui percepiamo il "tempo", nel lavoro « Clock (one and five) », 1965-70, e si legge la relazione esistente tra parole e oggetti nella denominazione tautologica « neon electric light english glass letters white », 1965-70. Le proposizioni, trattate da Kosuth in diversi « gruppi di senso », prendono sistematicamente in considerazione entità nominali differenti, in modo da acquistare, di volta in volta, una diversa validità gnoseologica. Ogni proposizione analizzata dipende infatti solamente dalle definizioni dei segni contenuti, non ammette ridondanza estetica o visuale, indica soltanto il contenuto logico prescindendo dagli eventi psicologici del pensare e dalla varietà di forme iconiche in cui tale fenomeno (pensato) può essere espresso. L'analisi delle successive tautologie linguistiche conduce Kosuth a considerare sempre più fondamentale, nella sua ri-

cerca, l'idea rispetto alla forma di visualizzazione, per cui radicalizzando il suo lavoro si accorge che il significato delle proposizioni non è fattuale ma linguistico. Per questo motivo, dal 1965 al 1968, la relazione con la componente visuale si attenua a tal punto da presentare come proposizioni semplici solo degli ingrandimenti fotostatici di definizioni tratte dal vocabolario. Gli ingrandimenti fotostatici non possono infatti considerarsi quadri ed opere visuali poiché sono semplicemente "forme di presentazione" di un concetto o di un'idea, per cui l'attenzione deve portarsi solo alla definizione, leggibile. Il contenuto del lavoro non si rappresenta dunque con le qualità iconiche, ma è espresso tramite le qualità semantiche del linguaggio. Le definizioni che compongono « The First investigation » riguardano inizialmente, 1966, concetti di materia come water, air, e si offrono come astrazioni di un'entità particolare, priva di forma e di colore; in seguito, 1967, le definizioni riguardano termini astratti come

# flash art

22 lire 500

FEBBRAIO - MARZO 1971

DIRETTORE: GIANCARLO POLITI

VIA FONTANA LIRI 27

00171 ROMA

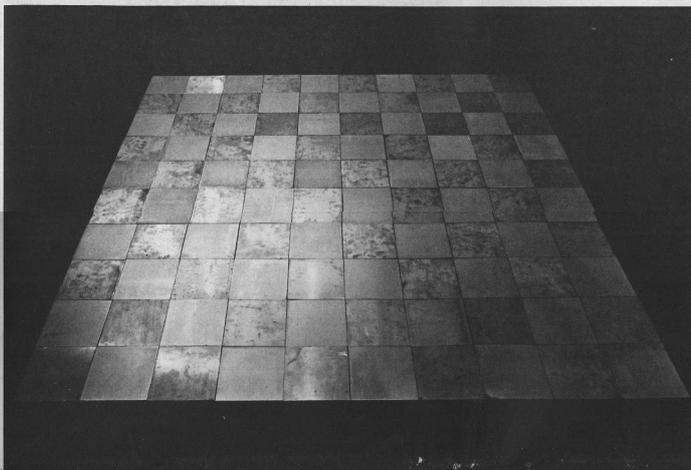
C.C.P. 1/38241

ABBONAMENTI:

ANNUO L. 5.000

SCIENTIFICHE L. 10.000

ESTERO 10 \$



JOSEPH KOSUTH

Les premiers travaux d'Art Conceptuel sont datés d'il y a cinq ou six ans déjà. Ce sont les travaux des new-yorkais Joseph Kosuth, Christine Kozlov, On Kawara, Bernard Venet et des anglais Terry Atkinson, Michael Baldwin. Superficiellement, l'expression « Art Conceptuel » désigne des œuvres dont la présentation matérielle se trouve réduite au minimum et d'où est parfois même absente toute information visuelle. Ainsi, Lawrence Weiner décrit l'œuvre à l'aide d'une courte phrase — par exemple, « un affrontement direct avec un cours d'eau naturel » — et laisse à l'éventuel acquéreur le soin de réaliser ou non la pièce. Mais si l'on se réfère aux définitions qu'en donne Joseph Kosuth dans d'assez nombreux textes, ainsi qu'à ses propositions, on s'aperçoit que l'expression a bien plus d'implications et qu'elle désigne une activité beaucoup plus pure et rigoureuse que la majorité des démarches qui nous sont connues. Nous y associerons les recherches du groupe anglais de l'« Art Language », de Ian Burn et Mel Ramsden, de Roger Cutforth, ainsi que Victor Burgin.

L'art du vingtième siècle a rendu évidente cette propriété de l'art de toujours: « l'œuvre raconte sa propre création. Ce qu'une toile exhibe c'est comment elle est faite, un texte comment il s'écrit ». — Tsvetan Todorov (1).

