

VICTOR BURGIN

- 1
ALL SUBSTANTIAL THINGS WHICH CONSTITUTE THIS ROOM
- 2
ALL THE DURATION OF 1
- 3
THE PRESENT MOMENT AND ONLY THE PRESENT MOMENT
- 4
ALL APPEARANCES OF 1 DIRECTLY EXPERIENCED BY YOU AT 3
- 5
ALL OF YOUR RECOLLECTION AT 3 OF APPEARANCE OF 1 DIRECTLY EXPERIENCED BY YOU AT ANY MOMENT PREVIOUS TO 3
- 6
ALL CRITERIA BY WHICH YOU MIGHT DISTINGUISH BETWEEN MEMBERS OF 5 AND MEMBERS OF 4
- 7
ALL OF YOUR RECOLLECTION AT 3 OTHER THAN 5
- 8
ALL BODILY ACTS PERFORMED BY YOU AT 3 WHICH YOU KNOW TO BE DIRECTLY EXPERIENCED BY PERSONS OTHER THAN YOURSELF
- 9
ALL BODILY ACTS DIRECTLY EXPERIENCED BY YOU AT 3 PERFORMED BY PERSONS OTHER THAN YOURSELF
- 10
ALL MEMBERS OF 9 AND ALL MEMBERS OF 8 WHICH ARE DIRECTLY TOWARDS MEMBERS OF 1
- 11
ALL OF YOUR BODILY ACTS AT 3 OTHER THAN 8
- 12
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS AT 3 WHICH YOU CONSIDER CONTINGENT UPON YOUR BODILY CONTACT WITH ANY MEMBER OF 1
- 13
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS AT 3 WHICH YOU CONSIDER CONTINGENT UPON ANY EMOTION DIRECTLY EXPERIENCED BY YOU
- 14
ALL CRITERIA BY WHICH YOU MIGHT DISTINGUISH BETWEEN MEMBERS OF 13 AND MEMBERS OF 12
- 15
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS AT 3 OTHER THAN 13 AND 12
- 16
ALL OF YOUR INFERENCES FROM 9 CONCERNING THE INNER EXPERIENCES OF ANY PERSON OTHER THAN YOURSELF
- 17
ANY MEMBER OF 16 WHICH YOU CONSIDER IN WHOLE OR IN PART ANALOGOUS WITH ANY MEMBERS OF 13
- 18
ANY MEMBER OF 16 WHICH YOU CONSIDER IN WHOLE OR IN PART ANALOGOUS WITH ANY MEMBER OF 12

