

Daniel Buren

POSIZIONE - PROPOSIZIONE*

Indice

RIFERIMENTI/REPERIMENTI**

Avvertenza

Premessa

I. Problemi posti

II. Soluzioni date

III. Problemi ignorati

IV. Problema(i) necessario(i)

LIMITI CRITICI***

Anzitutto

I. Discorsi obliteranti
(L'arte così com'è percepita)

II. Ciò che in realtà accade
(L'arte così com'è situata)

III. Lavoro critico
(I limiti del lavoro - I punti di
vista - Ciò che si tenta di fare)

Infine

Schemi a colori

* Testi pubblicati integralmente in tedesco in occasione dell'esposizione/manifestazione organizzata dal Museo di Mönchengladbach, Germania, nel gennaio 1971.

** 'Repères', testo originale pubblicato in **VH101**, n° 5, printemps 1971. 'Standpoints', traduzione inglese pubblicata in **Studio International**, May 1971.

*** 'Limites Critiques', éd. Yvon Lambert, Paris, novembre 1970. Edizione di 1000 copie.

I testi che seguono, scritti in base alla pratica di un lavoro specifico DA VEDERE,¹ sono soltanto la dimostrazione, presentazione di questo lavoro e non la teoria di esso. Questi testi possono essere considerati a rigore come illustrazione di detto lavoro. Sono dettati da questa proposizione e non dall'immagine astratta e purificata di un qualsiasi futuro. Essi sono indubbiamente didattici.

RIFERIMENTI/REPERIMENTI

AVVERTENZA

Abbiamo scelto per questo testo il tema del 'punto di vista'. Vorremmo tuttavia che questo tema non mascherasse le altre implicazioni della nostra proposizione: la forma, il colore, la ripetizione, la differenza, la cancellazione, la volgarizzazione, l'anonimato ecc.

Tutto ciò — e il 'punto di vista' — costituisce l'insieme della nostra proposizione. Abbiamo scelto di privilegiare qui un tema, ma rimane vero e verificabile che la stessa proposizione potrebbe/potrà servirci per analizzare altri temi: in particolare quelli enumerati sopra.

E anche indispensabile sottolineare ancora che tali temi sono rivelati a poco a poco dalla proposizione stessa, e non viceversa.

Il tema parziale, oggetto di questo testo, è rivelatore solo nella misura in cui è compreso in un insieme, che è il problema dell'arte.

Quanto alla proposizione propriamente detta, che passa per la *vista*¹, resta appunto *da vedere*¹ e ogni manifestazione ne dà la possibilità. Si deve quindi concentrare l'attenzione su un'opera *visibile*¹ nella propria evidenza nel contesto stesso di ciascuna presentazione. Questo *lavoro/proposizione*, essendo *sistematicamente ripetitivo*, presenta differenze specifiche ad ogni manifestazione.

PREMESSA

« ... citiamo a titolo indicativo che tutte le opere (concettuali o no) che pretendono di abolire l'oggetto, dipendono particolarmente dal 'punto di vista unico' in base al quale sono 'visibili', considerato come inteluttabile a priori (o d'altronde non considerato affatto). Un numero considerevole di opere d'arte 'esistono' solo perché il luogo dove sono viste è sotteso, in quanto scontato. In tal modo, il luogo assume una importanza notevole per la sua 'fissità, la sua inevitabilità; diventa la 'cornice' (e l'agio che suppone) nel momento stesso in cui si vuol far credere che ciò che avviene all'interno fa esplodere tutte le 'cornici' (carcami) esistenti per raggiungere la pura libertà. Un occhio lucido sa ciò che significa libertà nell'arte; ma un occhio un po' meno educato vedrà meglio di che si tratta, quando farà propria la nozione seguente: che il luogo (esterno od interno) dove si vede un'opera che ne è la 'cornice' (il limite). »

Ci permettiamo questa introduzione, tratta dal testo scritto nel luglio-agosto 1969 per l'esposizione 'Conception' di Leverkusen, perché a quell'epoca dicemmo che ciascuno dei punti che sollevavamo avrebbe dovuto essere in seguito approfondito o ripreso separatamente. È ciò che tenteremo di fare qui. Quanto riportato sopra è estratto dal capitolo 'Il punto di vista - Il luogo' ed è intorno a questi concetti che si articoleranno i capitoli successivi.

RIFERIMENTI/REPERIMENTI

« [...] Solo una rottura completa con l'arte-così-come-la-consideriamo, così-come-la-conosciamo, così-come-la-pratichiamo, è diventata il problema possibile, la via irreversibile in cui il pensiero si deve impegnare [...]. Questa rottura implica come primo ed essenziale compito di rivedere la storia dell'arte che noi conosciamo, o se si preferisce, di ricostruirla radicalmente e, se si ritrovassero alcuni punti cruciali o essenziali, non servirsene affatto come acquisiti per imitare o per sublimare, ma come 'realtà' che sarà da ridire. In effetti, una 'realtà' che, benché già 'trovata' sarà da esaminare, dunque da creare. Poiché si può supporre che al momento attuale, tutte le 'realtà' che possono esserci state segnalate o che

¹ Quando usiamo (insistendovi) le parole 'vista', 'vedere', 'visibile', esse vanno intese in una larga accezione che non le riduca all'occhio come organo indipendente, il che sarebbe assurdo e meccanicistico. *Vedere, guardare*, sono azioni che permettono di afferrare il nostro lavoro, che non esisterebbe senza di loro, contrariamente a certi lavori (detti concettuali) che credono di poterne fare a meno. Una proposizione 'da vedere', certo, ma senza dimenticare che non ci può essere visione senza pensiero.

possiamo aver riconosciute, non sono affatto conosciute. Il riconoscere l'esistenza d'un problema, non è certamente conoscerlo [...]. Ma, per mezzo del lavoro/produzione artistica, lungo tutta la storia dell'arte, noi abbiamo la segnalazione dell'esistenza di alcuni problemi. La conoscenza esatta di questi problemi sarà chiamata la teoria (da non confondere con tutte le 'teorie' estetiche che la storia dell'arte ci ha tramandate).

« È questa conoscenza o teoria che è ora indispensabile nella prospettiva di una rottura, rottura che passa allora nei fatti [...]. Si può affermare che tutta l'arte sino ai nostri giorni è stata creata solo empiricamente da un lato, e su un pensiero idealista dall'altro.

Se si potrà ripensare o pensare e creare teoricamente/scientificamente, la rottura sarà consumata e con ciò la stessa parola 'arte' avrà perduto i significati — numerosi e divergenti — che sono ad essa connessi sino ad ora. Noi possiamo dire di ciò che precede, che la rottura, se rottura c'è, può/potrà essere solo epistemologica. Questa rottura è/sarà il risultato logico di un lavoro teorico nel momento in cui la storia dell'arte (che è da fare) e la sua pratica sono/saranno considerate teoricamente: la teoria ed essa sola, in effetti, come sappiamo, può permettere una pratica rivoluzionaria. D'altra parte, non solo la teoria è/sarà indissociabile dalla sua stessa pratica, ma ancora può/potrà suscitare altre pratiche originali. »

Questo estratto è preso dall'ultimo capitolo di *Beware* (Studio International, marzo 1970) intitolato: 'Preambolo'. Cfr. ugualmente l'edizione MTL, Bruxelles, marzo 1970.

I. PROBLEMI POSTI

Si può rilevare che 'i punti cruciali o essenziali' che indicano ciò che si è convenuto chiamare 'la storia dell'arte' dall'inizio del secolo ai giorni nostri sono stati nella maggior parte sottolineati, rivelati, più di tre quarti di secolo fa, da Cézanne. Inoltre si può affermare sin d'ora che essi sono stati tutti — con più o meno scalpore e talenti diversi — dozzine e dozzine di volte risolti, cioè messi in chiaro: deformati, o meglio, censurati.

Al fine di chiarire la nostra esposizione, noi non affronteremo qui lo storico, il come, il perché delle ragioni che hanno suscitato gli interrogativi fondamentali che noi chiamiamo *punti cruciali o essenziali*. Ci limiteremo unicamente a riconoscerne l'esistenza e vedere ciò che ne è avvenuto. In effetti Cézanne non ha, è ovvio, da solo (cfr. per es. Manet), per caso, miracolosamente sollevato questi problemi, e neppure è stato il primo, ma diciamo che egli li ha posti meglio e più chiaramente, e in un modo così decisivo che se anche noi non possiamo considerare la sua opera come 'di rottura', essa in ogni modo avrà irrimediabilmente avviato il processo. Questi 'punti cruciali', queste 'realità', come dicevamo, sono riconosciute da tutti e ovunque. Di queste 'realità', due sono essenziali, poiché da esse derivano quasi tutte le altre. Sebbene luoghi comuni, forse proprio per questo non esiteremo a ricordarli.

A. Rimessa in discussione² del soggetto, cioè evidenziazione della pittura a scapito di ciò che essa descrive.

B. Rimessa in discussione della prospettiva, cioè evidenziazione e rispetto del supporto ove si iscrive il 'discorso' ossia una superficie piana.

Per fissare le idee, precisiamo con lo schema qui sotto, alcuni punti cruciali derivanti dai punti A e B.

A	B
a) Sparizione progressiva dell'idea di rappresentazione qualunque essa sia, anche allusiva.	a) Valorizzazione della superficie nella sua totalità, cioè senza punti oscuri o privilegiati.
b) Tentativo di neutralità della 'pennellata' dipinta. Meccanizzazione al fine di apparire per se stessa.	b) Rimessa in discussione della composizione.
c) Rimessa in discussione degli strumenti che servono per dipingere (pennelli e pennellini) e loro conseguenza; sparizione del collegamento (e il gesto che comandava) tra il corpo e la tela.	c) Rimessa in discussione del 'quadro' cioè del supporto stesso in quanto oggetto da rispettare.

Si noterà che questi problemi, sollevati già da Cézanne, contrastati, camuffati da un lato, da settant'anni riappaiono costantemente come una necessità, nei momenti cruciali della produzione artistica e, dall'altra, si pongono a noi con acutezza, e perfino con una freschezza, certamente considerevole. Questo, se-

² Rimessa in discussione: questa espressione che viene e ritornerà spesso alla nostra penna non significa che bisogna risolvere un problema o rifiutarlo ma bensì che un problema si pone e che bisogna discuterlo anche e soprattutto se si tratta di un problema assimilabile a una abitudine avente forza di legge. Rimettere in discussione è interrogare i problemi che si pongono, talvolta metterli in luce o, scovarli, sempre scontrarsi con essi.

condo noi, ha una sola ragione, fondamentale: politica. Se è vero, e lo crediamo, che qualsiasi atto è politico, che qualsiasi gesto è dettato (o legato) da una situazione sociale, storica, precisa, a maggior ragione l'arte è regolata da queste 'verità'.³

Allora il problema si pone in modo completamente diverso e se non più chiaro almeno più istruttivo e interessante. Per noi questo non è un'ipotesi, ma una constatazione evidente: ciò che noi chiamiamo 'punti cruciali o essenziali' cioè le 'rimesse in discussione', non sono che tentativi di far fallire o svelare il sistema in vigore, cioè l'ideologia dominante, cioè la borghesia. Perciò noi consideriamo queste 'questioni' non solo come acquisite, ma come questioni da riproporre o *ridire*. Da ciò senza dubbio la loro freschezza e attualità. Nessun stupore allora nel vedere questi 'luoghi comuni' riapparire costantemente, poi essere imbavagliati, spenti fino alla loro nuova riapparizione e così via, poiché questi 'luoghi comuni' sono infatti problemi molto pericolosi, in fin dei conti, per l'ordine costituito.