Les propositions artistiques n'ont pas un caractère de fait, mais un caractère linguistique — c'est à dire qu'elles ne décrivent pas le comportement des choses physiques et même mentales; elles sont l'expression de définitions de l'art et les conséquences formelles de définitions de l'art. — Joseph Kosuth (2).

Les démarches du Land-Art, celles apparentées (interventions de l'artiste dans la nature, transformation de l'environnement) ainsi que certaines autres activités dont la désignation par l'expression « Art Conceptuel » nous semble parfois abusive ou unilatérale (Robert Barry, Douglas Huebler, Jan Dibbets, Lawrence Weiner) sont absolument contemporaines de celles de Joseph Kosuth ou du moins. Entendons nous bien. Elles ne sont pas contradictoires, mais, suivant la propre expression de Joseph Kosuth, elles ne sont que des « commentaires », des hétéronisations, sur des problèmes que lui et des artistes comme Burgin ou l'« Art Language » tendent de cerner de façon essentielle. Beaucoup d'œuvres dites conceptuelles, comme celles du Land-Art, ne provoquent, grâce à des descriptions textuelles ou photographiques, que des situations particularisées et anecdotiques qui remplissent la même fonction qu'une œuvre traditionnelle. L'information réduite ouvre même un champ plus vaste de possibilités à l'imagination interprétative du public. Ces œuvres, en continuant à véhiculer des messages anecdotiques et circonstanciels liés à l'expression de la personnalité, au style, à l'esthétique) manquent ou appauvrissent la connaissance que chaque œuvre peut apporter de l'art lui-même. A propos de ces œuvres, et pour les opposer à celles de l'« Art Language », Charles Harrison écrit: « De nombreux artistes, prétendant présenter certaines "idées" ou "situations imaginaires" à notre attention, comptent en réalité sur nos possibilités imaginatives pour que nous structurions dans notre esprit une suite dramatique de fictions, laquelle n'a aucun rapport avec l'art, ni avec la tentative de l'artiste. » (3).

Depuis six ans, les recherches de Joseph Kosuth tendent, au contraire, à entraver toute interprétation par réflexe associatif de l'œuvre d'art. Cette dernière ne remplit plus qu'une fonction unique qui est l'exploration de la nature de l'art. « Les propositions... ne répondent plus qu'au critère de pertinence à leur propre questionnement ». (4).

Le choix de Duchamp, pour un ready-made, était neutre, mais cette neutralité qui échappait au moment où l'objet était interprété par le public. Dans les premières tapes de son travail, Joseph Kosuth a cherché à supprimer cette ambiguïté et à préserver cette objectivité de l'œuvre d'art. Par exemple, il a présenté une série d'objets usuels, chaise, scio, horloge, accompagnés de leur photographie et de la définition, extraite du dictionnaire et agrandie, des mots « chaise », « scio », « horloge ». Il empêchait ainsi de greffer sur la proposition tout sens connoté. L'objet n'exprimait rien de personnel à l'artiste pas plus qu'il ne pouvait être annexé par l'imagination du spectateur en entrant en relation avec quelque souvenir.

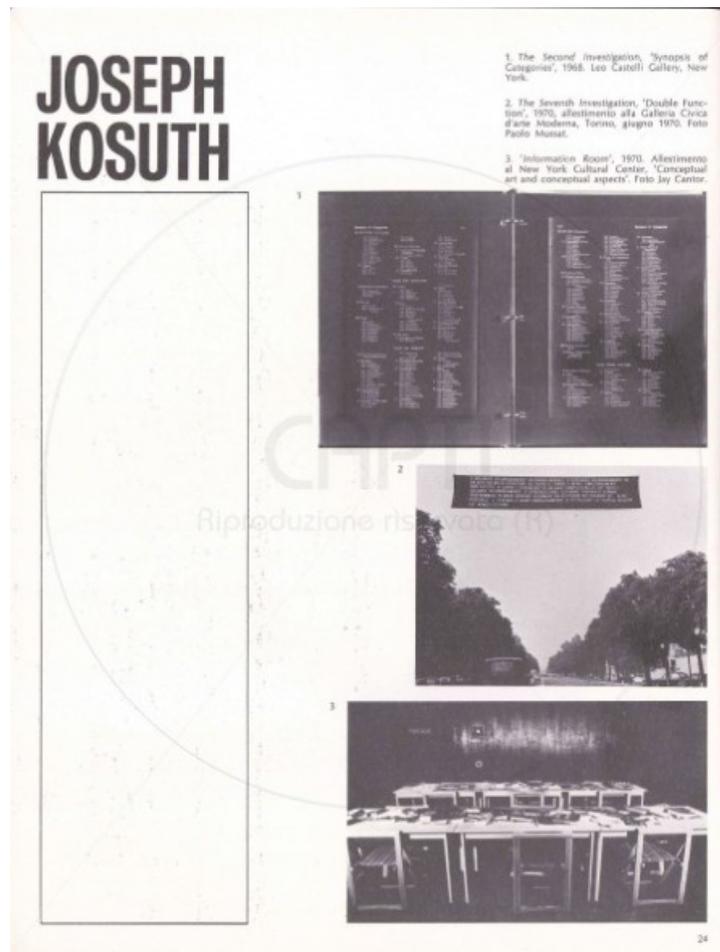
Depuis ses propositions réalisées à partir du *Theasaur* et jusqu'aux jeux de logique qu'il propose dans ses dernières expositions, Joseph Kosuth développe le second stade de son travail. C'est la mise en évidence d'états relationnels que la notion traditionnelle d'œuvre d'art achevée nait de façon aberrante. Rompant avec la présentation par agrandissements photographiques — trop facilement associées à des tableaux par le public — Joseph Kosuth a présenté, reproduits sur des affiches collées dans la rue ou dans les emplacements publicitaires des journaux, des séries de mots, extraites des catégories du *Theasaur*. Aucune de ses séries n'est propre à engendrer une représentation iconographique, c'est

