

SOL LEWITT UN SISTEMA DELLA PITTURA

FILIBERTO MENNA

Sol LeWitt instaura un sistema della pittura. Il suo procedimento muove da un preciso programma di base, da una *idea* preliminare da cui deriva l'esecuzione dell'opera come un corollario dall'assioma in una proposizione matematica. L'*idea* prevede, in partenza, lo svolgimento successivo della operazione, stabilisce in anticipo le regole che governeranno le reciproche dipendenze dei singoli elementi dell'insieme, in modo da evitare al massimo l'arbitrio delle scelte e le opzioni del gusto: «The artist would select the basic form and rules that would govern the solution of the problem. After that the fewer decisions made in the course of completing the work, the better. This eliminates the arbitrary, the capricious, and the subjective as much as possible. That is the reason for using this method». Anche quando impiega il colore, LeWitt ricorre allo stesso metodo, anzi raddoppia le precauzioni, in quanto il colore è la componente della pittura più ricca di indeterminazioni, la più esposta alle tentazioni emozionali ed espressive. Intanto si serve dei colori basilari (il giallo, il nero, il rosso, il blu e il bianco della superficie) azzerandone, il più possibile, lo spessore e l'ambiguità semantica; successivamente, li ingabbia in una griglia di linee rigorosamente prestabilite: ad esempio, verticali per il giallo, orizzontali per il nero, diagonali (da sinistra a destra e dal basso in alto) per il rosso, ancora diagonali (ma di segno contrario) per il blu. La fase ulteriore del procedimento consiste nella semplice sovrapposizione dei singoli elementi mediante una operazione combinatoria, che consen-

te di ottenere una serie aperta, praticamente infinita, di risultati.

LeWitt è mosso, quindi, da una esigenza antisoggettiva e antiespressiva. L'oggettività, naturalmente è una idea limite, un termine assolutamente di riferimento, al quale il procedimento deve accostarsi il più possibile; essa agisce, cioè, da nucleo genetico di una operatività tendente a una intelligenza teorica, concettuale, dell'arte e del fare l'arte. LeWitt, in definitiva, enuncia una sorta di teorema: data una superficie, implicante una serie di variazioni segniche (limitate o infinite, non importa), trovare le norme operazionali necessarie per ottenere una relazione dei segni tra loro. Il procedimento è puramente sintattico e la soluzione consiste nel pervenire a un *insieme* di tipo matematico o a una *struttura*, definibile in termini linguistici come «una entità autonoma di dipendenze interne» (Hjelmslev). Il procedimento artistico si identifica, quindi, con le operazioni trasformazionali compiute all'interno del sistema e il valore dell'opera consiste nelle modificazioni introdotte nel codice, che il codice, tuttavia, prevede e comprende come campo di possibilità. La creatività del linguaggio non è posta in discussione, ma è negata come libertà assoluta in quanto condizionata dalla base strutturale del sistema. Tra regole di base e intervento individuale si instaura, nell'opera di LeWitt, una relazione di tipo strettamente linguistico, analoga al rapporto istituito da De Saussure tra *langue* e *parole* e, successivamente, da Chomsky tra competenza ed *esecuzione*, o da Hjelmslev tra *sistema* e *processo*: «Il processo viene ad esistere grazie al fatto che c'è un sistema sottostante che lo genera e determina nel suo sviluppo possibile. Un processo è inimmaginabile (poiché sarebbe, in senso assoluto e irrevocabile, inesplicabile) senza un sistema ad esso soggiacente»².

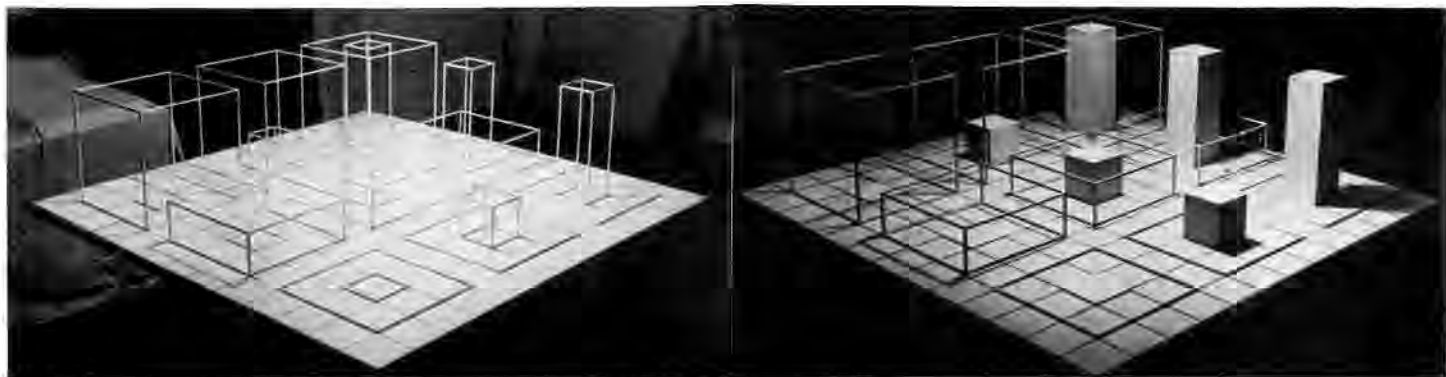
La regola di base che presiede alla esecuzione dell'opera di LeWitt assume il valore di un *modello generativo* (proprio nel senso chomskiano), ossia di una *grammatica* che genera la serie pressoché infinita delle frasi. Lo stesso gioco combinatorio, previsto dalle regole fornite da LeWitt, implica un'apertura praticamente infinita, ma risulta, nello stesso tempo, radicato (generato) entro (da) un sistema, proprio come per Chomsky l'infinita creatività del linguaggio individuale (del *soggetto parlante*) è sempre una creatività governata da regole precise (*rule-governed creativity*)³.