- 1
TUTTE LE COSE MATERIALI CHE COSTITUISCONO QUESTA STANZA
- 2
TUTTA LA DURATA DI 1
- 3
IL MOMENTO PRESENTE E SOLO IL MOMENTO PRESENTE
- 4
TUTTI GLI ASPETTI DI 1 DIRETTAMENTE PERCEPITI DA VOI IN 3
- 5
OGNI VOSTRO RICORDO IN 3 DI ASPETTI DI 1 DIRETTAMENTE PERCEPITI DA VOI IN QUALUNQUE MOMENTO ANTERIORE A 3
- 6
OGNI CRITERIO SECONDO IL QUALE POTRESTE DISTINGUERE TRA ELEMENTI DI 5 E 4
- 7
L'INSIEME DEI VOSTRI RICORDI IN 3 ALTRI CHE 5
- 8
OGNI ATTO CORPORALE COMPIUTO DA VOI IN 3 CHE SAPETE ESSERE DIRETTAMENTE PERCEPITO DA INDIVIDUI ALTRI CHE VOI STESSO
- 9
OGNI ATTO CORPORALE DIRETTAMENTE PERCEPITO DA VOI IN 3 COMPIUTO DA INDIVIDUI ALTRI CHE VOI STESSO
- 10
OGNI ELEMENTO DI 9 ED OGNI ELEMENTO DI 8 DIRETTAMENTE IN RAPPORTO A ELEMENTI DI 1
- 11
L'INSIEME DEI VOSTRI ATTI CORPORALI IN 3 ALTRI CHE 8
- 12
L'INSIEME DELLE VOSTRE SENSAZIONI FISICHE IN 3 CHE CONSIDERATE SUBORDINATE AL VOSTRO CONTATTO FISICO CON QUALUNQUE ELEMENTO DI 1
- 13
L'INSIEME DELLE VOSTRE SENSAZIONI FISICHE IN 3 CHE CONSIDERATE A QUALUNQUE EMOZIONE DIRETTAMENTE PROVATA DA VOI
- 14
OGNI CRITERIO SECONDO IL QUALE POTRESTE DISTINGUERE TRA ELEMENTI DI 12 E 13
- 15
L'INSIEME DELLE VOSTRE SENSAZIONI FISICHE IN 3 ALTRE CHE 13 E 12
- 16
L'INSIEME DELLE VOSTRE DEDUZIONI DA 9 RELATIVE ALLE ESPERIENZE INTIME DI QUALUNQUE INDIVIDUO ALTRO CHE VOI STESSO
- 17
QUALUNQUE ELEMENTO DI 16 CHE CONSIDERATE IN TUTTO O IN PARTE ANALOGO A QUALUNQUE ELEMENTO DI 13
- 18
QUALUNQUE ELEMENTO DI 16 CHE CONSIDERATE IN TUTTO O IN PARTE ANALOGO A QUALUNQUE ELEMENTO DI 12

CONTESTI raccoglie gli scritti di artisti e critici che elaborano la analisi e la teoria in arte. Dopo questo numero, saranno pubblicati gli scritti di DANIEL BUREN, ART & LANGUAGE, e AD REINHARDT in traduzione italiana. La discussione non va senza rimettere in questione il più vasto contesto della cultura, come nel prossimo intervento 'Deuxche Ideologie' di G. E. SIMONETTI. Sono inoltre in preparazione due CONTESTI speciali dedicati a 'Arte come insegnamento' e alle ricerche avanzate sul funzionamento del pensiero, 'Lo stato della mente'.

VICTOR BURGIN

[ENGLISH TEXT page 73]

LINGUAGGIO, PERCEZIONE E FUNZIONE, RAPPRESENTATIVA

CATHERINE MILLET

L'avanguardia contemporanea, frammentata, offre all'osservatore una pluralità di indirizzi non incompatibili, come talvolta si vorrebbe far credere, ma piuttosto complementari nella loro antinomia. Oggi non esistono individualità o scuole distinte che possano pretendere di coprire tutto il campo dell'indagine artistica e prendere in esame questo campo richiede che si considerino queste individualità e queste scuole nella loro totalità. I movimenti di ciascuna, regressivi o progressivi, si spiegano reciprocamente. Ogni 'avanguardia', per quanto limitata a un aspetto particolare della questione artistica, aspira nondimeno all'universalità, e ciò che essa rifiuta viene raccolto dall'avanguardia vicina, rifiutata, naturalmente, nel medesimo slancio. Così, il rigurgito soggettivistico espresso, in modi diversi per esempio da Beuys, Heizer o Acconci, deve permettere una critica del carattere radicale del positivismo 'minimal'. Parallelamente, il ritorno di un (iper)realismo pittorico sulla stessa scena in cui si sono appena affermate le produzioni essenzialmente testuali dell'arte concettuale, mostra l'urgenza per quest'ultima di teorizzare la sua rottura con l'immagine. Ogni giudizio che escludesse l'una o l'altra o molte di queste avanguardie, che le inquadrasse in modo strettamente cronologico (rifiutandone, cioè, alcune col pretesto di anacronismo o di obsolescenza), tornerebbe a condividere i rifiuti arbitrari di una avanguardia eletta, ad adottare una visione parziale non obiettiva.