Se ogni rivolta sociale contro l'ordine costituito è generalmente repressa attraverso la violenza — le polizie o le guerre — non succede la stessa cosa con l'arte. L'eliminazione è molto più sottile e nello stesso tempo più efficace, perché sempre più difficile da snidare.

Generalmente il processo si svolge così (schematizzeremo di proposito, affinché le differenze di procedimento e le loro variazioni appaiano da sole): a una rimessa in discussione si dà una risposta formale, seducente, il più rapidamente possibile, e ciò perché l'interrogativo sollevato scompaia a favore della sua soluzione/deformazione prima di acquisire troppa forza. Nello stesso momento in cui si camuffano il o i problemi imbarazzanti, si comincia a incensare — a ricoprire di lodi — l'opera stessa che li ha suscitati, *allo scopo di renderla naturale*; e affinché questa opera soffochi definitivamente e non possa più riproporre il suo discorso/senso reale la si farà a sua volta scomparire dietro il suo creatore, che diverrà un 'genio', e ciò che questo sottintende di irrazionale e di inesprimibile, cioè un mito il cui ruolo essenziale è di disarmare, castrare le 'questioni-trasformanti' in 'verità eterne', in modo che il creatore geniale maschererà egli stesso il proprio prodotto. A questo punto d'altronde poco importa che egli sia vivente oppure no.

Così è per Cézanne, vero monumento universale difficile da ritrovare, ricoperto com'è da successivi differenti strati di alluvioni di ogni genere. Tuttavia, sebbene occorra 'decostruire' ciò che si è fatto dell'opera di Cézanne, al fine di ritrovare, di spiegare i problemi posti — e speriamo che questo testo ne lascerà la traccia — noi non crediamo in Cézanne più di quanto non crediamo in Watteau, in Pollock, in Buffet. Se ci serviamo di Cézanne, è unicamente come punto di riferimento e per cercare di liberare dalla sua opera quei punti essenziali che essa ha posto e che sono stati accuratamente deviati, soffocati, troncati o annullati.

Benché consideriamo i problemi posti da Cézanne — la sua opera — *essenziali*, se essi hanno potuto essere camuffati così facilmente, è perché nello stesso tempo essi portavano in sé la *parzialità* che permetteva di *ignorarli*. E poiché questa critica della debolezza teorica delle opere pone solo empiricamente e parzialmente dei problemi essenziali ma parziali nell'ignoranza dell'insieme, è ai nostri occhi fino ad oggi valida per l'opera in generale di tutti gli artisti chiunque essi siano, ivi compresi, beninteso, quelli stessi che hanno posto i problemi fondamentali che ci permettono oggi di prospettare che una *teorizzazione dell'arte è divenuta possibile, la sola via possibile*.

L'impresa di *recupero* e di *censura* dei 'punti essenziali' sollevati dall'opera di Cézanne è stata realizzata per la prima volta nel suo insieme dal *movimento cubista*. Noi abbiamo descritto schematicamente, cioè segnalato, il processo di camuffamento in modo clinico e le ragioni che noi crediamo essere essenzialmente politiche. Vediamo ora come ciò è accaduto praticamente/formalmente con il cubismo.

II. SOLUZIONI DATE

Problema n. 1 di Cézanne: è possibile far apparire la pittura e non quello che essa dipinge?

Risposta del cubismo: sì. E, di fatto, dalla sparizione del soggetto, noi assistiamo a un simulacro di sparizione. Il soggetto è letteralmente, cioè formalmente, meccanicamente 'confuso', dissolto. Apparentemente è sparito, ma con un po' di 'cultura' potete vederlo. Esso si nasconde solamente. Infatti, tutti sanno scovare qui un violino, là un ritratto, qui una fruttiera, là ancora una chitarra ecc. Ciò vuol dire, insomma:

- a) non si può fare a meno della 'natura' del referito (ciò che chiedeva Cézanne);
- b) ma se ne dà un'immagine a prima vista incomprensibile, astratta, al fine di avere l'aria di rispondere al problema sollevato da Cézanne (vedi A), risolverlo e in effetti non toccarlo.

³ Non c'è un'arte politica e un'arte che non lo sia. Qualsiasi arte è politica e nel suo insieme l'arte generalmente è reazionaria.

Questa mascherata rassicura in fin dei conti il borghese nel suo appetito del 'nuovo', nuovo che non fa subire nessun cambiamento al fondo della questione che è 'conservato'. La risposta al problema n. 1 è 'rivoluzionaria' e rassicurante. Rivoluzionaria poiché la forma pare nuova e astratta, non riconoscibile; rassicurante perché il soggetto è pur sempre là al suo posto e rappresentato. In Cézanne i problemi venivano a porsi malgrado e con le 'mele' — in verità molto ingombranti — ma almeno senza trucchi. Essi erano là, impossibili da sfuggire. Così essi dimostravano la loro presenza chiaramente come precaria e destinata a sparire. Con il cubismo succede tutto il contrario. Sotto la volontà di far scomparire le 'mele' — ciò che è visibilmente irraggiungibile — per dare una soluzione al problema, la questione è gonfiata/deformata a vantaggio di un simulacro di risposta. Benché nascoste, diluite, sotto degli effetti pittorici, le 'mele' sono sempre presenti. Noi possiamo dire d'ora in poi, approfittando di questa immagine, che le famose 'mele' riappariranno sotto diverse forme lungo il corso dell'arte del XX secolo e che non si riesce ad eliminarle non potendole spiegare.

Problema n. 2 di Cézanne: si può abolire la prospettiva, in realtà togliere l'illusione della profondità e fa apparire la proprietà del supporto sul quale si dipinge, cioè una superficie piana?

Risposta del cubismo: sì. Vediamo ancora come per arrivare a questa affermazione, sono state necessarie delle vie traverse:

a) Noi ci adoperiamo per l'abolizione della prospettiva, rispondono i cubisti, in modo tale che se noi scegliamo di rappresentare un oggetto, non lo mostriamo più sotto una sola angolazione, ma sotto diverse per volta, e sulla stessa superficie. Ancora una volta è una risposta letterale. La moltiplicazione delle prospettive non è l'abolizione. Si può anche dire che *visualmente* le tele cubiste non creano l'illusione della profondità come le tele a punto di fuga unico, ma l'illusione di una superficie crivellata di fori, come martellata — ciò che è ancora un'illusione della terza dimensione e non la ri-velazione del supporto piano.

b) Se la realtà della superficie deve essere resa 'sensibile', la risposta è: papiers collés, gesso, pezzi di spago, tele cerate ecc. Ci si vuol far credere che il passo decisivo è superato, la soluzione trovata. Guardate: un 'vero' pezzo di giornale, un 'vero' spago, una 'vera' tela cerata, dunque, una 'vera' tela, una tela naturale, reale. In fatto di realtà, cosa c'è? La sostituzione di alcuni mezzi di pittura tradizionale (disegno, colori, forme) con altri (disegno con carta di giornali o grafico, macchie colorate di tela cerata, forme disegnate con pezzi di cartone ritagliato). In effetti, un'illusione alla rovescia. Che talento! Si ha l'impressione che sia dipinto! Ci si vorrebbe dare un oggetto reale, una superficie piana rispettata in tutta la sua evidenza e persino sottolineata come tale; e cosa abbiamo in fin dei conti? Un *trompe-l'oeil*. Non ci dilungheremo oltre nella dimostrazione. Aggiungiamo solo che il cubismo, rispondendo affermativamente ai problemi intravisti dall'opera di Cézanne, bloccava questi problemi per un certo tempo occultando con una risposta totalitaria dei problemi che, benché parziali, erano tuttavia apparsi per un istante. Il cubismo dava così l'impressione che i problemi fossero risolti e che si poteva/doveva passare ad altre cose. Riassumendo: valorizzazione del 'padre' ingombrante, Cézanne:

1. Mediante elogi verbali;

2. Mediante somiglianze formali o piuttosto caricaturali con la stessa opera 'maestra', evitando di urtarsi in vere difficoltà e rifugiandosi in risposte fittizie, esempio: le 'mele' sono scomparse. In effetti, esse sono solamente mascherate, deformate.

Risultato: eliminazione dei problemi attraverso soluzioni che, sotto un aspetto rivoluzionario, sono in effetti un riordinamento repressivo.⁴ Si comincia meglio a capire perché i 'punti cruciali' sono sempre all'ordine del giorno. È che essi non hanno mai potuto essere sviluppati fino al loro termine e alle loro conseguenze. Sono costantemente bloccati dalla volontà di regolarli, cioè la volontà di accantonarli nella loro apparizione accidentale che, altrimenti, avrebbe potuto comportare la messa a nudo dell'ideologia artistica. Tuttavia, occorre sottolineare che questo sviamento è in gran parte facilitato da quegli stessi — rari — che pongono i problemi.

All'inizio noi dicevamo che Cézanne, se fu il rivelatore dei problemi importanti e fondamentali per quanto riguarda l'evoluzione dell'arte verso un pensiero intrinseco, non è in alcun modo in rottura con ciò che lo precede. Se si preferisce, l'opera di Cézanne provoca nella storia dell'arte (quella delle forme) una *incrinatura*. Questa evidenza fu presto sentita e si tentò di ingrandire l'incrinatura fino alla *rottura*. Indichiamo subito che questa rottura ai nostri occhi non è ancora avvenuta. Ciononostante, era necessario darle corpo, cioè darle la sua soluzione, ed è ciò che si farà/tenterà in primo luogo con l'impresa Duchamp. Consideriamo una logica della storia dell'arte; può essere quella che ci viene imposta. Tuttavia, essa ci è imposta tale quale si è fatta, poiché quando noi scriviamo che occorre 'decostruire' la storia dell'arte, dato che essa ci è falsamente o arbitrariamente imposta, non risparmiamo, facendo ciò, coloro che

⁴ È il primo passo importante verso la mitizzazione dell'opera di Cézanne il cui risultato dipinto/lo stile diventa un modello da copiare o sublimare ad esclusione del senso e del perché 'si dipinge' in questo modo.

creano la storia dell'arte quale noi condanniamo, cioè gli artisti. Questa storia dell'arte è un fatto di storici, di critici, ma anche, e soprattutto ci sembra, un fatto di 'creatori' che permettono questo concatenamento apparentemente logico (troppo logico) delle cose, come la censura dei problemi essenziali. Censurati perché implicano una lacerazione, una rimessa in questione fondamentale delle preoccupazioni artistiche — come abbiamo appena visto con il cubismo.