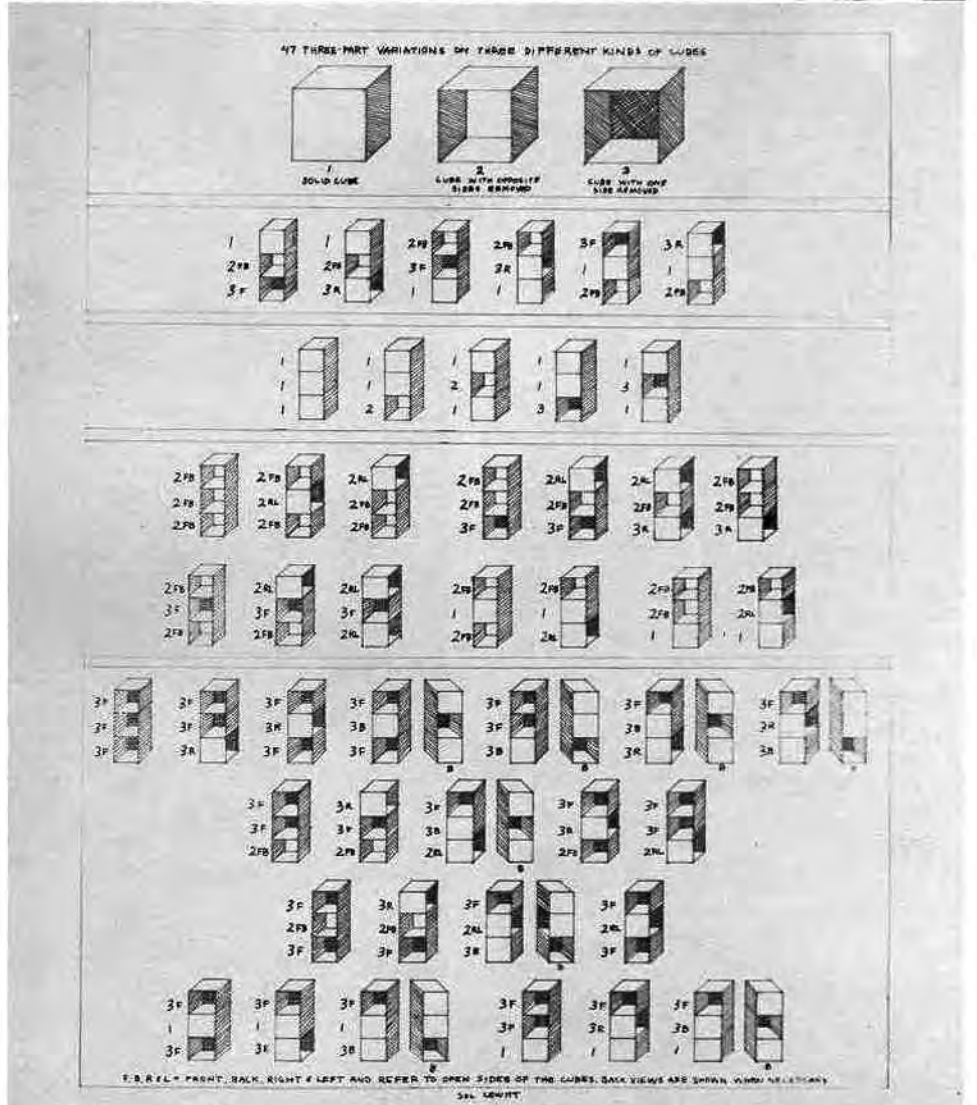
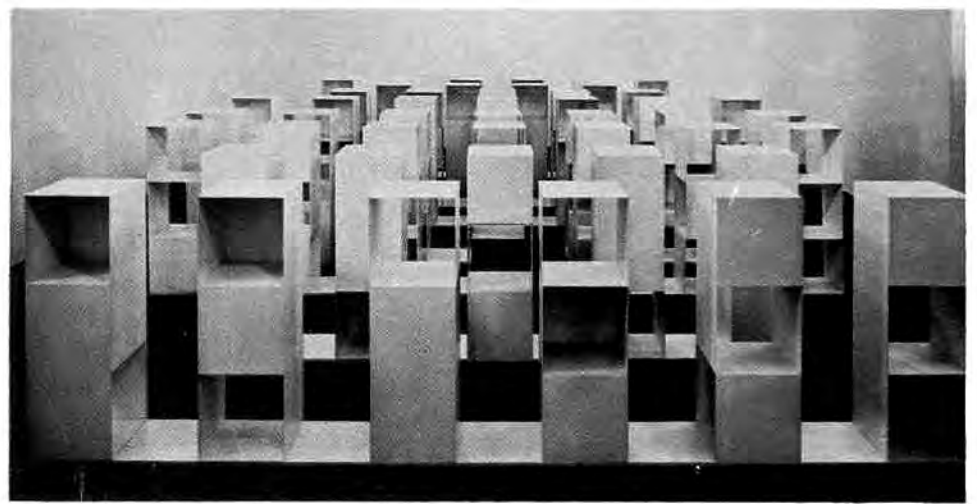
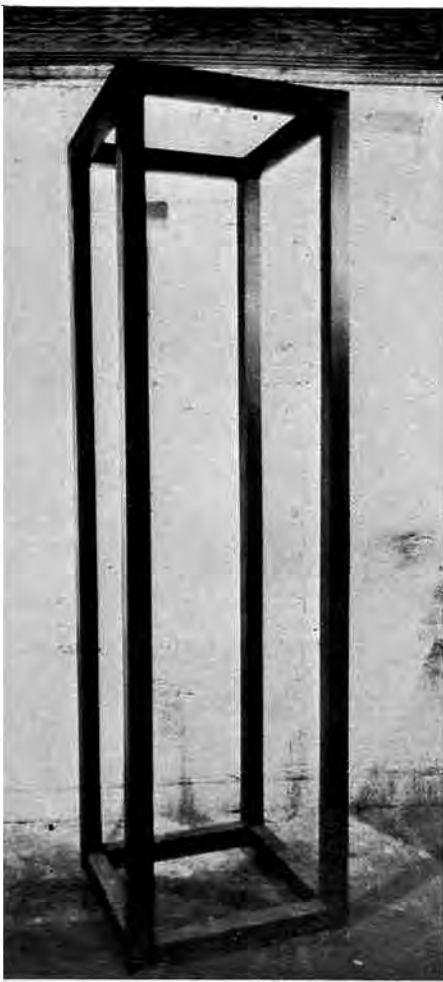
Con la linguistica chomskiana, caratteristi-