Per quanto grande possa essere l'importanza storica che si annette all'astrazione fredda americana, non si devono tuttavia accettare le rotture che essa ha operato, come definitivamente verificate. Non la si può analizzare indipendentemente da ciò che le oppongono le scuole ad essa contemporanee. Si accorderà un interesse particolare soprattutto a quegli indirizzi che, definendosi filiazioni dirette della pittura o della scultura geometrica americana, tornano sui problemi evitati da quest'ultima. I metodi oggettivati, il principio di un ritorno su « ciò che è già stato fatto », comuni ai migliori esempi dell'arte concettuale e, in particolare, a Victor Burgin, lasciano sperare una modificazione di questo campo artistico frammentario e l'inizio di un discorso generalizzato.

Un'oggettivazione funzionale

Così come si manifesta attraverso l'Hard Edge e la Minimal Art, l'astrazione vive su un paradosso. Essa assume l'eredità dell'espressionismo americano e quella della pittura gestuale, privando allo stesso tempo le sue produzioni di ogni elemento espressivo. Questa privazione si esplica attraverso una riduzione funzionale che tende a dare la definizione essenziale, assiomatica dell'oggetto d'arte. A questo scopo, l'oggetto si disfà di tutto ciò che costituisce un riflesso del mondo, ogni elemento rappresentativo e, di conseguenza, ogni elemento rappresentativo

del creatore stesso. L'interpretazione da parte della Minimal Art — e anche, confessiamolo, l'interpretazione un po' sbrigativa da parte di alcuni artisti concettuali — dell'opera di Pollock riduce questa ai suoi soli effetti, disinteressandosi dei processi che li hanno permessi. Si prende in considerazione l'abbandono del cavalletto, l'uso della tela non più focalizzato, ma si "dimentica" che è soprattutto il fattore espressivo che ha potuto permettere a Pollock una simile trasformazione. Per rispettare il principio di un'auto-definizione dell'oggetto d'arte, la Minimal Art produce meccanicamente opere che rivelano solo il loro processo di percezione o trascurano quello attraverso cui sono prodotte. Ad esempio, i soli riferimenti psicologici ammessi sono quelli forniti dalla psicologia della percezione. Nel 1969, Burgin realizza ancora dei lavori vicini allo spirito della Minimal Art, come quello eseguito nel Greenwich Park di Londra. Si tratta di due triangoli equilateri, tracciati leggermente a" di sopra del suolo con l'ausilio di una corda passata attraverso tre anelli. Questi triangoli simili sono situati in punti opposti del parco e non possono essere visti simultaneamente, ma trovandosi sui lati di un unico percorso debbono inevitabilmente essere visti l'uno dopo l'altro. Come Burgin spiega nella descrizione del suo lavoro: il primo triangolo fa appello ad un livello di percezione elementare. La semplice forma geometrica, i materiali rudimentali, s'imprimono nella coscienza del passante senza che questi vi abbia prestato un'attenzione particolare. La vista del secondo triangolo, al contrario, non può non ricordare il primo e la percezione si fa più complessa. Essa fa appello alla memoria e ai fenomeni di associazione. Viene evidenziato un processo di percezione che, nel caso del secondo triangolo, è un processo diretto e fisico e, contemporaneamente, psicologico. «Schematicamente e in termini di distinzione, il processo della presa di coscienza attraverso il tempo può essere rappresentato come un meandro. L'attenzione prestata ad oggetti che 'provengono' dal mondo materiale è costantemente sottomessa alla memoria. La concentrazione volontaria si dissolve costantemente nelle associazioni involontarie.»¹ Burgin si sforza di mostrare la necessità assoluta di un antecedente — di un precedente storico — nel riconoscimento di un'opera, necessità che è diventata tanto più manifesta in seguito all'abbandono dei mezzi plastici tradizionali. Perciò egli usa un procedimento caratteristico alla Minimal Art, che consiste nel rivelare, sviluppando l'opera nello spazio fisico — l'osservatore deve sommare più punti di vista —, lo spazio psicologico nel quale essa simultaneamente si inserisce. Un lavoro molto simile è quello per il quale viene utilizzato uno schedario. Questo viene spostato sul suolo in linea retta e a tappe regolari. Ad ogni tappa, lo schedario viene fotografato. Le fotografie sono poi classificate nello schedario secondo un ordine che corrisponde a quello delle tappe. Così l'oggetto percepito direttamente è confrontato con la sua percezione nel tempo, scandita dalla fotografia.