Dunque, nella logica della storia dell'arte come ce l'hanno imposta, una volta fornite 'le risposte' dal cubismo, restava ancora da sbarazzarsi della 'mela'. Poiché i problemi fondamentali erano stati eliminati a favore delle risposte affrettate e fittizie di cui ci siamo accontentati, la censura con Duchamp si andava aggravando. Dare, come egli farà, una 'immagine' della rottura è più reazionario che dare, come il cubismo, una scappatoia.

III. PROBLEMI IGNORATI

Duchamp parti da un'osservazione estremamente semplice. Essa è nello stesso tempo giudiziosa, perché se ciò che egli ne fece è criticabile, il valore dell'osservazione resta uguale. Questa osservazione è che tutta l'opera d'arte non è niente altro, in fondo, che l'abilità, il talento di estrarre qualche cosa — la parola 'cosa' usata qui nel suo senso più vasto — dal suo contesto originale. Cioè *es-por-la*.

Se l'arte riposa sul fatto di estrarre qualche cosa dal suo contesto (dipingere un fiore, un paesaggio, un ritratto, una battaglia), essa deve avere una possibilità di smontare questa meccanica e nello stesso tempo far sparire queste 'mele' ingombranti, che riappaiono sempre sopprimendo puramente e semplicemente la pittura stessa. Di fatto, esporre direttamente l'oggetto piuttosto che dipingerlo: mostrarlo tale quale. Così nacque il primo ready-made o 'déjà-fait'. A guardare superficialmente, tutti i pittori, tutta l'arte che precede questo atto, ivi compresi Cézanne e i cubisti, sono stati o sono degli imbecilli o, per essere più gentile, sono 'realità' del passato, non avendo l'arte che si considerava fino a questo atto più ragione di essere. Queste osservazioni sarebbero evidentemente giustificate se la 'rottura' operata fosse realmente tale e non la sua illusione, come vedremo, un' 'idea' di rottura. Ma è troppo presto per vedere che si tratta di un'illusione di rottura, della sua immagine e non di una rottura reale. Dunque tutto lascia pensare che c'è rottura e l'influenza ancora vivace di Duchamp lascia vedere come questa illusione abbia la 'vita dura'. Solo che gli anni passano e, per chi sa vedere, si rivelano due fenomeni:

1. Persistenza qui e là dei problemi già posti dall'opera di Cézanne — cfr. Mondrian o Pollock per non citare che loro. Vuol dire dunque che le soluzioni trovate a questi problemi non sarebbero da un lato soddisfacenti (cubismo) e che la 'rottura' effettuata da Duchamp, che doveva rompere con ciò che lo precedeva, non sarebbe poi così radicale?

2. Se abbandoniamo il mito Duchamp — quello che lui stesso ha detto e quello che hanno detto i suoi esegeti — cosa intravediamo? Un'opera altrettanto valida di quella di un artista tradizionale qualunque. Valida, usata qui senza giudizio di valore, ma in rapporto con ciò che generalmente fa sì che si parli di opera quando si tratta di una produzione artistica, cioè uno stile, una produzione, una sensibilità, talento ecc. In effetti, nonostante la leggenda che vuole Duchamp abbia scelto gli oggetti che es-pone per caso, oppure facendo attenzione a che essi siano i meno caratteristici possibili, i più comuni, scelti senza gusto — né buoni né cattivi⁵ — noi abbiamo, in fin dei conti, una serie di oggetti che hanno un 'marchio' di fabbrica, un rapporto formale tra di loro.

In altri termini c'è lo stesso rapporto estetico tra una ruota di bicicletta su uno sgabello e un portabottiglie che tra il *Moulin de la Galette* e la *Balançoire* di Renoir.

Inoltre, agendo così, Duchamp pensava di evitare la sensibilità occasionata da qualunque 'fare' artigianale o manuale presentando gli oggetti industriali prodotti generalmente con macchine e in grande quantità, quindi a priori freddi, neutri, senza altro valore che quello d'uso. Noi ci troviamo oggi davanti ad oggetti di un'altra età semplicemente privilegiati e votati al ruolo di testimonianza di un'epoca dalla magia dell'arte, dal talento dell'artista. L'artista nel ruolo di conservatore non è certamente una innovazione. La 'rottura' prodotta da Duchamp non appare che un gesto vuoto o simbolico⁶ e al posto di una rottura, ci viene offerta un'opera la cui caratteristica sarebbe quella di essere disueta. Quest'opera obsoleta è un po' come mostrare il solaio della nostra nonna, eccetto che gli oggetti rappresentati non sono eteroclitici. È in tutti i casi un fiasco in rapporto all'ambizione — o piuttosto in rapporto a ciò che si vorrebbe farci credere o accettare. È arte tradizionale e non rottura con quest'arte. È un'immaginaria rimessa in discussione. Ma l'influenza di questa opera minore dura sempre. Colui che voleva distruggere l'oggetto d'arte in effetti lo perpetua e nel modo più ossessivo e conservatore possibile. Gli artisti pop tra gli altri l'hanno d'altronde così ben compreso che hanno visto in Duchamp solo il precursore della

⁵ Cfr. la conferenza di Marcel Duchamp al museo di Arte moderna di New York in occasione dell'esposizione 'The Art of Assemblage' pubblicata nel dossier 17 del *Collège de Pataphysique*, pag. 87, Paris.

⁶ Cfr. L.H.O.O.Q. (1919); ci si è ben guardati dall'andare a dipingere baffi e pizzetto sulla Gioconda esposta al Louvre.

pittura-con-qualunque-cosa', del tutto è arte, niente è arte. Duchamp avrebbe così e unicamente rinnovato i mezzi tecnici di espressione pittorica. Bell'affare! Ma — e là si trova il centro del problema — perché possiamo dire che un portabottiglie esposto è arte e non rottura con l'arte? L'arte di Duchamp è tradizionale, nella misura in cui aggiunge una nuova forma (non molto consistente) alle molte che fanno sì che esista una storia dell'arte. Perché questa evidenza ha potuto e può ancora passare quasi inosservata e influenzare numerosi tentativi artistici, con la conseguenza di renderli istantaneamente sterili e regressivi? Noi dicevamo che una delle questioni poste dall'opera di Cézanne era: è possibile eliminare qualsiasi soggetto di pittura e mostrare solo la pittura dipinta — o che si dipinge —, cioè mostrare una pittura senza altra storia che la sua propria storia, senza illusioni, senza rappresentazione di un'altra storia, senza prospettiva, senza altra cornice che quella dove questa 'pittura' si iscrive, il suo supporto?

A questo interrogativo, Duchamp, intravedendo la sua difficoltà e lo scacco dell'impresa cubista, risponde di no: questa ambizione di Cézanne è impossibile. Ciò che è mostrato su una tela sarà sempre un'illusione. Il solo mezzo è mostrare l'oggetto stesso. Così pensa Duchamp. Non c'è più idea di rappresentazione, e ci si avvicina alla soluzione completa, globale e alla sua conseguenza: la rottura. Poiché allora l'oggetto presentato sarà solo 'ciò che è'?

Ora, è qui che il ragionamento diviene specioso, per non dire falso (dato e non concesso che fosse giusto prima!). Quest'oggetto in questione non è infatti l'oggetto che ci viene mostrato. Non ci dilungheremo su questo fenomeno di trasformazione per estasiarcene, poiché è stato lungamente e sovente descritto come miracoloso e fantastico per quanto riguarda il potere dell'uomo di indicare, di toccare (come Dio) qualche cosa e con questa sola azione trasformarla in un'altra cosa che chiamiamo opera d'arte. Non contraddiremo questa tesi, che non ci rallegra di certo ma piuttosto ci rattrista, data una credulità al miracolo ancora così diffusa. Ora, questo 'miracolo' è semplice da spiegare. Qui appare la contraddizione fondamentale dell'impresa di Duchamp. In realtà, se si può dire che l'orinatoio di Duchamp è diverso dallo stesso visto nei pisciatori pubblici e non come egli lo voleva — come ci si vuol far credere — un orinatoio e niente più, è perché questo orinatoio è uscito dal suo contesto; il che Duchamp aveva notato essere il legame comune a ogni opera d'arte, quale che sia. Avrebbe fatto lo stesso errore su un piano superiore. Seguiamo la sua esperienza:

a) Prendiamo un orinatoio qualunque o identico a quello scelto da Duchamp, mettiamolo in un museo; esso diventa opera d'arte e persino, per estensione, un Duchamp (ma questo è solo un particolare anedddotico, mentre importa notare che esso si carica di un altro significato).

b) Riprendiamo l'orinatoio esposto da Duchamp e mettiamolo negli orinatoi pubblici. Esso non è più che un orinatoio senza maggiore o minore valore estetico o commerciale degli altri venticinque che lo circondano. Ora, durante il trasporto di un orinatoio, di un pisciatoio al museo, non è l'orinatoio in quanto oggetto che materialmente è cambiato. È proprio 'lo stesso' che vediamo. Ma è uscito dal suo contesto — e il cerchio si è chiuso — nello stesso modo in cui lo era la 'mela' di Cézanne, ed esso non è più 'reale', nonostante le apparenze, della 'mela' dipinta.

La ragione di ciò è che il posto dove questo orinatoio è stato messo (il museo, la galleria o qualsiasi altro luogo artistico definito) ha la stessa funzione del supporto o quadro per la 'mela'. *Le mela è ricevuta all'interno della tela, l'orinatoio all'interno del museo.* La cornice della rappresentazione si è allargata. Ciò che è cambiato, è la cornice dove è stato visto quest'oggetto, il contenente. Questa constatazione, per non essere stata chiaramente vista o analizzata fin qui, è una delle cause essenziali delle censure che si producono dopo i Problemi di Cézanne, sulla possibilità di far dire non importa che cosa — in effetti è ciò che vuole l'ideologia dominante — a tutto ciò che è presentato nell'interno di un museo/galleria. *Il contenuto fa da schermo molto sottilmente al contenente.* Può darsi che il museo, la galleria siano indispensabili (indissociabili) a un'opera qualunque essa sia, ma allora sono chiaramente percepiti come tali, cioè implicati nella stessa opera presentata. Il museo è ignorato a favore dell'opera, mentre questa non esiste che per il museo. Allora l'impresa di Duchamp si rivela: noi abbiamo già visto che gli oggetti che sono stati scelti avevano un unico stile. Inoltre, essi ora appariranno *composti*, automaticamente, nell'ambiente dove saranno presentati, esposti, e diventeranno uno degli elementi decorativi (rappresentazione) di questo *nuovo grande quadro/supporto che è la galleria, il museo.*

Se insistiamo su questo esempio, è perché ci sembra abbastanza facile da seguire, il primo del genere e schematizzato, simbolizzato, come deliberatamente da Duchamp stesso. Non sarebbe lo stesso con numerosi esempi artistici pure identici, ma meno apparenti. Malgrado ciò, e in tutti i casi, siamo convinti — grazie a Duchamp — riconosciamolo — che il museo/galleria interpreta lo stesso ruolo potente, greve di conseguenze, che opera nel caso dell'orinatoio, con tutto

⁷ E la confusione tra la realtà materiale di un oggetto 'reale' e la 'realtà' della pittura in quanto oggetto di conoscenza avente la sua realtà propria, confusione che sarà/è accuratamente mantenuta da tutti i 'realismi' successivi.

ciò che è presentato al suo interno. *Il museo/galleria*, per non essere stato preso in considerazione, è la cornice, l'abitudine, la tela di ragno ove si *impeglano* a tutt'oggi tutti i *'discorsi'* che in esso si tentano, dimenticando che è il supporto *ineluttabile* dove si *'dipinge'* la storia dell'arte. Volendo eliminare il quadro/supporto, con il pretesto che ciò che vi si dipinge può essere solo un'illusione, vediamo Duchamp introdurre in una nuova cornice/quadro, un oggetto reale che, per ciò stesso, diviene artificiale, senza ragione, cioè artistico. Una mela è fatta per essere sbocconcellata e, rappresentata sulla tela, essa perde almeno questa funzione. Parimenti, l'orinatoio, inutilizzato, ha perso la sua funzione rappresentata in un museo/galleria/quadro. Approfondendo l'immagine, *togliamo il museo/galleria: non c'è più arte*. Questa soluzione semplicistica e seducente non risolverebbe niente beninteso, ma mostra deliberatamente l'importanza reale del museo/galleria ove è vista o grazie al quale è mostrata l'arte.

