



## *La lettura e la conceptual art*

Roberto Terrosi

Una delle mostre di esordio della conceptual art s'intitolava significativamente *Language to be looked/Things to be read*<sup>1</sup> (Linguaggio da vedere/cose da leggere), come a voler affermare un'inversione tra lettura e visione e tra parole e cose. In realtà con questo titolo si evidenzia fin dall'inizio la doppia accezione di "lettura" con cui i *conceptualists* dovranno fare sempre i conti. L'arte concettuale è nota al pubblico per l'uso quasi esclusivo della scrittura. Un vecchio numero della rivista francese "Artstudio"<sup>2</sup>, dedicato alla scrittura nell'arte, finiva con l'includere tutta l'arte concettuale in questa categoria e con il sembrare quasi un numero monografico sul concettuale. L'ambiguità del termine "lettura" costituisce comunque il nodo cruciale e lo scambio terminologico su cui si è giocato nel titolo della mostra suddetta. Infatti, se è scontato che la scrittura viene letta e le immagini o le "cose" vengono guardate, è vero pure che le scritte hanno comunque una loro rilevanza estetica in quanto segni grafici (che hanno una particolare forma) operati su oggetti (il libro, il foglio, la tela, l'insegna luminosa, la pietra ecc.) e che gli oggetti possono essere analizzati e scandagliati dall'intelletto nella sua continua attività interpretativa e quindi si può dire che essi vengono "letti". Abbiamo così, da una parte la lettura concepita come proces-

---

<sup>1</sup> 1967 Dwan Gallery, New York.

<sup>2</sup> *L'art e les mots*, "Artstudio" n. 15, 1989.

so di decodificazione e comprensione di un messaggio tramite la vista, e dall'altra un'accezione più generale in cui essa è intesa come interpretazione, che sfocia nell'ampio ambito dell'ermeneutica. Si possono quindi dare differenti letture anche di un'opera d'arte: una lettura formale, una lettura storica, una lettura in chiave di teoria dell'arte, ecc. L'arte concettuale quindi si presta a mille letture esattamente come qualsiasi tipo di arte. A questa possibilità tentò di opporsi il concettualista francese Bernard Venet con una celebre opera del '67 in cui esponeva la possibilità dell'uso di un linguaggio monosemico di contro a quello polisemico solitamente imputato all'opera d'arte. L'opera s'intitolava *Il potenziale semantico delle opere d'arte e il loro grado d'astrazione*, in essa è rappresentato uno schema sul tipo del seguente:

	PANSEMICO	POLISEMICO	MONOSEMICO
1° serie: sistema dei segni	Quadro astratto di Kandinskij =>	Ritratto eseguito da Warhol =>	Funzione matematica
2° serie: evoluzione dell'immagine razionale	Disegno tecnico =>	Fotografia di un prodotto industriale (tubi) =>	

Quindi Venet individua due strade simmetriche e opposte che convergono nella monosemia del linguaggio matematico. Il quadro astratto è interpretabile in ogni modo (pansema), così come all'opposto lo è anche il disegno tecnico se non si sa a cosa si rivolga; il ritratto ha un legame analogico o di similitudine con l'oggetto rappresentato per cui l'interpretazione non può essere totalmente arbitraria, ma può comunque oscillare in maniera molto ampia (polisemia), lo stesso dicasi per la rappresentazione fotografica dell'oggetto. Solo la funzione matematica è univoca, in essa lettura e interpretazione sembrano coincidere (monosemia). Quale altro senso potrebbe avere un'equazione, oltre quello espresso dai numeri? L'idea di un linguaggio formalizzato, univoco è di grande attrattiva per gli artisti concettuali. Un caso esemplare è costituito da Hanne Darboven che presenta solo sequenze numeriche