(lire la suite pag. 2)

Catherine Millet

Number, *n.*, nombre, numéro (*m.*); (of a periodical) livraison (*f.*). A great —, un grand nombre. To the — of, au nombre de. Running —, nombre courant. In —s (a book), en livraisons. Even —s, nombres pairs. Odd —s, nombres impairs. Round —s, nombres ronds. Without —, innombrable.

1) Carl André: Aluminium-Magnesium, Allow Square, 1970, n. 2 x 2. Work shown at the Yvon Lambert Gallery, Paris, February 1971. Photo André Morin. 2) Joseph Kosuth: Number. (Art as Idea as Idea), 1968. Courtesy Galerie Daniel Templon, Paris.



4 *Data*, aprile 1972, 24. Da <http://www.capti.it/modules/lib/Image/show.php?ChiaveArticolo=3721&ChiaveFascicolo=400&ChiaveRivista=43&s=1&d=100&file=page024.jpg>. Accesso il 3 febbraio 2017.

- <sup>1</sup> Joseph Kosuth, “Tre risposte di Kosuth a quattro domande di Restany”, intervista di Pierre Restany, *Domus*, maggio 1971, 54.
- <sup>2</sup> Gabriele Guercio, [Introduzione], in Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, a cura di Gabriele Guercio (Cambridge: The MIT Press, 1991), xxi. Le traduzioni di testi originariamente in inglese sono, da qui in avanti, di chi scrive.
- <sup>3</sup> “Joseph Kosuth - One and Three Chairs”, accesso 28 giugno 2016, <http://www.moma.org/collection/works/81435>
- <sup>4</sup> Guercio, [Introduzione], xxii.
- <sup>5</sup> Kosuth, “Tre risposte di Kosuth a quattro domande di Restany,” 53.
- <sup>6</sup> La galleria fu inaugurata da Kosuth stesso e nel medesimo anno mutò nome in *Museum of Normal Art*. Cfr. Guercio, [Introduzione], xxii-xxiii.
- <sup>7</sup> Cfr. Alexander Alberro, *Arte concettuale e strategie pubblicitarie* (Monza: Johan & Levi Editore, 2011).
- <sup>8</sup> Joseph Kosuth, “Art After Philosophy”, *Studio International*, ottobre 1969, 134.
- <sup>9</sup> Joseph Kosuth, “Editorial in 27 Parts,” *Straight* 1, aprile 1968, p. n. n.
- <sup>10</sup> *Ibid.*
- <sup>11</sup> Joseph Kosuth, “Synopsis of Categories: CATEGORY ONE 'EXISTENCE'”, *Arforum*, gennaio 1968, 18.
- <sup>12</sup> Gwen Allen, *Artists' Magazine. An alternative space for art* (Cambridge: The MIT Press, 2011), 7.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, 13.
- <sup>14</sup> Anne Rorimer, “Siting the Page: Exhibiting Works in Publications – Some Examples of Conceptual Art in the USA”, in *Rewriting Conceptual Art*, a cura di Michael Newman et al. (London: Reaktion Books, 1999), 11-26.
- <sup>15</sup> Joseph Kosuth, “Art After Philosophy”, *Studio International*, ottobre 1969, 134-137; novembre 1969, 160-161; dicembre 1969, 212-213.
- <sup>16</sup> Jack Burnham, “System Esthetics”, *Artforum*, gennaio 1968, 30-35.
- <sup>17</sup> Joseph Kosuth, “Art After Philosophy”, *Studio International*, dicembre 1969, 213.
- <sup>18</sup> Cfr. Rorimer, “Siting the Page”, 18.
- <sup>19</sup> Italo Tommassoni, “Dall'oggetto al concetto. Elogio della tautologia”, *Flash Art*, dicembre 1971, 14.
- <sup>20</sup> Alberro, *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, 137.
- <sup>21</sup> Charles Harrison e Seth Siegelaub, “On Exhibitions and the World at Large”, in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, a cura di Alexander Alberro et al. (Cambridge: MIT Press, 1999), 199.
- <sup>22</sup> Joseph Kosuth, “Introduction Note by the American Editor”, *Art-Language*, febbraio 1970, 1-4.