« Oggetto reale che, per ciò stesso, diviene artificiale, senza ragione », abbiamo detto sopra. Senza ragione? Niente affatto, perché il museo ci dimostra qui il suo doppio ruolo:

a) Estetico, diventando il supporto reale e indissociabile dell'opera che vi si iscrive. Supporto alle forme mobili da un luogo ad un altro, certo, ma dove l'opera si impantana immancabilmente.

b) Economico, dando a quest'opera/oggetto un valore commerciale, privilegiandola, conservandola.

Come il chiaroscuro che privilegiava una parte del quadro a scapito di un'altra o come la composizione e la prospettiva fino a Manet o Cézanne, composizione e prospettiva che privilegiavano all'interno del quadro quell'oggetto rispetto all'altro o un personaggio (potente-eroe-principe-re-signore) a scapito di altri (servitori-schiavi-vinti-poveri), o viceversa, il museo valorizza ciò che vi si espone, rispetto a ciò che non vi accede affatto, e, tra le opere che vi accedono, mette l'accento (pubblicitario-valorizzazione-catalogo) su un'opera piuttosto che su un'altra. L'impresa di Duchamp è non solo censura del lavoro compiuto da Cézanne, ma piuttosto arretramento che finisce per ritrovare i problemi formali posti dal Rinascimento! La *'rottura'* avvenuta sarà dunque giustamente una *regressione* in rapporto a Cézanne.

Il museo è allora un'arma eccellente nelle mani della borghesia, perché il suo ruolo, a prima vista, non è tirannico. Esso è vago e accettato come scontato. Esso conserva. Facendo ciò, il museo dà un valore commerciale e ideologico a ciò che vi si iscrive. Inoltre, l'accedere al privilegio del museo/galleria è spesso mettere sotto sorveglianza ciò che il sistema considera pericoloso.

Si vede qui chiaramente l'interesse politico che vi è per l'ordine costituito nel privilegiare ciò che teme di vedersi sfuggire. Il museo può facilmente valorizzare quello che presenta compreso ciò che a priori non ha alcun valore (estetico-commerciale) e vi perverrà tanto più facilmente poiché tutti si prestano, poiché nessuno bada a questo fenomeno o meglio lo considera come ineluttabile e scontato. È ciò che Duchamp capì a meraviglia, tacendo (fingendo), rarefacendo lui stesso gli oggetti *'senza valore'* che aveva posto all'interno del quadro/museo fin a smettere la loro produzione, accentuando così il processo di valorizzazione del museo. In effetti, il *'silenzio'* di Duchamp tanto valorizzato moralmente era solo estetico e tutto sommato un eccellente affare commerciale.

IV. PROBLEMA(I) NECESSARIO(I)

Riassumendo, come artista, Duchamp non risponde (né bene né male) ai problemi posti dall'opera di Cézanne, egli li ignora e *'dipinge'* direttamente ciò che noi chiameremo *'nature morte tipo Chardin'*. Nello stesso tempo, e senza averlo voluto ma irrevocabilmente, egli mostra che il luogo dove è messa un'opera (qualunque essa sia) ne è la cornice, il limite e per la prima volta il *legame insensato* che esiste tra il museo/galleria e quello che è mostrato/esposto. Tutto il mito pseudorivoluzionario e ciò che esso continua ad influenzare è stato/è possibile solo perché si è fissata l'attenzione sull'oggetto esposto, il suo significato è unicamente su di lui senza guardare né parlare una sola volta del luogo ove era mostrato. Ora, solo il luogo dove l'oggetto in questione è esposto permette di parlarne. Al di fuori di questo luogo, non esiste l'arte, in tutti i casi non quell'arte che noi conosciamo sino ad oggi. Invece, questo legame è così forte che si può dire che tutto ciò che è mostrato in un museo o una galleria è opera d'arte e che si dipinge/produce per il museo come si dipingeva/produceva la rappresentazione di qualche cosa, la sua illustrazione, senza porci questo problema prima di Cézanne.

Così la storia dell'arte contemporanea avrebbe oscillato costantemente tra due poli simbolizzati da Cézanne e Duchamp. Il primo che rappresenta il polo positivo/aperto e il secondo il polo negativo/regressivo.

Il polo positivo apre, agita i problemi che annunciano la possibilità di una rottura.

⁸ La 'rottura forzata' è prendere il concetto di rottura come fine a sé e darne una immagine (risposta) idealista, è rompere a tutti i costi, rompere per rompere, mentre una 'rottura reale e permanente' può essere costituita solo dalla pratica dell'arte come problema, che comporta il problema stesso (della impossibilità) dell'arte.

⁹ Questo vuol dire Mondrian che dipinge un Mondrian, Pollock un Pollock, Stella uno Stella...

¹⁰ Cfr. *Limites Critiques*, ed. Lambert, Paris 1970.

¹¹ Non c'è bisogno di dire che non ci sembra sufficiente né necessario esporre nella strada o in campagna, al di fuori dei musei o gallerie, per risolvere e tanto meno porre questo problema!

il polo negativo/regressivo chiude, bruciando le tappe e tentando di compiere una rottura forzata senza analizzarne le condizioni indispensabili, senza analizzare ogni possibilità di *rottura reale e permanente*.⁸ Ecco dunque in che cosa questa censura — borghese — ha avuto/ha le più profonde ripercussioni sull'arte fino ad oggi.

La storia dell'arte si trova dunque:

1. Da un lato, realmente incrinata dall'impulso dato da Cézanne, incrinatura allargata qui e là (cfr. Mondrian, Pollock, Matisse, Newmann, Stella) e rabberciata da imprese di *censura-bloccaggio* (cfr. gli stessi di cui sopra) più tutti i loro seguaci, scuole ecc., gli astratti geometrici per Mondrian, gli expressionisti astratti per Pollock... (vedere sopra il processo seguito dal cubismo per quanto riguarda l'opera di Cézanne, qui lo stesso processo è a un gradino inferiore).

2. D'altra parte, in 'successioni-di-rotture-simulate' grazie alle soluzioni radicali (piccolo borghesi) apportate dai discendenti di Duchamp i quali, mediante una *censura regressiva*, annullano i problemi e le soluzioni dietro comportamenti brutali-radicali, riportando così l'arte generalmente più avanti di là dove la trovano. (Essi sono evidentemente più pericolosi di quelli del primo tipo, essendo l'impresa da una parte molto più spettacolare e dall'altra corrispondente molto meglio a ciò che si aspetta la borghesia dall'arte, cioè il baccano, la 'novità', il brio, e il talento. Citiamo in particolare i surrealisti, tutta l'arte Pop, il nuovo realismo nel suo insieme, una parte della Minimal Art, tutte le imprese luminostereo-néon-cinetiche, l'arte concettuale...) Ciò che caratterizza l'arte attirata dal secondo polo, che noi chiamiamo regressivo, è di essere ideologicamente nel suo fondamento e nei suoi risultati: tradizionale e conservatore, piccolo borghese,

Tuttavia è attualmente sempre più difficile — per non dire impossibile — fare una distinzione qualsiasi tra gli artisti del primo gruppo e quelli del secondo, tanto i giochi incessanti dell'anti e del pro, del caldo e del freddo ecc., hanno finito per amalgamare in una sola mischia e in una stessa prospettiva quelli che si sarebbero potuti credere irriducibilmente opposti. È ciò che certi chiamano 'la crisi dell'arte' e ciò che ci ha costretti a dire, dal 1967, che l'arte, tutta l'arte, era reazionaria. Pensiamo, adesso, per quanto ci riguarda, che una delle ragioni di questo stato di cose — senza dubbio la più importante — è che tutto si dice, tutta la lotta si fa su uno stesso e unico terreno, senza che questo terreno sia messo in discussione. Ora, questo terreno non è un campo neutro di battaglia, esso fa integralmente parte di ciò che vi si mostra e sottomette tutto e tutti al suo potere emolliente. È un enorme ingranaggio che schiaccia coloro che vi si arrischiano tanto più facilmente quanto questo assoggettamento è considerato come scontato.

In effetti, esso non è preso in considerazione; il lavoro è fatto nella prospettiva di essere assoggettato dal museo/galleria. È tempo, ci sembra, di prendere in considerazione la necessità di svelare questo processo. Noi dicevamo che l'arte contemporanea oscillava tra due poli; è vero dell' 'interno', ma scopriamo che questi due poli sono essi stessi attirati verso un terzo che li avvolge e che li annienta, per intenderci il museo, la galleria. *L'unico punto di vista da cui è vista un'opera*. Noi dovremmo dire il posto *in vista del quale è fatta e per il quale è fatta un'opera*, escludendo qualsiasi altra considerazione.¹⁰ Ed è qui che è essenziale porre in discussione il ruolo del museo/galleria, poiché questo luogo che si pretende anonimo/neutro è divenuto, per abitudine e per noncuranza, l'unico punto di vista, il posto dove, irrimediabilmente, un'opera è fatta e, vi si trovi o no, esiste o non esiste. Cézanne ha scosso, incrinato ciò che l'abitudine forzava a fare su una tela, ha posto chiaramente l'esistenza del quadro come campo illusionista da interrogare/analizzare. È tempo ormai di interrogarsi sull'esistenza e sul ruolo esatto rappresentato dal museo/galleria in quanto *supporto*, e l'abitudine che si ha di presentarvi il proprio lavoro.¹¹ Ma solo il problema dell'arte emergendo nella sua necessità può permettere di afferrare questo problema parziale.