camente mentalistica e deduttiva, il procedimento di LeWitt presenta, quindi, non poche analogie, tra cui l'impiego comune di un metodo deduttivo estrapolato non tanto dai codici delle lingue naturali, quanto dai sistemi linguistici artificiali della matematica e della logica simbolica. LeWitt, del resto, ritorna spesso, nei suoi scritti, sulla autonomia del procedimento artistico, sul costituirsi della struttura formale attraverso un processo rigorosamente deduttivo a partire dall'*idea-assioma*. Questa non è deducibile da altro, bensì è posta intuitivamente con un margine largo di arbitrio e di convenzione. Da questo momento, però, tutto si svolge secondo regole precise, con una consequenzialità che non chiede verifiche all'esterno, proprio come nelle proposizioni logico-matematiche, ma anche come nel gioco, dove la convenzione iniziale genera regole di comportamento rigide come quelle di un rituale.

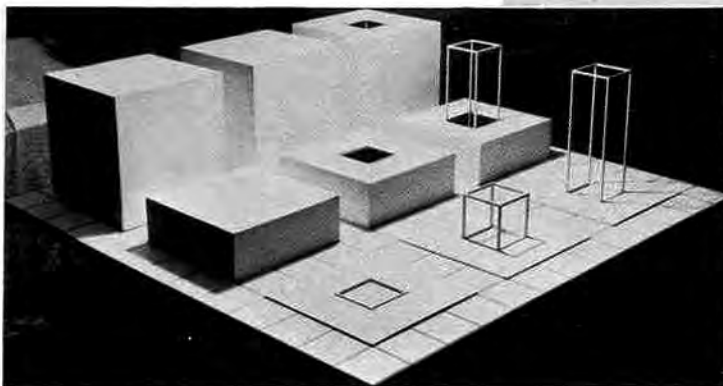
A questo punto, la sistematicità di LeWitt rivela un risvolto non sistematico, quasi di natura irrazionale: a monte dell'*idea* si intravede la presenza di una dimensione ambigua e segreta, una sorta di *nebulosa* prelinguistica, da cui emergono le idee generatrici dei procedimenti logici. La *pittura come sistema* si instaura solo in un secondo tempo, ma non può non dipendere da quell'universo anteriore e riceverne una qualche garanzia contro la totale non-significante arbitrarietà. LeWitt è lucidamente consapevole di questa ineliminabile condizione di avvio e sembra addirittura giustificare, quando dice che «irrational thoughts should be followed absolutely and logically»,⁴ un confronto tra i procedimenti ossessivamente consequenziali della sua arte con la non meno ferrea catena di ragionamenti della logica maniacale. Abbiamo l'impressione, in definitiva, che in LeWitt si ritrovi, accanto e nonostante il rigore sistematico, una assiologia dell'il-logico e dell'ir-razionale; ne abbiamo conferma non solo in questa coppia simmetrica di aforismi («Rational judgements» - «Illogical judgements lead to new experience»), ma anche nella sua opera, in cui è possibile registrare un lieve, ma sensibile scarto rispetto alle premesse teoriche, poiché l'artista finisce col tracciare segni irripetibili, animati da una vibrazione segreta, da umori sotterranei che vengono da luoghi lontani e profondi e si servono della *mano* del pittore come di un tramite, di un puro passaggio.

Il riferimento alla poetica e all'opera di Ad Reinhardt è inevitabile. Prima di LeWitt, questi aveva già detto che tutto, nel





1. Sol LeWitt: "47 3 - Part variations on 3 different kinds of cubes", 1967.
2. Sol LeWitt: "Drawing for 47 3 - Part variations of 3 different kinds of cubes", 1967. Coll. Don Judd.
3. Sol LeWitt: "Serial project N. 1". Set A, B, C, D, 1966.
4. Sol LeWitt: "Structure", 1965.



procedimento artistico, può essere portato a compimento dentro una pura dimensione mentale, concettuale, al di qua dell'intervento manuale-pittorico; come aveva respinto (con non minore determinazione) ogni apporto della texture, della casualità, dell'automatismo e della calligrafia. Era pure convinto che metafisica, misticismo e simbologia non hanno niente a che fare con la pittura. Ma la sua opera lo ha in parte smentito con la sua ricchezza di sensi metaforici e di nutrimenti attinti dalla spiritualità estremo-orientale. Sicché possiamo avvicinarla alla esperienza dei grandi iniziati dell'arte moderna, al razionalismo mistico di un Mondrian, di un Malevich o di un Rothko⁵. LeWitt ha visto con chiarezza questo aspetto di Reinhardt: interrogato sui suoi rapporti con l'artista più anziano, ne ha riconosciuto l'ascendente, ma ne ha distanziato l'esperienza, dichiarando (forse con un movimento involontario di identificazione) che Reinhardt comincia come un pittore tutto intelligenza e razionalità, ma alla fine sembra credere in una sorte di assoluta non-intelligenza⁶. Qualcosa di simile capita anche a LeWitt, la cui opera (l'abbiamo visto) sfugge in qualche misura alle premesse, a quelle più rigide almeno, della teoria. Ma una certa ambiguità è rintracciabile anche nella interpretazione che egli ci dà della sua particolare ed eterodossa declinazione dell'arte concettuale: se, da un lato, pone il problema di un sistema della pittura, cercando un punto di convergenza tra arte concettuale e strutturalismo, dall'altro, l'esercizio della concentrazione dentro una pura dimensione mentale e il forte sospetto dimostrato verso le componenti fisicistiche del fare l'arte sconfinano in territori iniziatici, dove la concettualizzazione si apparenta alla esperienza dell'assenza, e del vuoto, del vuoto-pieno del pensiero orientale. Del resto, le sue *Sentences on Conceptual Art* si aprono con questo aforisma: « Conceptual Artist are mystic rather than rationalist. They leap to conclusions that logic cannot reach ».