- <sup>23</sup> Anna Costantini, “Azione per la libertà dell'arte. Interventi artistici effimeri nel contesto urbano (Genova 1970-1985)”, in *Quaderno della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte della facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Genova*, a cura di Franco Sborgi (Recco: Microart's, 2003), 131-35.
- <sup>24</sup> Jeanne Siegel, “Joseph Kosuth: Art as Idea as Idea”, in *Artwords: Discourse on the 60s and 70s* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1985), 221-231.
- <sup>25</sup> Joseph Kosuth, “Art After Philosophy”, *Studio International*, ottobre 1969, 136.
- <sup>26</sup> Germano Celant, “Conceptual Art”, *Casabella*, aprile 1970, 42-49.
- <sup>27</sup> *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*. A cura di Germano Celant (Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970) Cat. (Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970).
- <sup>28</sup> Celant, “Conceptual Art”, 42.
- <sup>29</sup> “1 - L'artista può realizzare il lavoro. 2 - Il lavoro può essere realizzato da chiunque altro 3 - Il lavoro non deve essere necessariamente realizzato. Ciascuna di queste possibilità ha lo stesso valore e corrisponde ogni volta all'intenzione dell'artista. Spetta all'eventuale acquirente di precisare le condizioni di realizzazione del lavoro”.
- <sup>30</sup> Per una distinzione precisa tra natura di informazione primaria e secondaria, cfr. “Primary and secondary sources”, Ithaca College Library, accesso 26 settembre 2016, <http://library.ithaca.edu/sp/subjects/primary>

- <sup>31</sup> Gregory Battcock, "Documentation in Conceptual Art", *Arts Magazine*, aprile 1970, 42.
- <sup>32</sup> Germano Celant, "Kosuth", *Casabella* 363, marzo 1972, 34-39.
- <sup>33</sup> Ibid., 36.
- <sup>34</sup> Catherine Millet, "Joseph Kosuth", *Flash Art*, febbraio-marzo 1971, 1-2.
- <sup>35</sup> Kosuth, "Tre risposte di Kosuth a quattro domande di Restany", 53-54.
- <sup>36</sup> Lisa Licitra Ponti, "Kosuth's Modus Operandi: conversazione a Napoli", *Domus*, ottobre 1985, 76.
- <sup>37</sup> Cfr. nota 19.
- <sup>38</sup> Tommaso Trini, "Joseph Kosuth", *Data*, aprile 1972, 24-29; 39-45.
- <sup>39</sup> S.a., [Senza titolo], *Data*, aprile 1972, 82.
- <sup>40</sup> Joseph Kosuth, "The Artist as Anthropologist", *The Fox*, aprile 1975, 18-30.
- <sup>41</sup> Joseph Kosuth, "The Artist as Anthropologist," in ID., *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, 131.
- <sup>42</sup> Ibid., 138.
- <sup>43</sup> Joseph Kosuth, "Necrophilia Mon Amour", *Artforum*, maggio 1982, 58-63.
- <sup>44</sup> Joseph Kosuth, "No Exit", *Artforum*, marzo 1988, 112-115.
- <sup>45</sup> Leo Lecci, "L'écriture dans l'art conceptuel: l'œuvre de Joseph Kosuth et Lawrence Weiner d'une écriture autoréférentielle à une écriture comme système de relations complexes", in *Écritures et inscriptions de l'œuvre d'art. En présence de Michel Butor*, a cura di Francesca Caruana (Parigi: L'Harmattan, 2014), 109-116, 185-168.
- <sup>46</sup> Ponti, "Kosuth's Modus Operandi: conversazione a Napoli", 76.
- <sup>47</sup> Carl Andre, "A Reasonable and Practical Proposal for Artists Who Wish to Remain Free Men in These Terrible Times", in *A Open Public Hearing on the Subject* (New York: Art Workers' Coalition, 1969), 32.