Agosto-Settembre 1970

LIMITI CRITICI

ANZITUTTO

Nello spiegare gli schemi che seguiranno, non avremo timore di ricorrere a termini quali 'telaio', 'tela', 'pittura', sebbene questi materiali non siano più d'uso corrente, essendo stati eliminati da alcune generazioni di avanguardie succedutesi dall'inizio di questo secolo.

Dato che l'eliminazione di questi mezzi è stata praticata senza riguardo né alle necessità che ne avevano favorito l'impiego né alle implicazioni di queste necessità nel risultato prodotto (l'opera), la loro presenza continua, paradossalmente, non può essere ignorata oggi nell'analisi delle produzioni stesse che li hanno eliminati senza discuterli. È precisamente l'ignoranza morbosa dell'artista che gli permette di dire/fare la stessa cosa — cioè, di regredire — pur dando l'impressione del cambiamento e della novità.

Useremo dunque questi termini anche se suonano anacronistici. Dato che la loro scomparsa materiale non ha corrisposto, in alcun caso, a una apprensione del loro senso, possiamo constatare che la loro traccia è ancor oggi evidente. L'assenza materiale di questi mezzi (telaio, tela, pittura...) acutizza persino il loro senso di ieri attraverso il loro *ersatz di oggi*.

Ciò che abbiamo detto fin qui costituisce solo, in definitiva, un avvertimento terminologico. E tuttavia ci permetteremo di fare un paragone.

— Nel senso classico dei termini, abbiamo una tela tesa su un telaio che essa ricopre e nasconde. A questo punto possiamo già constatare un *retto* e un *verso*. Ma il lavoro non è finito poiché resta ancora da ricoprire di pittura (e nascondere) la superficie vergine della tela. Abbiamo a questo punto: un telaio mascherato da una tela — onde l'ignoranza del verso — e una tela mascherata dalla pittura. Questa pittura è da definire; essa 'racconta' una storia e, al contempo, la storia della pittura. Essa è la maschera della pittura.

Ogni pittura, ogni arte si basa, tra l'altro, sull'adesione incondizionata a questi dati fondamentali.

— La potenza emotiva procurata da ogni tela tesa su un telaio (Cristo Crocifisso) è così forte che si può ritrovare il medesimo processo (religioso) in migliaia di opere (icone) prodotte dall'inizio di questo secolo, opere che tuttavia raramente hanno utilizzato la tela, il telaio o la pittura. Prendiamo l'arte minimal. Costatiamo la volontà di utilizzare un materiale grezzo, a priori senza dritto né rovescio (una lastra di acciaio, una tavola di legno...). Questo materiale è trasformato in scatola o cubo o parallelepipedo semplice che delimitano all'istante un retto e un verso, una faccia visibile (il corpo) e una faccia nascosta (l'anima). La superficie visibile è anch'essa talvolta ricoperta (mascherata) a vantaggio di un colore, una vernice, una metallizzazione. L'oggetto così fabbricato può essere definito come un oggetto tipicamente idealistico, poiché si finge d'ignorare i dati, e denota ugualmente, nelle sue contraddizioni, la sua insufficienza riguardo al problema dell'arte, che è del tutto ignorato.

Vedremo in seguito, con l'aiuto di schemi, che questo stesso oggetto esiste, e può essere visto, solo in funzione del Museo/Galleria che lo avvolge, un Museo/Galleria in vista del quale è stato fatto e al quale tuttavia non viene rivolta alcuna attenzione particolare.

Si elimina il telaio, la tela, e la pittura, ma in effetti se ne dà l'immagine esatta. Questa immagine esiste anch'essa solo in rapporto al punto di vista unico in cui è vista/fatta, punto di vista che a sua volta è ignorato in quanto dato per scontato.

Eppure, al di fuori di questo contesto, supposto neutro perché non ci si pensa, l'opera, fuori del tempo e dei limiti, cioè pura e neutra, crolla. Cercheremo d'indicare brevemente i vari processi di camuffamenti artistici, sia in rapporto all'opera propriamente detta sia in rapporto all'esterno (suo/suoi contesti).

Solo la conoscenza di tali cornici/limiti successivi, e della loro importanza, può permettere all'opera/prodotto quale noi concepiamo, di collocarsi in rapporto a tali limiti e quindi di svelarli.

LETTURA DEI VARI SCHEMI

I. DISCORSI OBLITERANTI

(l'arte così com'è percepita)

Qui, l'oggetto dipinto o l'oggetto tout court (ready-made) attira tutto l'interesse e relega in secondo piano o persino maschera completamente quella che è la sua condizione stessa di esistenza in quanto oggetto percepito come oggetto o opera d'arte. Qui, ha il ruolo dell'albero che maschera la foresta. L'opera d'arte si presenta in tutto il suo vigore. Domina dall'alto. È davvero l'eccezione che, superando le difficoltà per raggiungere la sua libertà piena, conforta l'ideologia dominante. Appare come valvola di sicurezza del sistema, come immagine di libertà nel mezzo dell'alienazione generale, e infine come concetto borghese, apparendo naturale al di sopra di ogni critica, al di fuori o al di là di ogni ideologia.

L'arte così come ci si presenta, si rifiuta dunque di rivelare i suoi 'sostegni', le sue 'cornici', i suoi 'limiti' sotto la molteplice forma del 'puro capolavoro'. La semplice ignoranza di questi limiti, o la volontà di mascherarli, ha una conseguenza ugualmente molto semplice ma fondamentale: nel momento stesso in cui questi limiti (vedi figg. 1 bis, 2 bis, 3 bis) vengono rivelati, si annulla tutto il discorso sull'arte così come si è sviluppato.

FIGURA 1: Una pittura generalmente (ciò che è dipinto) cancella dapprima il suo sostegno (la tela, la carta, il legno) che a sua volta nasconde definitivamente una delle sue facce, ossia il verso (e di conseguenza il telaio). Allorché parliamo d'illusione in pittura, si tratta da un lato di ciò che è effettivamente mostrato (lo stile di un artista, la sua attitudine a 'trasformare' la realtà del mondo in una visione parziale ecc.), ma anche e soprattutto dell'illusione creata col nascondere la realtà della pittura stessa — com'è fatta? dipinta? perché? per chi? su che cosa? con che cosa? ecc. Cancellando il suo processo questa pittura cancella ugualmente, è evidente, il suo punto di vista (il Museo/Galleria) facendolo passare per sotto-cornice neutra che non influenza il contenuto/l'opera. L'importanza del Museo/ Galleria — ossia il suo interesse — è ridotto al minimo affinché il discorso idealistico possa essere formulato senza iato. Mediante la fig. 1 vediamo che, in rapporto agli elementi presenti, il Museo/ Galleria viene messo in gioco pochissimo. Quanto ai limiti culturali (LC.), compaiono appena, tant'è vero che l'arte è il messaggio dell'eterno, soprattutto quando è attuale.

FIGURA 2: Nel caso di un ready-made o di un oggetto neutro ovvero puro (cfr. l'arte minimal, certe opere pop, l'arte concettuale, il nouveau réalisme ecc.), il supporto, il telaio e la pittura (nel senso di pigmenti colorati) sono in genere scomparsi. Ma qui ancora il discorso verte unicamente su ciò che è esposto e solo su questo, come se il luogo della visibilità non avesse importanza. Noteremo che il Museo/Galleria e i 'Limiti Culturali', come conseguenza della scomparsa di certi elementi, si avvicinano al dato 'arte' e cominciano ad essere più difficilmente mascherabili (Vedremo in seguito — vedi 2 bis — che M. e LC. diventano privilegiati per la 'misteriosa' scomparsa di S. e C.) Tuttavia, la loro esistenza continua ad essere considerata irrilevante. È pur vero che la preoccupazione è altrove. Si tratta di 'risolvere' un problema che è quello dello svelamento della pittura alla sua propria realtà (come se questo problema si potesse 'risolvere') *sostituendo l'arte con il suo contrario*. È la nascita del ready-made, ossia la negazione radicale (in altre parole: 'piccolo-borghese') dell'arte a favore dell'oggetto (la 'realtà') così com'è. Il fallimento deriverà proprio dall'ignoranza prima dei due altri elementi chiamati 'Museo/Galleria' e 'Limiti Culturali'. Fallimento totale, poiché l'apparizione inopinata di queste due cornici farà rispuntare tutte quelle altre che credevamo d'aver abolito per incanto.

FIGURA 3: Qui, si tenterà di far scomparire il Museo/Galleria e i Limiti Culturali. La loro presenza si è fatta in effetti imbarazzante. Si ricorre *in un primo tempo*, a un'abolizione pura e semplice. Finalmente liberi, terremo un bel discorso all'esterno! Ciò ha il vantaggio di ricreare con altri mezzi (terra, sassi, acqua, parole, rami, oppure trasportando 'tele' da museo nei campi) forme logorate dalla pittura tradizionale e di dare un sembiante di nuova vita a ciò che è morto. Così ricompaiono allegramente l'ego, l'aneddotico, il naturalismo, il pompierismo, il romanticismo e tutte le nozioni simili tipicamente ottocentesche che il XX secolo continua a trascinarsi dietro. Qui, si maschera il Museo/Galleria diversamente dalle figg. 1 e 2, si è radicali (cfr. sopra, 'piccolo-borghesi'). Lo si depenna allo stesso modo in cui il ready-made 'annullava' la pittura. Vedremo in seguito che in *un secondo tempo* (vedi fig. 3 bis) tutto ciò rifluisce piano piano nel museo e nella sua cornice culturale, per maggiore edificazione dei bab-

bei ancora stupefatti di essere stati trascinati così lontano. I valori borghesi di libertà e di evasione sono così preservati grazie agli sforzi coordinati dell'arte e della sua avanguardia cosiddetta rivoluzionaria.

II. CIÒ CHE IN REALTÀ ACCADE

(l'arte così com'è situata)

Il Museo/Galleria... non è il luogo neutro che vorrebbero farci credere, bensì il punto di vista unico in cui un'opera è vista e, tutto sommato, il punto di vista unico per il quale è fatta. Per non essere preso in considerazione o esserlo come naturale/scontato, il Museo/Galleria diventa la cornice mitica/deformante di tutto quanto vi è inscritto.

FIGURA 1 BIS: Possiamo vedere le cornici e i sostegni così come si dissimulano nella realtà della loro situazione.

Accade nei fatti che i ruoli non sono più quelli che volevano farci accettare (figg. 1, 2, 3). Il Museo/Galleria è diventato la cornice generale, la copertura di tutta l'arte così come esiste. È al tempo stesso il suo centro e il suo scenario, indistintamente il suo fondo e la sua forma. *Il Museo/Galleria diventa il rivelatore comune a ogni forma d'arte.* L'arte appare dunque come conseguenza dei due limiti che non sembravano riguardarla: il Museo/Galleria e i limiti culturali. L'arte ne dipende perché non ha inteso darsi una collocazione in rapporto a tali limiti e questi, dunque, diventano in qualche modo il cardine stesso della creazione. Queste cornici sono di fatto, per la loro presenza ignorata ma sempre prorompente, il punto di partenza e insieme il punto di arrivo dell'arte. Le cornici M. e LC. avvolgono e subordinano P. che a sua volta, come nella fig. 1, cancella S. e C.