⁵ S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, catalogo della mostra personale al Gemeentemuseum dell'Aia, 25 luglio-30 agosto '70, p. 56.

⁶ L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino 1968, p. 43 (ed originale *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, 1943).

³ Per questi aspetti della teoria chomskiana cfr. *Le strutture della sintassi*, Bari 1970 (ed. originale *Syntactic Structures*, Hague-Paris 1957) e *Aspects of the Theory of Syntax*, M.I.T. 1965.

⁴ S. LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, cat. cit., p. 60.

⁵ Ad Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy*, 1957. Cfr. P. Colt, *Notes on Ad Reinhardt*, in « Art International », n. 8, oct. 1964, pp. 32-34, e L. R. Lippard, *New York Letter*, in « Art International », n. 4, may 1965, pp. 52-53.

⁶ Cfr. *Intervista di Achille Bonito Oliva a Sol LeWitt*, ottobre 1969, nell'« Album 9-68. 2-71 » della Galleria « L'Attico », Roma 1971.

5. Sol LeWitt: "Quattro pareti perforate con buchi. I buchi sono riempiti di rotolini di carta lunghi cm. 4". Allestimento alla Biennale di Tokyo, 1970.

6. Sol LeWitt: Struttura esposta alla Biennale di Norimberga, 1971.



ON KAWARA TO SOL LEWITT:
 NHA022 09J BD129 NK107
 NN NFR007 VW MIN NL PDC NFR
 NEW YORK NY 5
 SOL LEWITT, D Y 75
 117 HESTER ST NYK
 I AM STILL ALIVE
 ON KAWARA

SOL LEWITT

I AM STILL ALIVE, ON KAWARA
 I AM STILL, ON KAWARA
 I AM STILL ON KAWARA
 I AM ALIVE, ON KAWARA
 I AM ON KAWARA
 I AM, ON KAWARA
 I AM ON, KAWARA
 I AM STILL ALIVE
 I AM STILL ON
 I AM STILL
 I AM STILL, ALIVE
 I AM ALIVE
 I AM, STILL
 I AM ON KAWARA
 I AM ON
 I AM STILL KAWARA
 I AM STILL, KAWARA
 I AM KAWARA
 AM I STILL ALIVE, ON KAWARA?
 AM I STILL, ALIVE?
 AM I STILL, ON KAWARA?
 AM I STILL ON KAWARA?
 AM I STILL ON?
 AM I STILL ALIVE?
 AM I ALIVE, STILL?
 AM I STILL, ALIVE, ON KAWARA?
 AM I ALIVE?
 AM I STILL?
 AM I ON KAWARA?
 AM I ON?
 AM I?
 I?
 I, ON KAWARA, AM STILL ALIVE
 I, ON KAWARA, AM STILL
 I, ON, AM KAWARA
 I, ON, AM STILL KAWARA
 I, KAWARA, AM ON
 I, KAWARA, AM STILL ON
 ON KAWARA, I AM STILL ALIVE
 ON KAWARA, I AM STILL
 ON, KAWARA I AM, STILL
 ON KAWARA, I AM ALIVE
 ON KAWARA, AM I STILL?
 ON KAWARA, AM I ALIVE?
 KAWARA, AM I ALIVE?
 KAWARA, AM I STILL?
 KAWARA, AM I ON?
 KAWARA, I AM ON
 KAWARA, I AM ALIVE
 KAWARA, I AM STILL
 ON KAWARA AM I
 ON KAWARA, AM I?
 ON KAWARA, I AM
 ON KAWARA AM I STILL?
 ON KAWARA, I AM STILL
 KAWARA, AM I STILL ON?
 KAWARA, I AM STILL ON
 STILL, I AM ALIVE, ON KAWARA
 STILL, I AM ON KAWARA
 STILL, I AM ALIVE
 STILL, I AM ON
 STILL, I AM KAWARA
 STILL ON, I AM KAWARA
 STILL KAWARA, I AM ALIVE
 STILL, AM I ALIVE
 STILL, AM I ON?
 STIL, AM I ON KAWARA?
 STILL, AM I KAWARA?
 ALIVE, I AM ON KAWARA
 ALIVE, I AM STILL
 ALIVE, I AM ON
 ALIVE, AM I ON KAWARA?
 ALIVE, AM I STILL?
 ALIVE, AM I ON?

ON KAWARA A SOL LEWITT:
 NHA022 09J BD129 NK107
 NN NFR 007 VW MIN NL PDC NFR
 NEW YORK NY 5
 SOL LEWITT, D Y 75
 117 HESTER ST NYK
 IO SONO ANCORA VIVO
 ON KAWARA