In confronto a quello citato in precedenza, questo lavoro è meglio riuscito: esso non si limita a un solo aspetto dell'oggetto d'arte. Mentre la Minimal Art (e i triangoli del Greenwich Park) non si preoccupa che del punto di vista dello spettatore, Burgin con questo lavoro riesce ad associare quello (percezione dell'oggetto reale e delle fotografie che esso contiene) con il punto di vista dell'esecutore (percezione dell'oggetto fotografato). Egli torna a considerare la funzione rappresentativa alla quale le generazioni precedenti avevano più o meno artificialmente rinunciato e ciò senza perdere nulla dell'obiettività né dell'evidenza didattica da queste stabilite.

Sin dal 1970, Burgin impiega esclusivamente il linguaggio *Performative-Narrative-Piece* che è l'unico lavoro realizzato nel 1971 e che comprende una parte fotografica notevole. Paradossalmente, è il linguaggio che permette a Burgin di riflettere circa l'articolazione dell'opera d'arte sulla realtà, vale a dire, di ritornare sulle funzioni tradizionali dell'opera d'arte allo scopo di esaminarle metodicamente.

Burgin ha chiarito più volte la natura del linguaggio impiegato. Secondo una sua espressione, egli non fornisce che delle "categorie vuote";² i testi sono articolati in proposizioni che descrivono un fatto a un livello universale e non particolare (esse non rinviano necessariamente a un fatto preciso conosciuto da Burgin). Per esempio:

- «1. Ogni criterio secondo il quale potreste decidere che qualunque serie di atti corporali direttamente conosciuti da voi in qualunque momento anteriore al momento presente costituisce un evento discreto.
2. Ogni criterio secondo il quale potreste accertare la similarità esistente tra qualunque evento e un altro evento.

3. Ogni serie di eventi simili direttamente conosciuti da voi prima del momento presente. »

E così via³. Burgin scrive: « La mia prima intenzione era quella di trattare gli interessi fenomenologici delle sculture 'minimal' ad un alto livello di generalità ». Se la Minimal Art ha sistematizzato l'impiego delle forme geometriche è perché queste presentano il vantaggio di non costituire una rappresentazione particolare aneddotica della realtà. Poste in uno spazio, le sculture 'minimal' non sono un riflesso di questo spazio, non fanno che descrivere i rapporti strutturali che intrattengono con esso. Il linguaggio quale viene usato da Burgin, presenta le medesime caratteristiche e possibilità. Egli rispetta questo grado di generalità⁴. Le proposizioni sono legate tra di loro secondo le leggi propriamente logiche e strutturali del linguaggio; non si piegano alla logica di una realtà che sarebbe loro esterna⁵. È il lettore che, sollecitato apertamente da Burgin, caratterizza il fatto con l'apporto del contesto fisico e psicologico di cui dispone. In altri termini, il testo di Burgin, vuoto di senso perché elaborato indipendentemente da ogni contesto specifico, acquista un senso quando il lettore fornisce questo contesto.