FIGURA 2 BIS: Qui, la pittura/o oggetto/ o ready-made, foss'anche stato risolto il problema del sostegno (telaio-tela), sono leggibili solo perché sono iscritti nella cornice del Museo/Galleria che li avvolge totalmente. 'Pittura-oggetto-ready-made' (P., O., RM.) non esistono più se fuori del Museo/Galleria. Il superamento dell'involucro Museo/Galleria è riscontrabile solo nel caso della figura 3 e noi vedremo d'un lato come ciò accade e d'altro lato ciò che tutto sommato accade.

FIGURA 3 BIS: Nella figura 1 bis, l'involucro Museo/Galleria racchiude tutta l'arte nella complessità classica dei suoi termini (LC., P., S., C.). Lo stesso involucro M. si presenta ancor più come rifugio alla confortevole abitudine nella figura 2 bis, poiché raccoglie un discorso (O. RM., cioè P.) la cui magia (roccambollesca scomparsa dei dati pittorici) si basa unicamente sull'accettazione necessaria del luogo del discorso (il Museo/la Galleria). La figura 3 bis corrisponde alla realtà del tentativo di coloro (figura 3) che hanno percepito il limite imposto dal Museo/Galleria e di conseguenza hanno tentato di sfuggire a questo limite. Essi scelgono, evidentemente, il 'radicalismo', quel radicalismo che dispensa dal pensare, finendo così per procurare al Museo/Galleria l'alibi che gli mancava per rivendere la propria apertura.

Il procedimento mediante cui RM. ha potuto credere di sfuggire a P. (all'arte) è utilizzato ugualmente dalla Land Art., la Conceptual Art ecc. LA., CA. ecc.) per sfuggire a M.: la soppressione del limite come prova di sublimazione ('soluzione'). È ciò che potremmo più comodamente chiamare *la fuga*.

Un tentativo doppiamente reazionario: ricerca individuale d'una libertà maggiore raggiunta col ritorno alla natura costituito dalla duplice illusione imposta dalla scomparsa dell'oggetto e del Museo/Galleria.

Ora, l'oggetto continua purtuttavia ad esistere e in quanto oggetto d'appropriazione; anche quando non sono più 'l'oggetto da portar via', l'opera o prodotto restano nondimeno, e in modo più totalitario di prima, oggetto d'*appropriazione sia dell'idea sia della natura, nello stile colonizzatore più puro*. Quanto al Museo/Galleria, si riafferma la sua funzione di luogo abitualmente confortevole e accogliente, poiché s'impone come unico rivelatore possibile dell'opera (LA., CA. ecc.) che ha fatto finta di sfuggirgli. D'altronde, i 'Limiti Culturali', sotto la loro forma generale ('la società') e particolare (i mezzi d'informazione), si sono decisamente acuiti; ignorarli in quanto limiti è necessario alla sopravvivenza dell'arte, o almeno della sua avanguardia più avanzata.

Notiamo, infatti, parallelamente alla fuga dai Musei/Gallerie (fuga, abbiamo visto, che per altri mezzi era una presenza viziosa), una fuga molto generalizzata dall'ambiente urbano. Ciò si deve senza dubbio al fatto che è stato percepito il limite

costituito dalla cultura, rappresentata dalla città e dalla società urbana. E naturalmente, come a ogni tappa, nel momento stesso in cui una cornice o un limite sono avvertiti come tali in arte, si cerca frettolosamente di schivarli. Per fare ciò, si parte per la campagna, oppure per il deserto, e vi si pianta il proprio cavalletto. Ma non si tratta più di applicare sulla tela una pittura intesa come uscita dal paesaggio. La conquista si fa ora a livello della natura. Si rifugge la città per propagare la propria lebbra alla campagna. Questa constatazione non mira ad assumere la difesa della natura ma a denunciare la vile vanità dell'esteta dei campi. Ciò detto, in rapporto all'arte e ai suoi limiti, l'artista in fuga bara né più né meno dei 'correligionari' d'altri tempi. Nel dubbio, diremo che non è ancora provato che uno sia responsabile della propria idiozia.

PARTICOLARE DELLA FIGURA 1: *Figura 1 ter:* in questa figura, particolare della figura 1, P. sta a significare tutto ciò che è dipinto quali che siano i suoi motivi, idee, stili, ragioni. Il risultato è una dissimulazione che fa sparire il sostegno (tela o altro) sul quale è fatta questa pittura. P. maschera dunque S. che maschera C. Conseguentemente, si rivelano un retto e un verso. *La storia dell'arte (delle forme) è la storia dei 'Retti'*. La storia dei 'Versi' (Realtà), lo stesso + lo stesso + lo stesso... è ancora da fare. Questo problema della 'non-reversibilità' dell'arte è uno dei tanti sollevati dall'arte come problema. Metterla solo in evidenza vuol dire dare una nuova forma all'arte e non discuterla.

PARTICOLARE DELLA FIGURA 2: Questo schema che dovrebbe essere la figura (2 ter) non può essere rappresentato, poiché l'opera (RM. o O.) esiste solo collegata direttamente (estheticamente e culturalmente parlando) al Museo/Galleria/Sostegno. Le figure (2) e (2 bis) sono al contempo particolare e insieme indisociabili.

PARTICOLARE DELLA FIGURA 3: Questo particolare può essere qualsiasi cosa, dato che il suo solo criterio è l'*esotismo*. Tutti i simboli, fino ai più logori, sono usati dalla 'Land Art' e 'Conceptual Art'. La figura (3 ter) non è rappresentata.

III. LAVORO CRITICO

(I limiti del nostro lavoro - I punti di vista - Ciò che si tenta di fare)

FIGURA A BIS. In questa figura, particolare della figura A, P. viene mostrato mentre cancella una parte soltanto di S., S. è trasformato da P., P. e S. sono collegati e insieme diversi. Quanto a C., è visibile poiché il verso di P. è accettato come possibile e parte integrante dell'insieme. C. può essere utilizzato oppure no, dal momento che la sua presenza o la sua assenza è evidente. Così pure il verso può essere utilizzato come il retto (P. che dissimula in parte S.) o non utilizzato affatto. Nei due casi, apparirà sia come verso che può essere utilizzato come il retto, oppure, se già utilizzato, apparirà come retto, o come verso, secondo la sua utilizzazione adatta e indifferente.

La 'pittura' così presentata rivela, in sé, il processo e i limiti che gli sono propri, ossia le sue contraddizioni.

Essa dev'essere in seguito rimessa nel suo contesto (quale che sia) per apparire così com'è, ossia in rapporto con il 'resto', in una cornice, un limite, che delimitano una situazione (figura A).

Il suo contesto non è necessariamente il Museo o la Galleria nella misura in cui si rivela come una cosa dipinta in un luogo qualunque. In tal senso, e allo scopo di interrogare questa 'cosa dipinta' di cui si tratta, diventa necessario analizzare il suo comportamento in tutti i luoghi. In effetti, anche se la pittura di cui si tratta rivela essa stessa il suo proprio processo, *non può mai essere vista o visibile in sé*.

Il luogo da cui viene percepita è dunque determinante per la sua esistenza stessa (figura A).

FIGURA B: In questa figura, PC (papiers collés) ha il ruolo della 'pittura' o di P. descritto poc'anzi (cfr. figura A bis). Il sostegno/tela delle figure A e A bis diventa i muri stessi del Museo/Galleria. Si rivelano qui in primo piano l'opera e il sostegno, il sostegno e l'opera.

Qui, ciò che chiamiamo l'opera (PC.) può essere visibile (esistere) ed esiste difatti solo con il suo sostegno (quale che sia): NS, mentre invece, nel contempo, il sostegno esiste con o senza l'opera. PC. delimita dunque, così facendo, i suoi limiti immediati e li rivela. Nel caso della figura B, l'opera (PC.) rivela il ruolo di M., mette a nudo la sua funzione come cornice/limite di se stessa dapprima e poi di tutto ciò che (senza eccezione) si presenta in essa (particolare figura B bis). Accade lo stesso con il nostro lavoro (pittura applicata su tele prerigate), come dimostra la figura A.

FIGURA C: Qui, P. o PC. si mostrano al di fuori degli abituali luoghi d'esposizione.

Al di fuori dunque di M. Possono essere i muri della città, del metrò, l'autostrada, e ogni luogo urbano o ogni luogo in cui esista una qualsiasi vita sociale (ciò che esclude i mari, i deserti, i monti dell'Himalaya, il Lago Salato, le Foreste Vergini e altri luoghi esotici che invitano a safari artistici).

Laddove si mostra l'opera, questa spezza (o domina) i limiti di M., ovvero il punto di vista unico da cui un'opera è generalmente vista, e rivela i nuovi limiti in cui essa s'inscrive. (Non si tratta certo, visto il senso del lavoro e la sua stessa esistenza — di 'riprodurre' nel Museo/Galleria — qualora sia utilizzato — ciò che viene fatto all'esterno, poiché si utilizza indifferentemente con la medesima proposizione l'interno e l'esterno, il luogo artisticamente definito oppure no). È questa la ragione per cui possiamo dire che l'opera in questione, allorché è posta all'esterno del Museo/Galleria, *spezza i limiti inerenti a questi luoghi*, poiché l'opera, identica (benché sempre diversa) all'interno o all'esterno, *non è più essenziale né all'uno né all'altro*. È la dialettica instaurata da tale pratica che mostra, in questo specifico caso, che i limiti del Museo/Galleria come cornice unica dell'opera d'arte sono spezzati.

Le nuove e diverse cornici in cui ogni volta s'installa l'opera, rivelano a poco a poco l'opera stessa. Un risultato di questo procedimento è di accorgersi che la 'cornice' rivelata ogni volta (il muro della strada, quello del Museo/Galleria, la palizzata, la metropolitana...) non 'incornicia' nulla.

L'opera si decentra e si disperde, *impedendo così di appropriarsene globalmente con lo sguardo nel momento stesso in cui esiste soltanto se guardata*.

I diversi punti di vista hanno l'effetto di dissolvere la proprietà. Non costituiscono un percorso. Per lo meno, il limite del percorso, se percorso è, è che *può essere fatto in qualsiasi senso*. L'esposizione-presentazione del lavoro è così *incentrata e reversibile, proprio come la 'pittura' (figura A) è retto e insieme verso*.

L'opera, ristretta, limitata, sempre uguale e non identica, appare realmente diversa a ogni momento, proprio perché rivela i suoi limiti. Una 'mostra' in luoghi diversi (punti di vista diversi) impedisce almeno uno sguardo globale (possessivo) sull'insieme. Questo insieme si lascia vedere solo pezzo per pezzo. Il tutto è frammentato ma ciascun frammento è il tutto. Non dimentichiamo neppure che se la 'cornice' in cui si mostra l'opera è diversa (e rivelata) ogni volta, anche l'opera cambia (visibilmente) ogni volta; *la forma esterna non è mai la stessa, il colore è sempre diverso*. Sono queste 'differenze' costanti e tendenti a una stessa cosa che noi chiamiamo 'ripetizioni'.