SOL LEWITT

IO SONO ANCORA VIVO, ON KAWARA
 IO SONO ANCORA, ON KAWARA
 IO SONO ANCORA ON KAWARA
 IO SONO VIVO, ON KAWARA
 IO SONO ON KAWARA
 IO SONO, ON KAWARA
 IO SONO ON, KAWARA
 IO SONO ANCORA VIVO
 IO SONO ANCORA ON
 IO SONO ANCORA
 IO SONO ANCORA, VIVO
 IO SONO VIVO
 IO SONO, ANCORA
 IO SONO ON KAWARA
 IO SONO ON
 IO SONO ANCORA KAWARA
 IO SONO ANCORA, KAWARA
 IO SONO KAWARA
 SONO IO ANCORA VIVO, ON KAWARA?
 SONO IO ANCORA, VIVO?
 SONO IO ANCORA, ON KAWARA?
 SONO IO ANCORA ON KAWARA?
 SONO IO ANCORA ON?
 SONO IO ANCORA VIVO?
 SONO IO VIVO, ANCORA?
 SONO IO ANCORA, VIVO, ON KAWARA?
 SONO IO VIVO?
 SONO IO ANCORA?
 SONO IO ON KAWARA?
 SONO IO ON?
 SONO IO?
 IO?
 IO, ON KAWARA, SONO ANCORA VIVO
 IO, ON KAWARA, SONO ANCORA
 IO, ON, SONO KAWARA
 IO, ON, SONO ANCORA KAWARA
 IO, KAWARA, SONO ON
 IO, KAWARA, SONO ANCORA ON
 ON KAWARA, IO SONO ANCORA VIVO
 ON KAWARA, IO SONO ANCORA
 ON, KAWARA IO SONO, ANCORA
 ON KAWARA, IO SONO VIVO
 ON KAWARA, SONO IO ANCORA?
 ON KAWARA, SONO IO VIVO?
 KAWARA, SONO IO VIVO?
 KAWARA, SONO IO ANCORA?
 KAWARA, SONO IO ON?
 KAWARA, IO SONO ON
 KAWARA, IO SONO VIVO
 KAWARA, IO SONO ANCORA
 ON KAWARA SONO IO?
 ON KAWARA, SONO IO?
 ON KAWARA, IO SONO
 ON KAWARA SONO IO ANCORA?
 ON KAWARA, IO SONO ANCORA
 KAWARA, SONO IO ANCORA ON?
 KAWARA, IO SONO ANCORA ON
 ANCORA, IO SONO VIVO, ON KAWARA
 ANCORA, IO SONO ON KAWARA
 ANCORA, IO SONO VIVO
 ANCORA, IO SONO ON
 ANCORA, IO SONO KAWARA
 ANCORA ON, IO SONO KAWARA
 ANCORA KAWARA, IO SONO VIVO
 ANCORA, SONO IO VIVO
 ANCORA, SONO IO ON?
 ANCORA, SONO IO ON KAWARA?
 ANCORA, SONO IO KAWARA?
 VIVO, IO SONO ON KAWARA
 VIVO, IO SONO ANCORA
 VIVO, IO SONO ON
 VIVO, SONO IO ON KAWARA?
 VIVO, SONO IO ANCORA?
 VIVO, SONO IO ON?

ON KAWARA A SOL LEWITT:
 NHA022 09J BD129 NK107
 NN NFR 007 VW MIN NL PDC NFR
 NEW YORK NY 5
 SOL LEWITT, D Y 75
 117 HESTER ST NYK
 JE SUIS ENCORE VIVANT
 ON KAWARA

SOL LEWITT

JE SUIS ENCORE VIVANT, ON KAWARA
 JE SUIS ENCORE, ON KAWARA
 JE SUIS ENCORE ON KAWARA
 JE SUIS VIVANT, ON KAWARA
 JE SUIS ON KAWARA
 JE SUIS, ON KAWARA
 JE SUIS ON, KAWARA
 JE SUIS ENCORE VIVANT
 JE SUIS ENCORE ON
 JE SUIS ENCORE
 JE SUIS ENCORE, VIVANT
 JE SUIS VIVANT
 JE SUIS, ENCORE
 JE SUIS ON KAWARA
 JE SUIS ON
 JE SUIS ENCORE KAWARA
 JE SUIS ENCORE, KAWARA
 JE SUIS KAWARA
 SUIS-JE ENCORE VIVANT, ON KAWARA?
 SUIS-JE ENCORE, VIVANT?
 SUIS-JE ENCORE, ON KAWARA?
 SUIS-JE ENCORE ON KAWARA?
 SUIS-JE ENCORE ON?
 SUIS-JE ENCORE VIVANT?
 SUIS-JE VIVANT, ENCORE?
 SUIS-JE ENCORE, VIVANT, ON KAWARA?
 SUIS-JE VIVANT?
 SUIS-JE ENCORE?
 SUIS-JE ON KAWARA?
 SUIS-JE ON?
 SUIS-JE?
 JE?
 JE, ON KAWARA, SUIS ENCORE VIVANT
 JE, ON KAWARA, SUIS ENCORE
 JE, ON, SUIS KAWARA
 JE, ON, SUIS ENCORE KAWARA
 JE, KAWARA, SUIS ON
 JE, KAWARA, SUIS ENCORE ON
 ON KAWARA, JE SUIS ENCORE VIVANT
 ON KAWARA, JE SUIS ENCORE
 ON, KAWARA JE SUIS, ENCORE
 ON KAWARA, JE SUIS VIVANT
 ON KAWARA, SUIS-JE ENCORE?
 ON KAWARA, SUIS-JE VIVANT?
 KAWARA, SUIS-JE VIVANT?
 KAWARA, SUIS-JE ENCORE?
 KAWARA, SUIS-JE ON?
 KAWARA, JE SUIS ON
 KAWARA, JE SUIS VIVANT
 KAWARA, JE SUIS ENCORE
 ON KAWARA SUIS-JE
 ON KAWARA, SUIS-JE?
 ON KAWARA, JE SUIS
 ON KAWARA, SUIS-JE ENCORE?
 ON KAWARA, JE SUIS ENCORE
 KAWARA, SUIS-JE ENCORE ON?
 KAWARA, JE SUIS ENCORE ON
 ENCORE, JE SUIS VIVANT, ON KAWARA
 ENCORE, JE SUIS ON KAWARA
 ENCORE, JE SUIS VIVANT
 ENCORE, JE SUIS ON
 ENCORE, JE SUIS KAWARA
 ENCORE ON, JE SUIS KAWARA
 ENCORE KAWARA, JE SUIS VIVANT
 ENCORE, SUIS-JE VIVANT
 ENCORE, SUIS-JE ON?
 ENCORE, SUIS-JE ON KAWARA?
 ENCORE, SUIS-JE KAWARA?
 VIVANT, JE SUIS ON KAWARA
 VIVANT, JE SUIS ENCORE
 VIVANT, JE SUIS ON
 VIVANT, SUIS-JE ON KAWARA?
 VIVANT, SUIS-JE ENCORE?
 VIVANT, SUIS-JE ON?