prive di qualsiasi risvolto simbolico. Alcune volte può capitare che, come base di partenza per le sue variazioni, sommi le cifre delle date, ma il suo non è mai un vero gioco matematico. All'inizio è stata posta in connessione con la serial art, ma di seriale in lei c'è solo l'idea di servirsi di un linguaggio artificiale da sottoporre a variazioni, che costituisce una trasgressione estrema al modo tradizionale di intendere l'opera d'arte. Il linguaggio matematico in sé e per sé era stato inteso, specialmente dalla tradizione romantica, come quanto di più anti-artistico si potesse concepire. Nei numeri non c'è fantasia, né espressività né passione. Con la Darboven ci troviamo però dinanzi all'ambiguità in cui incorre la conceptual art proprio in proposito ai due livelli di lettura che abbiamo identificato e che è ben esemplificato dal titolo della già citata mostra alla Dwan Gallery. Infatti è impossibile creare un'opera d'arte monosemica, un'opera cioè che abbia solo un valore codificato o letterale senza averne anche uno estetico necessariamente polisemico. Anche i numeri o le anonime scritte usate da Kosuth, Weiner e Barry hanno un'estetica; sarà magari un'estetica dell'anonimo, ma sarà pur sempre un'estetica. Accade come nel principio dell'impossibilità di non comunicare, enunciato dalla Scuola di Palo Alto: non si può semplicemente evitare la comunicazione con qualcuno che sta tentando di comunicare con noi, perché qualsiasi nostro comportamento sarà comunque interpretato come una risposta. Allo stesso modo è impossibile produrre un'opera d'arte che si sottragga a una lettura estetico-formale, perché, qualsiasi operazione si faccia, accadrà in qualche forma e avrà una sua estetica. Anche la sottrazione dell'opera d'arte, la pura immaterialità ha comunque la forma dell'assenza o l'estetica della vuotezza. Per eliminare la lettura estetica dell'opera d'arte c'è un solo modo, occorrerebbe che si sottraesse l'aspettativa estetica dell'osservatore. Non basta però, come fece Kosuth, collocare messaggi artistici nel totale anonimato, tra gli annunci a pagamento nei giornali, o sui cartelloni pubblicitari, perché, per quanto la popolazione comune possa ignorarne la provenienza artistica, ci sarà sempre un ristretto pubblico che la conoscerà e che l'apprezzerà anche esteticamente e, infine, se nessuno poi venisse a conoscenza che quella è un'opera d'arte,

ebbene allora quella non sarebbe un'opera d'arte. Perciò un'opera d'arte non dovrebbe essere tale per sfuggire alla lettura estetica. Non si può sfuggire a una lettura estetico-formale ma la si può rendere almeno poco importante. Per fare questo i concettuali fanno uso in varie occasioni della forma del libro. Il libro si legge, non è un oggetto d'arte; lo *Xerox Book*, uno dei primi libri concettuali, veniva venduto come libro e non come multiplo d'arte, ma conteneva opere d'arte concettuali che non esistevano altrove che in quelle dichiarazioni riportate in quel testo. Lì, ad esempio, Douglas Huebler presenta una coppia di punti. Il senso di questi punti cambia completamente secondo ciò che si può leggere nella didascalia. Ad esempio si afferma che un punto è la rappresentazione di un punto distante un pollice, mentre l'altro è la rappresentazione di un punto distante molte miglia; o ancora si dice che i due punti sono stati ritratti mentre compivano diverse fasi delle loro orbite. Si tratta sempre della stessa coppia di punti, ma ora ce l'immaginiamo sprofondati nello spazio e ora in movimento. Così la lettura del linguaggio verbale vuole influire sulla lettura visiva di un'immagine grafica essenziale. Il tutto però si mostra al lettore-spettatore come un'arguzia<sup>3</sup>, il che chiama in campo un ulteriore livello di lettura estetica di tutta l'operazione. Il fatto particolare della conceptual art sembra comunque finora quello di basarsi sulla lettura letterale in un ambito che si è sempre prestato alla lettura estetica. Questo uso del solo linguaggio verbale può dar luogo a un disorientamento. Non c'è infatti già un'altra arte che fa uso della lettura e del linguaggio scritto, che tra l'altro è stata considerata per lungo tempo la prima e la più nobile delle arti? Non è alla poesia (e alla letteratura in genere) che andrebbe il monopolio dell'espressione artistica destinata alla lettura? Nella poesia troviamo anche una cultura della lettura che troviamo raramente altrove. La declamazione, l'immaginosità delle parole, l'evo-catività dei versi sono solo una parte della poesia, la poesia

---

<sup>3</sup> L'estetica barocca dell'operazione arguta e sorprendente, chiamata anche "agudeza", "wit", "Witz", è presente prima in Marcel Duchamp che arriva a toccare i confini dell'enigmistica, ed è poi ripresa di frequente nelle neo-avanguardie con particolare riferimento al concettuale. Questa estetica è poi diventata una costante in molta arte neo-concettuale e non degli anni '90.