Infine, nella figura C appare nettamente il limite più ristretto e fin là più camuffato ossia il limite culturale. Questa è la cornice che più congloba e sposa tutte le forme, contro cui si urta ogni azione. È il limite della conoscenza.

Nelle figure 1, 2, 3, LC. è ridotto allo stretto necessario. L'arte (particolare) vorrebbe conglobare la propria cultura laddove è l'arte (generale) che fa parte della cultura.

Nelle figure 1 bis, 2 bis, LC. appare come la cornice silenziosa che rafforza la cornice formale M. e diventa ancor più preoccupante nel processo descritto alla figura 3 bis.

Nelle figure A, B, C, LC. assume il suo posto reale, quello cioè di un involucro che racchiude in seno tutto il problema dell'arte. Il lavoro che si effettua allora all'interno di LC. nelle figure A, B, C, non ha più un proprio posto, ossia avviene che rivelando ogni volta i suoi limiti e se stesso (situazione), la priorità potrà successivamente essere data all'uno o all'altro degli aspetti (limiti) a seconda della particolare analisi che si vorrà farne.

Il limite culturale dev'essere messo in discussione come tutti gli altri. È il far-dello ineluttabile ed estensibile di ogni discorso. Questo involucro limita in misura precisa il discorso stesso che tentiamo d'instaurare. Questo limite è restrittivo, ma è, e respingerlo (non tenerne conto) o fingere d'ignorarlo vuol dire idealizzare.

Il suo potere avvolgente è sensibile soprattutto nella figura C, poiché ci collochiamo irrimediabilmente fuori dello schermo/barriera — e senza speranza di ritornarvi — formato dal Museo/Galleria stesso in quanto luogo culturale ben definito. Perciò, il limite culturale — che per esempio permette anche questo discorso — appare nettamente come il fondo dell'opera stessa (di ogni opera), così come nella figura A e soprattutto B il Museo/Galleria appare con evidenza e si rivela com 'tela' o 'canovaccio' in cui s'inscrive/si dipinge/si disegna tutto ciò che in esso viene mostrato..

INFINE

Appare evidente che *limitare il discorso dell'arte a uno solo dei suoi elementi* — P. in rapporto a S. o S. in rapporto a C. o S. in rapporto a M. ecc. — *vuol dire far proseguire l'arte nella sua abitudine*, chi attaccandosi al problema del materiale, chi a quello della forma, chi a quello del colore, chi ancora a quello della figurazione ecc., vuol dire ancora e sempre considerare l'opera in sé come se in essa fosse tutto detto e tutto fatto. Vuol dire considerare l'opera come zona chiusa preservata da ogni contingenza. Coloro che considerano che il solo

problema importante è l'opera e ciò che vi s'inscrive o vi si nasconde, dimenticando per esempio il luogo in cui essa è mostrata, restano confinati nei problemi parziali che sfociano sempre in soluzioni accettabili (ossia la storia dell'arte).

Ogni discorso di questo genere può solo essere regressivo.

Tutti i punti sollevati dal nostro assunto si condizionano gli uni con gli altri.

Ignorarne uno solo vuol dire ignorarli tutti.

Non si tratta di risolvere questo o quel problema, si tratta di mostrare chiaramente i problemi che si pongono e di cercare, per quanto possibile, di non dare a uno di essi più importanza di quanto ne abbia realmente. *Solo la pratica/teoria può porre in luce questi problemi.*

In tal senso consideriamo il nostro lavoro *essenzialmente critico*. Critico nel suo proprio processo, che rivela le sue proprie contraddizioni, processo che rivela ugualmente la situazione di ciascuno degli elementi presi in considerazione e lo fa ogni volta che il lavoro è presentato e in un ordine non prestabilito.

A seguito delle figure A, B, C, possiamo dire che la 'Pittura' può apparire unicamente mediante la messa in luce del suo proprio processo, del suo/suoi supporti, del suo/suoi diversi punti di vista ecc. E ciò senza privilegiare un dato rispetto a un altro ma situando il particolare il più esattamente possibile rispetto all'insieme.

Ricollocati al loro posto, la pittura e il suo discorso, come problema parziale del problema dell'arte, come parte del tutto, possono per ciò stesso *apparire* veramente e per la prima volta.

Solo non colpendo lo sguardo la pittura può diventare visibile. Gli schemi I, II, III mostrano quanto l'arte è racchiusa in limiti precisi e definiti, limiti che generalmente non sono percepiti o sono nascosti o semplicemente eliminati.

Lo schema I mostra il discorso idealistico nella sua realtà, lo schema II rivela quel che lo schema I vorrebbe nascondere, lo schema III indica la pratica del nostro proprio lavoro e ciò che di esso rivela. All'interno dello schema III, la figura B rivela ciò che rischia di passare inosservato nella figura A a un occhio distratto.

Fingere di sfuggire a questi limiti vuol dire rafforzare l'ideologia dominante che dall'artista si aspetta una diversione. L'arte non è libera, l'artista non si esprime liberamente (non può). L'arte non è la profezia d'una società libera. La libertà nell'arte è il lusso/privilegio di una società repressiva.

L'arte, qualunque sia, è esclusivamente politica. Perciò s'impone *l'analisi dei limiti formali e culturali* (e non l'uno o l'altro) all'interno dei quali esiste e si dibatte l'arte.

Tali limiti sono molteplici e di diversa intensità. Benché l'ideologia dominante e gli artisti che vi si associano tentino in tutti i modi di camuffarli, e sia troppo presto per farli saltare tutti — mancando le condizioni adatte —, è venuto il momento di *svelarli*.

Ottobre 1970

(continua)

I. — DISCORSI OBLITERANTI

(L'arte così com'è percepita)

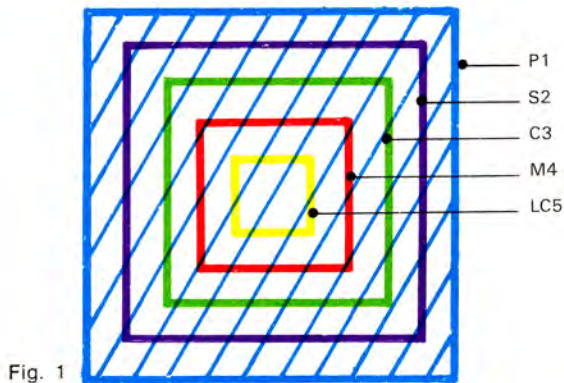


Fig. 1

Le cifre dopo le lettere (P2) indicano il posto occupato in ordine di importanza dai diversi limiti o cornici.

LEGENDA

- C : Telaio, verso
- S : Supporto: tela/muro/ vetrine...
- M : Museo/galleria/ogni luogo culturale artistico definito.
- LC : Limiti Culturali/Conoscenza. In generale (l'epoca) e in particolare (media quali la TV, le riviste...)
- O : Oggetto - scultura - environment - arte povera - arte tecnologica...
- RM : Ready Made.
- LA : Land Art - Happening.
- CA : Concept Art.
- P : Pittura (nel senso di ciò che è dipinto sia su tela/telaio o sia direttamente su muri, sassi, alberi...).

— ART

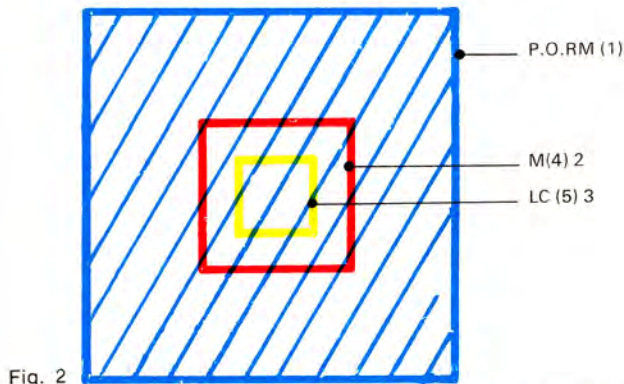


Fig. 2

Il riferimento M(4)2 indica il posto precedente entro parentesi (vedi fig. 1), e quello nuovo.

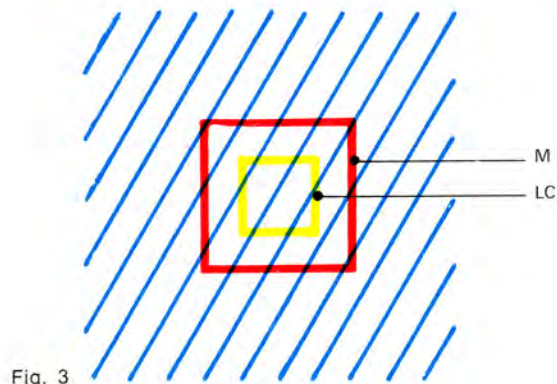
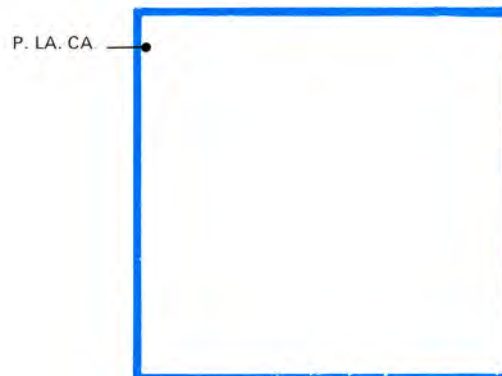


Fig. 3

Il colore del tratteggio (blu) corrisponde alla cornice/limite che oblitera le altre.



II. — CIÒ CHE IN REALTÀ ACCADE

(L'arte così come è situata)

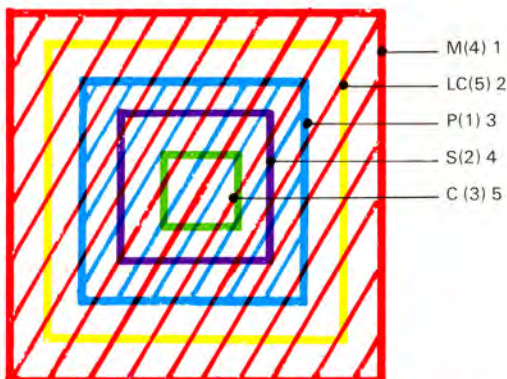


Fig. 1 bis

La cifra tra parentesi è il posto occupato nella figura 1.

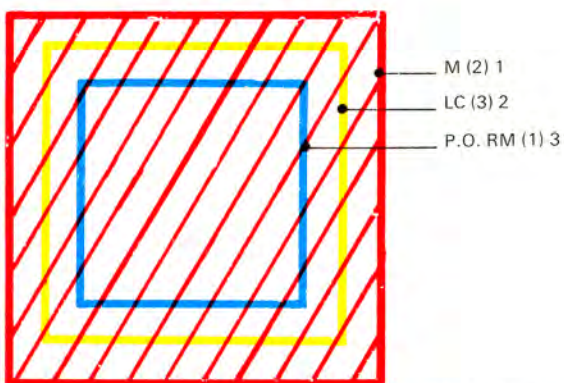


Fig. 2 bis

La cifra tra parentesi è il posto occupato nella figura 2.