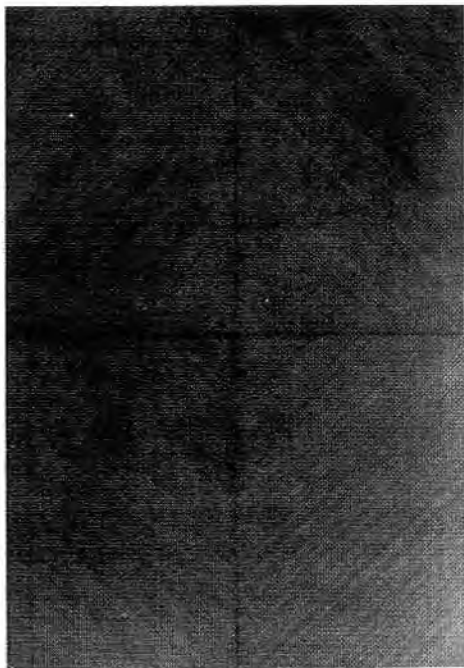
7. Sol LeWitt: "Drawing", 1969.

8. Sol LeWitt: "Parete destra: 10.000 linee rette, di circa cm. 24, uniformemente distribuite sulla superficie della parete, tirate a matita. Parete sinistra: 10.000 linee rette di circa cm. 12, uniformemente distribuite sulla superficie della parete, tirate a matita". (particolare). Proposta per Art & Project, Amsterdam, 1971.

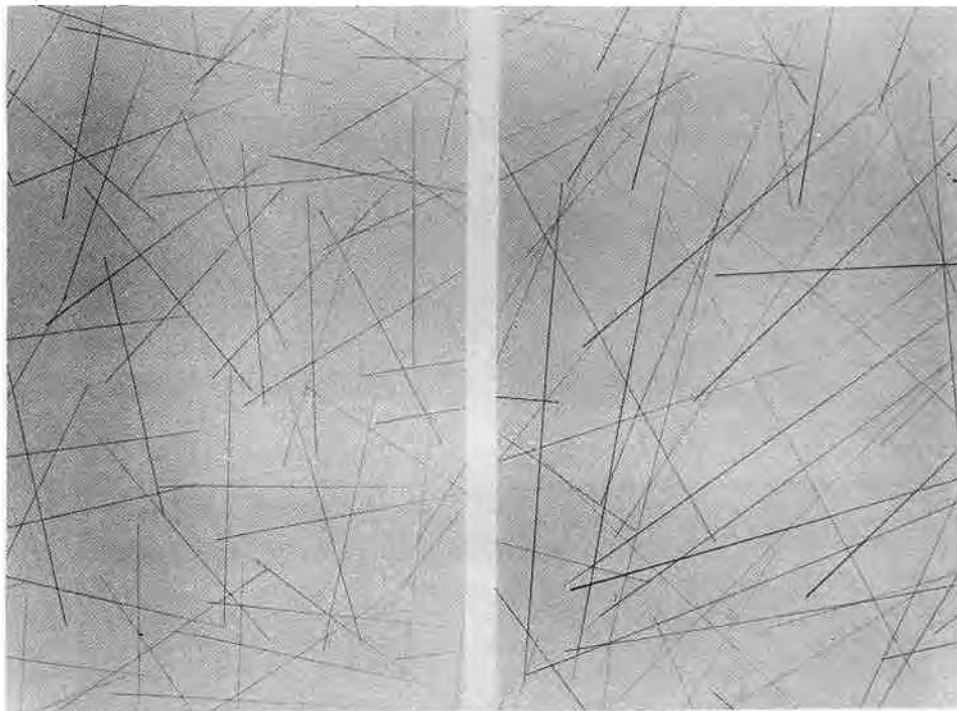
9. Sol LeWitt: "Wall Drawing: linee rette lunghe meno di cm. 24 che non si toccano" (particolare), 1970. Galerie Yvon Lambert, Parigi.

10. Sol LeWitt: "Linee tracciate tra punti architettonici", 1970. Galerie Sperone Torino.

7



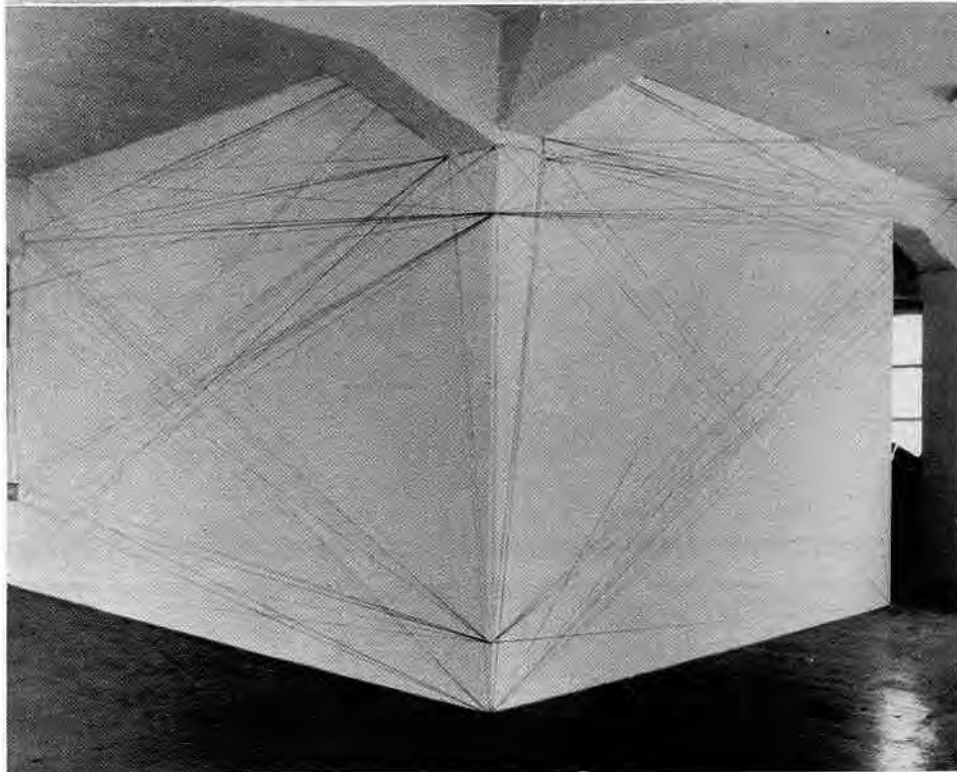
8



9



10



FARE DISEGNI MURALI

L'artista concepisce e progetta il disegno murale. Esso è eseguito da disegnatori, (l'artista può agire come disegnatore egli stesso). Il progetto (scritto, indicato a voce o disegnato) è interpretato dal disegnatore.