può essere anche poesia sonora, tutta concentrata sulla sperimentazione delle possibilità declamatorie, ma può anche essere poesia visiva, interessata al modo di disporre graficamente le parole. Che differenza c'è allora tra un Lawrence Weiner, che scrive frasi dai toni evocativi come "Flowed gently" oppure "The sea; To the sea; On the sea; From the sea; At the sea" e un poeta? E ancora, non sembra più riferito alle arti visive un'opera, come quella del poeta visivo Isgrò, che si serve d'immagini ritagliate dai giornali o di fotografie ingrandite? Weiner non accetta neanche la possibilità che il suo lavoro venga confuso con la poesia. Perché? Una risposta la troviamo ripensando a un altro artista, Ed Ruscha (non a caso Ruscha realizza delle foto per Weiner), che usa le fotografie, senza preoccuparsi però della loro bellezza o meno. L'importante è solo che esse assolvano al ruolo meramente strumentale di fornire una documentazione. Le fotografie quindi non hanno un valore formale ma solo segnico. Il valore estetico spetta invece all'operazione. La singola fotografia è sostituibile da un'altra dello stesso soggetto che assume un valore equivalente. Allo stesso modo le parole di Weiner hanno senso solo in quanto descrivono un concetto che è il vero fulcro dell'opera d'arte. Come fa notare Siegelaub, Weiner usa il linguaggio come se fosse un oggetto. Quindi è chiaro che le parole del concettualista non hanno niente a che fare con quelle del poeta, almeno per quanto riguarda quel tipo di poesia evocativa che giunge fino all'ermetismo. Ma cosa dire della poesia sperimentale? In effetti qui il confine è più ambiguo. Quando Weiner scrive "Just another thing taken & changed (a wood) (a stone)" è chiaro che quelle parole descrivono un'azione possibile, come ad esempio spostare una pietra, e la pongono nel dominio degli eventi artistici. È un'operazione di pura logica formale inerente all'arte. Il ready-made passa dal portare un oggetto in una galleria, a indicarlo semplicemente (come il *pointing* di Duchamp), fino a indicare una semplice azione possibile e infine quest'azione può ridursi a un semplice atto del pensiero. È una strada completamente diversa da quella tradizionale della poesia. Se pure Weiner descrivesse un'emozione, la considererebbe in quanto atto del pensiero. Il problema sorge però quando ci accorgiamo che, anche nel-

l'ambito della poesia, si giunge all'oggettualizzazione del linguaggio e della parola, al di fuori del discorso evocativo che si presenta anche qui in forme molto radicali e autoanalitiche. In questo senso siamo costretti ad ammettere un'area di sovrapposizione tra conceptual e poesia sperimentale. La differenza tra i due modi di lettura e di intendere la scrittura non è tanto di ordine teorico quanto di ordine storico-geografico. Riviste di poesia come "Ana etcetera" verso la metà degli anni '60 si vanno spingendo su un terreno molto prossimo a quello dell'arte concettuale. La poesia visiva riesce a produrre un vero e proprio sconfinamento disciplinare e travalica nell'arte figurativa venendo ammessa persino alla Biennale di Venezia e nei manuali di storia dell'arte. Questo sembra dar ragione ancora al motto della mostra "parole da guardare e cose da leggere", però il nodo della posizione concettuale sta invece proprio nelle "parole da leggere", nel fatto che, nonostante l'inalienabile componente estetico-visiva della scrittura, le parole vengano soprattutto interpretate come testo. L'arte quindi è riuscita per la prima volta a parlare di sé all'interno di sé, non separatamente in scritti teorici da accompagnare alla produzione artistica, né per geroglifici allestendo complicate allegorie visive. Nella produzione artistica entra il linguaggio verbale usato con la rigorosa referenzialità del linguaggio logico-filosofico. La vera dimensione innovativa che la conceptual art porta nel mondo dell'arte è proprio quella del linguaggio comune (si pensi ad esempio alle frasi propagandate dalla Holzer), ma proprio per questo il senso più alto del termine "lettura" che essa riesce a proporre si incarna nella lettura filosofica dell'arte, proprio all'interno della stessa produzione artistica e cioè nella capacità di una metacomunicazione ampia, critica e razionale. Come diceva Kosuth: "[L'arte] critica il sistema attraverso l'autocritica"<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Joseph Kosuth, Dentro il contesto: modernismo e pratica critica, in *L'arte dopo la filosofia*, Genova.