È dunque proprio l'impiego del linguaggio che permette a Burgin di procedere in un'indagine oggettiva — inaugurata dalla Minimal Art — operando però un ritorno alla funzione rappresentativa che la stessa Minimal Art ha eliminato. Se i testi sono presentati « vuoti di senso », non restano pertanto astratti. Burgin usa talvolta parole i cui significati sono azioni o oggetti concreti. Il lettore ha quindi tutta la possibilità di mettere il testo in relazione con la realtà, realtà interiore (attraverso un suo gioco di memoria), realtà esterna (il suo ambiente). Ciò viene a volte suggerito molto esplicitamente. Al lettore è offerta una serie di '18 proposizioni'⁶ disposte regolarmente sui muri del locale. Le proposizioni devono essere lette in rapporto agli elementi del locale, alle sue dimensioni, agli oggetti che contiene, etc. Se le proposizioni si presentano, all'inizio, come 'categorie vuote', il lettore può articularle su una percezione e una visualizzazione della realtà. Nella pratica di Burgin, il linguaggio, lungi dal negare l'immagine, può costituirne una delle vie d'accesso e chiarirne i modi d'azione.

L'enunciato esecutivo

L'efficacia e la giustificazione del lavoro di Burgin risiedono nella produzione di opere che modificano completamente il meccanismo della funzione rappresentativa in relazione alla realtà rappresentata.

Fin dalla sua elaborazione, un'opera tradizionale si carica di un senso che si basa unicamente su un'ambiguità. Tale ambiguità è la seguente: il significato dell'opera, che pretende di essere un'informazione sulla realtà, non può in alcun caso essere convalidato da questa stessa realtà. Il significato di un segno, contenuto nell'opera, si definisce soltanto in relazione al contesto fornito da questa, vale a dire dall'insieme degli altri segni che essa contiene. Gli imperativi delle strutture culturali e del codice rappresentativo isolano questo significato da qualsiasi contesto reale. Tuttavia, non per questo l'opera d'arte, il cui senso viene così verificato in maniera del tutto convenzionale, pretende meno di identificarsi con la realtà. Ogni altra funzione che possa esserle assegnata si basa su questa menzogna; menzogna distaccata dalla realtà, menzogna camuffata (la qualità dell'opera viene valutata secondo la sua fedeltà, rappresentativa o espressiva), dove si insinua ciò che si può chiamare la funzione di trascendenza.

Se questo è vero per il testo (produzione letteraria tradizionale), bisogna notare come l'immagine abbia avuto un ruolo ancor più mistificatorio. La trascrizione testuale risponde, evidentemente, alla logica di un codice distinto dall'organizzazione della realtà. Al contrario, l'immagine ha preteso aderire all'organizzazione propria al mondo reale; il contenuto fittizio di cui è tributario il segno plastico è stato confuso con il contesto reale; attraverso un rovesciamento della conoscenza (lo strumento di riproduzione usato come strumento di analisi), la prospettiva, mezzo di riproduzione della realtà tridimensionale in uno spazio bidimensionale, si è affermata come mezzo di decodificazione obiettiva di questa realtà. Perciò la menzogna pittorica è stata ancor più lenta a rivelarsi.

Il testo di Burgin, così come ci viene presentato, non contiene questo significato prigioniero di un contesto convenzionale. Si sa che esso non trova un senso fino

¹ Victor Burgin, *Situational Aesthetics*, Studio International, ott. 1969.

² Testo di Victor Burgin apparso in *Publications* di David Lamelas, Nigel Greenwood ed.

³ *Narrative Piece* (b), 1970.

⁴ Tale nozione è una costante nelle ricerche di Burgin. Un lavoro del 1969, *Photo-path*, consiste nel ricoprire una parte del suolo con una foto a grandezza naturale di questa stessa parte. Si tratta di compiere un passaggio dall'oggetto particolare (il suolo) all'oggetto generale (la sua rappresentazione). Da questo passaggio, Burgin sprigiona un dualismo. Qui la rappresentazione, che di solito gode di un tal grado di generalità solo perché è privata del contesto originale dell'oggetto reale, si trova reintegrata in questo contesto.