Il disegnatore prende decisioni, nei limiti del progetto, che fanno anch'esse parte del progetto. Poiché ogni individuo è unico, dalle medesime istruzioni trarrà decisioni differenti. Le capirà in modo diverso.

L'artista deve rendere possibili varie interpretazioni del suo progetto. Il disegnatore percepisce il progetto dell'artista, quindi lo riordina secondo la sua esperienza e la sua comprensione.

I contributi del disegnatore restano imprevedibili per l'artista, anche se è lui, l'artista, il disegnatore. Quando anche il medesimo disegnatore seguisse lo stesso progetto due volte, si avrebbero due opere d'arte diverse. Nessuno può fare la stessa cosa due volte. L'artista e il disegnatore diventano collaboratori nel fare l'arte.

Ciascuno traccia una linea in modo diverso e ciascuno capisce le parole in modo diverso.

Né le linee né le parole sono idee, esse sono i mezzi che veicolano le idee.

Il disegno murale è l'arte dell'artista nella misura in cui non viene violato il progetto. Se ciò accade, allora il disegnatore diventa l'artista e il disegno sarà la sua opera d'arte. Ma un'arte che è la parodia del concetto originario.

Il disegnatore può commettere errori nel seguire il progetto senza compromettere il progetto. Tutti i disegni murali contengono errori, questi fanno parte dell'opera.

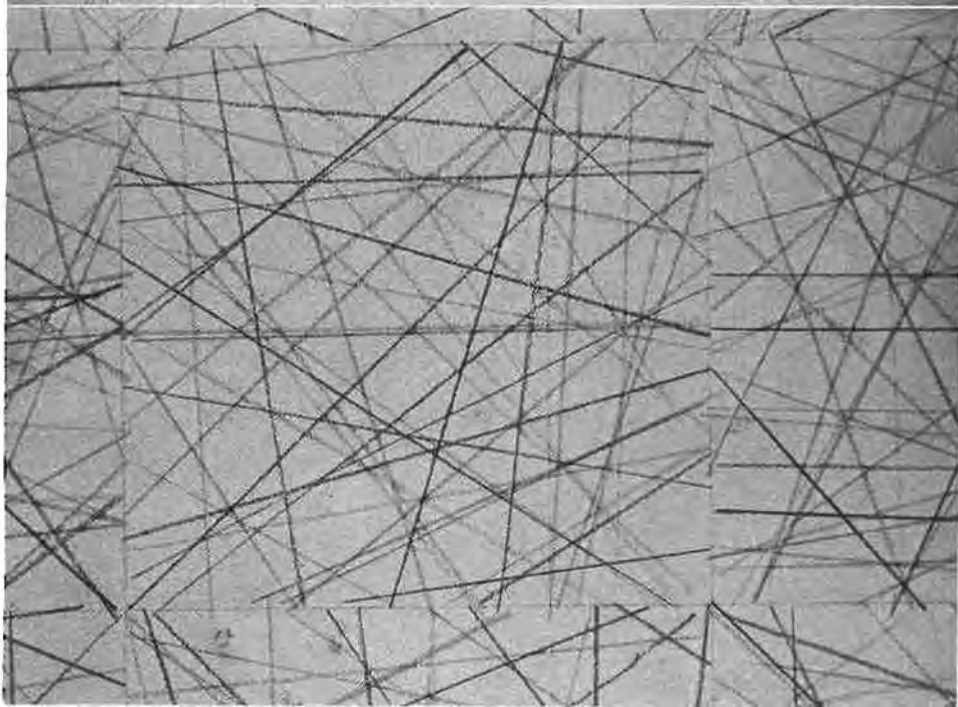
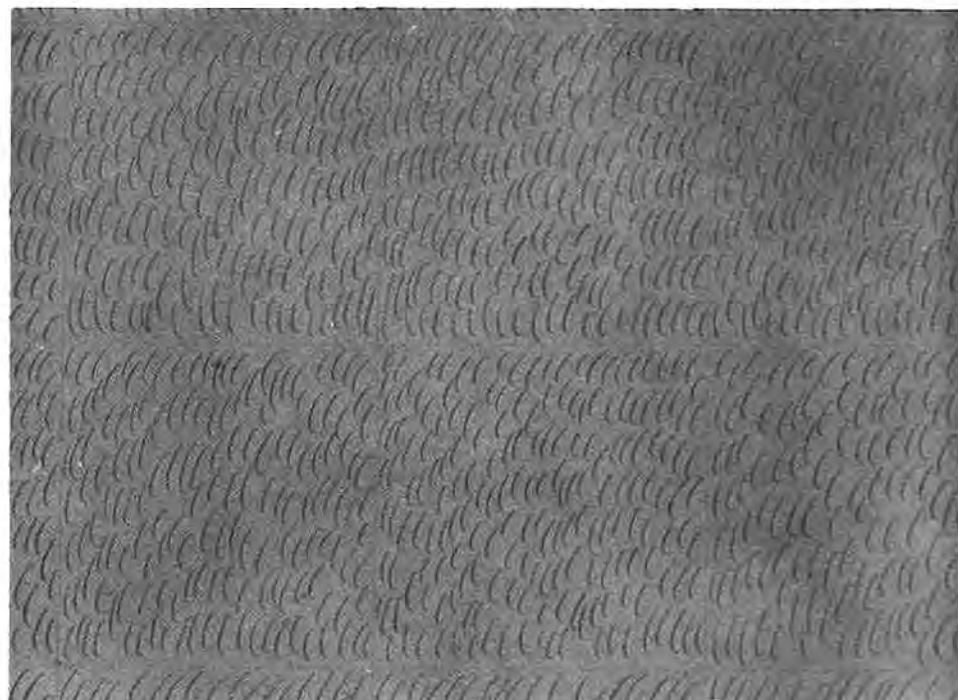
Il progetto esiste come idea ma ha bisogno di essere messo nella sua forma ottimale. Le sole idee dei disegni murali sono contraddizioni dell'idea dei disegni murali.

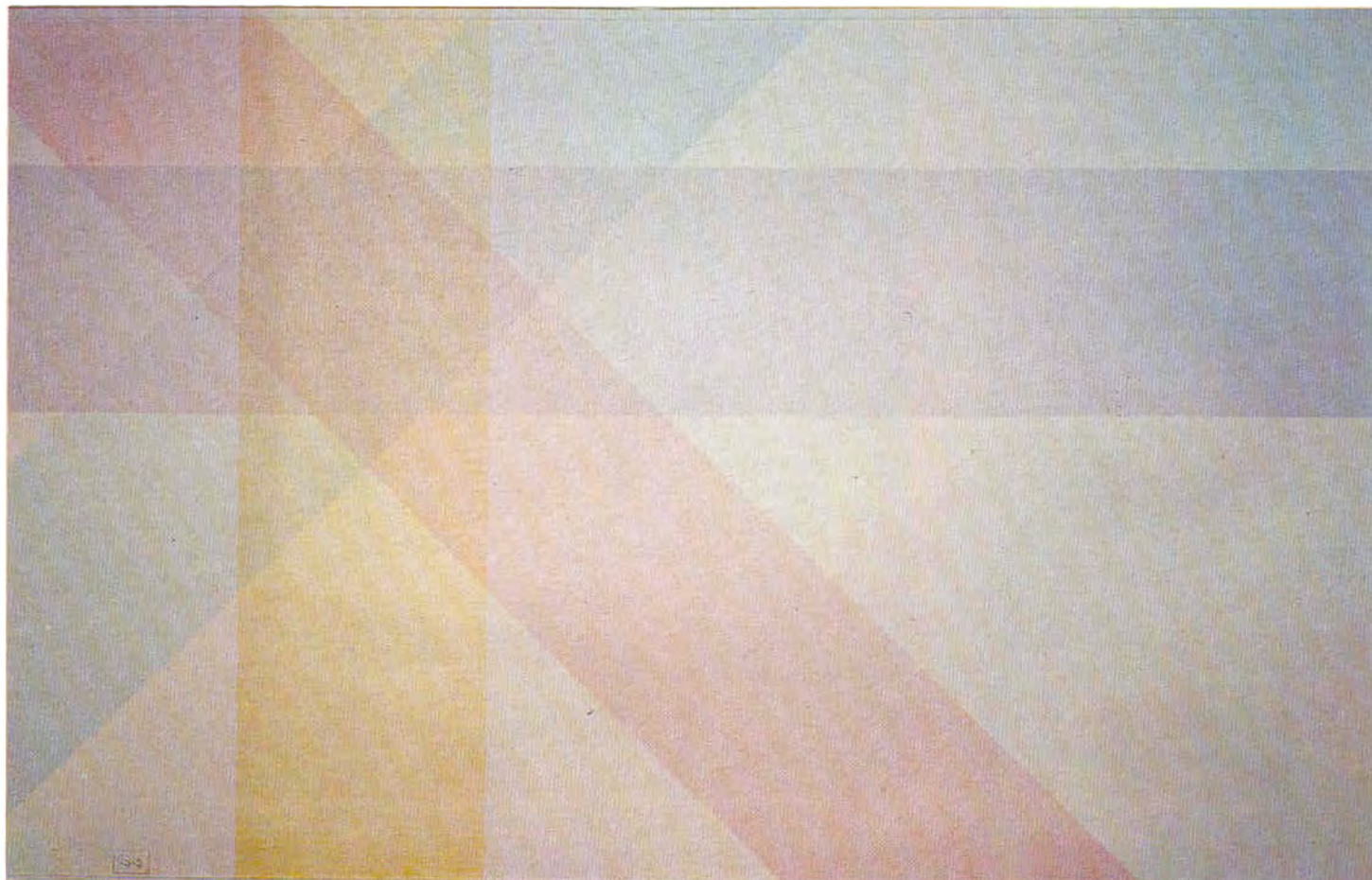
Il progetto esplicito dovrà accompagnare il disegno murale compiuto. Sono ugualmente importanti.

11. Sol LeWitt: "Wall Drawing: all'interno di quadrati di sei pollici tracciare linee nere a mano libera a discrezione del disegnatore" (particolare), 1971. Lisson Gallery, Londra.

12. Sol LeWitt: "Wall Drawing: all'interno di quadrati di sei pollici tracciare a mano libera linee che vanno da lato a lato, usando matite gialle, rosse e blu. Ciascun quadrato dovrà contenere almeno una linea" (particolare), 1971. Lisson Gallery, Londra.

13. Sol LeWitt: "Wall Drawing: all'interno di quadrati di sei pollici tracciare linee rette da lato a lato usando matite gialle, rosse e blu. Ciascun quadrato dovrà contenere una linea di ciascun colore" (particolare), 1971. Lisson Gallery, Londra.





14. Sol LeWitt: 'Four colors and all combinations of four colors in 1-2-3-4 parts', 1970, disegno su carta.
 15. Sol LeWitt: 'Wall Drawing, 1970 Coll. Annina Weber, New York.
 16. Sol LeWitt: 'Serial drawing in four colors and four parts', 1970.