⁵ Queste proposizioni, come i problemi logici (6^a indagine, proposizione 3) di Joseph Kosuth, non possono non ricordare Lewis Carroll.

⁶ *Narrative Piece* (18 proposizioni), 1970.

a quando il lettore non lo applica alla sua esperienza personale, presente o evocata dalla memoria o, meglio ancora, nel caso di *Performative-Narrative Piece*, quando egli lo raffronta ad una fotografia.

Il lavoro *Performative-Narrative* è stato d'altronde concepito da Burgin come un lavoro molto dimostrativo, capace di specificare l'attività di tutte le sue opere testuali in generale.

Per formative-Narrative Piece è costituito da tre parti: la parte narrativa, racconto contenente elementi citati ma non qualificati, oggetti e avvenimenti; la parte visuale, fotografie ove è possibile ritrovare elementi della parte narrativa (si raffronta la parola 'scrivania' all'immagine di una scrivania); infine, quello che Burgin chiama la parte esecutiva che permette di stabilire il legame tra le due precedenti e che ha la forma di tutti i suoi lavori a noi noti.

« 1. la vostra conoscenza della narrazione precedente

2. La vostra conoscenza della fotografia precedente

3. I criteri secondo i quali potreste decidere che certi aspetti di 1 sono analoghi a, in correlazione con, o possono essere posti in un contesto comune a, altri aspetti di 2

4. Le vostre deduzioni da 1 a 2 in base a 3 ».

Le proposizioni della parte esecutiva si combinano tra loro di mano in mano che il lavoro viene svolgendosi.

La parte narrativa acquista un senso solo a contatto con la fotografia, grazie all'impulso dato al lettore dall'autore nella parte esecutiva che impone l'accostamento delle altre due.

È perciò necessario soffermarsi su questa nozione di enunciato esecutivo che Burgin ha tratto dal filosofo inglese J. L. Austin. Austin lo descrive così: « L'enunciato constativo, sotto il nome di 'asserzione' così caro ai filosofi, ha la proprietà di essere vero o falso. Al contrario, l'enunciato esecutivo non può mai essere né l'uno né l'altro; esso ha una sua propria funzione, serve a eseguire un'azione. Formulare un simile enunciato vale a compiere tale azione, che non potrà, forse, essere compiuta, almeno con tale precisione, in alcun altro modo »². Così funziona l'opera di Burgin: « Vi è un certo grado di corrispondenza tra i segni verbali e i segni visuali, poiché la parte esecutiva richiede un paragone tra questi due sistemi paralleli di segni. Compiendo l'atto di attenzione richiesto dalla parte esecutiva, lo spettatore si occupa delle particolarità del mondo reale delle quali ha una conoscenza diretta. Il testo letterario diventa oggetto di un atto esecutivo ».

Così l'opera di Burgin, al contrario dell'opera tradizionale, acquista un senso convalidato dal mondo reale poiché l'enunciato esecutivo che lo determina è la realtà stessa. L'opera non può pretendere d'essere 'vera' rispetto al suo modello (la menzogna tradizionale) nella misura in cui l'alternativa vero/falso nel caso dell'enunciato esecutivo non esiste e, soprattutto, nella misura in cui il rapporto modello-rappresentazione sparisce nel momento in cui il testo non è più allontanamento dal reale. La pratica di Burgin, che usa il testo esecutivo per munirsi di un senso, sempre rispettando i dati tradizionali dell'opera d'arte (funzione rappresentativa, manifestazione di un messaggio), riesce ad evitare la distorsione estetica, l'idealismo della funzione di trascendenza.

dicembre 1971

Trad. Silvana Pintozzi

² In J. L. Austin *Performatif - Contestatif, La Philosophie Analytique*, ed. de Minuit. Come esempio di enunciato esecutivo, Austin fornisce espressioni quali 'prometto di...', 'mi scuso', 'Salve!', ecc.