LEGENDA

Il tratteggio rosso indica che M. è il limite reale (punto di vista unico) di tutto ciò che accade al suo interno. Tuttavia, P. oblitera sempre C. e S. Il tratteggio blu resta dunque disegnato.

Punteggiato: traccia della figura 3.

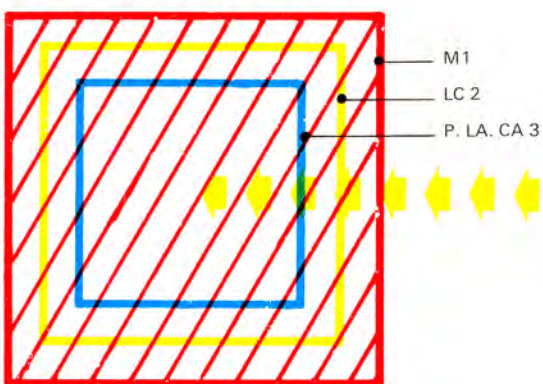
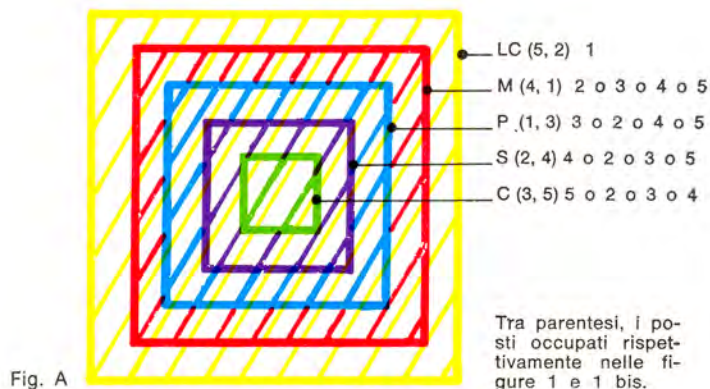


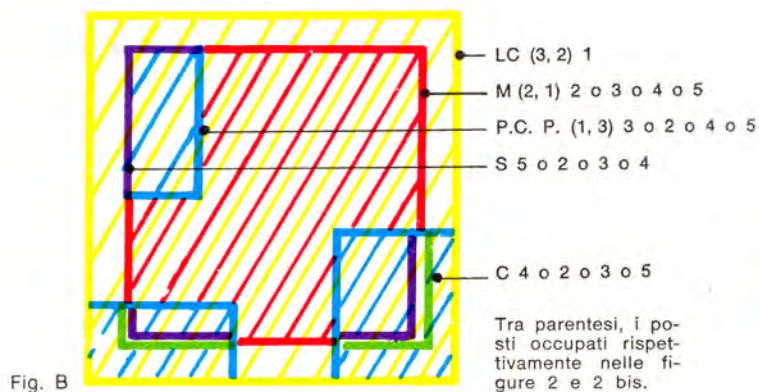
Fig. 3 bis

III. — LAVORO CRITICO

(I limiti del lavoro. I punti di vista. Ciò che si tenta di fare)



Solo LC conserva il posto n° 1. M.P.S. e C. possono occupare successivamente posti diversi a seconda che li si consideri una costante dell'arte piuttosto che un'altra.

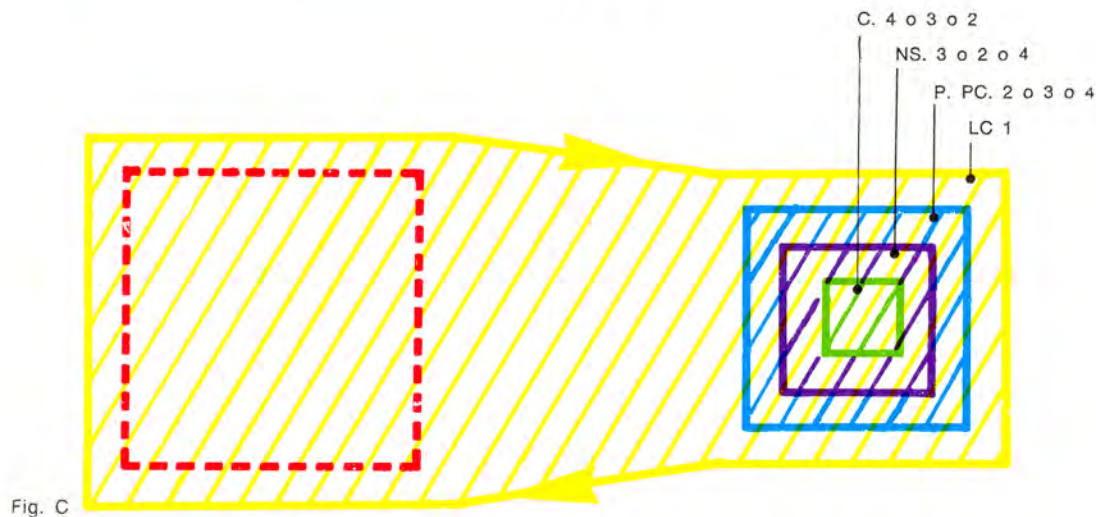


Eccettuato LC, le cornici/limiti si rivelano volta per volta. Poiché la loro importanza resta eguale, le loro differenze sono visibili a seconda che si prenda questo o quel punto di vista.

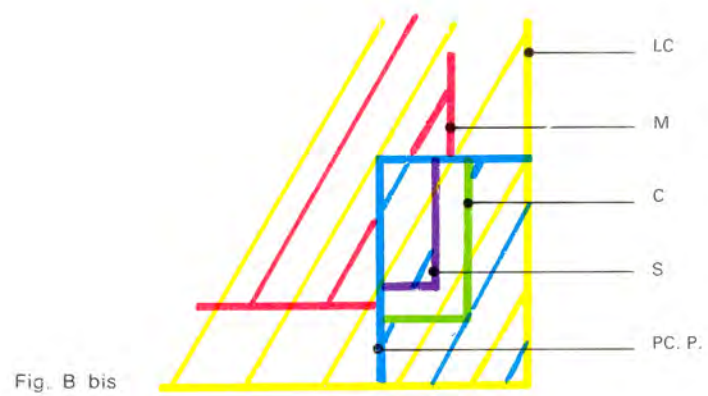
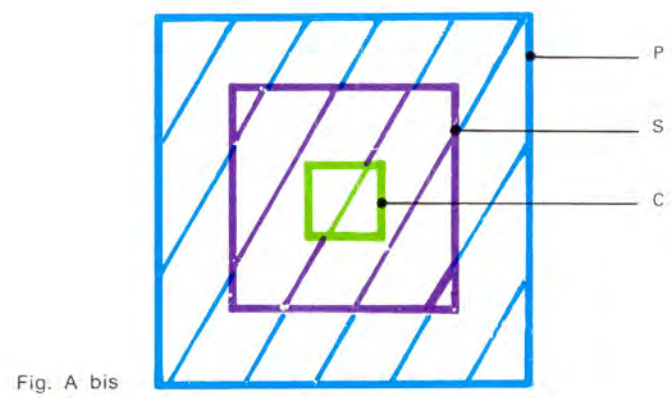
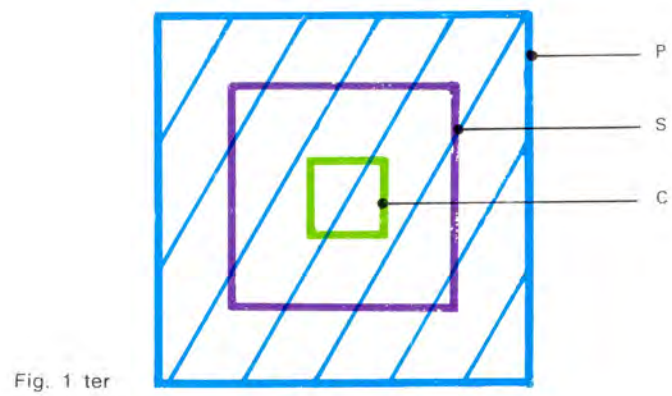
LEGENDA

- NS : Nuovo supporto o cornice (x) diverso da un luogo definito a priori come artistico, e ogni volta differente.
- PC : Papiers collés (strisce verticali bianche e colorate alternate).

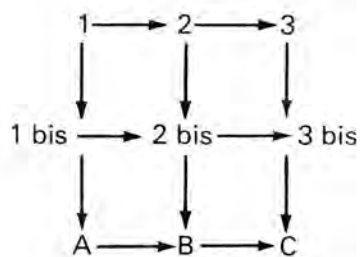
Punteggiato: Limiti di M. infranti.



PARTICOLARI DI ALCUNE FIGURE



Le figure possono essere lette così:



N.B. I diversi schemi servono solo a sostenere la nostra dimostrazione. È evidente che sono approssimativi ed incompleti per definizione. Considerarli come 'verità formali/rigide' sarebbe pura fantasia da parte del lettore.

Textes, interviewes, publications, livres, articles, tracts faits par — ou avec — Daniel Buren. Ces différents textes sont tous, à trois ou quatre exceptions près, en relation avec des expositions ou des faits précis. Si ce travail écrit apparaît à certains comme important, il ne saurait cependant en aucun cas remplacer ou masquer les oeuvres/peintures ou expositions/manifestations faites. C'est l'ensemble 'textes-expositions' qui constitue le travail, mais les uns et les autres peuvent se lire ou se voir simultanément ou séparément. Cette bibliographie (mise à jour) est extraite du catalogue de DOCUMENTA V, catalogue auquel nous suggérons aux lecteurs de se reporter afin de se rendre compte plus exactement des rapports entre les différents travaux entrepris depuis Novembre 1965.

Daniel Buren
Juin 1972

Testi, interviste, pubblicazioni, libri, articoli, volantini fatti da — o con — Daniel Buren. Tutti questi testi diversi, con l'eccezione forse di tre o quattro, sono nati in relazione a mostre o avvenimenti precisi. Se questo lavoro dovesse apparire importante a certuni, si ricordi che esso non potrebbe tuttavia in alcun caso sostituire o mascherare le opere/pitture o le mostre/manifestazioni realizzate. È l'insieme 'testi-mostre' che costituisce il lavoro, ma gli uni e le altre possono essere letti o essere viste sia simultaneamente sia separatamente. Questa (aggiornata) bibliografia è stata tratta dal catalogo di DOCUMENTA 5, catalogo al quale i lettori sono invitati a rivolgersi se vogliono rendersi conto con maggiore precisione dei rapporti tra i diversi lavori che abbiamo intrapreso dal novembre 1965.

Daniel Buren
Giugno 1972

- C1. « Au sujet de la couleur », interview avec Saran Alexandrian in ARTS, novembre 1965, Paris.
- C2. « Puisque peindre c'est... », texte écrit en décembre 1966 et distribué sous forme de tract le 3 janvier 1967. Manifestation n° 1 - Paris.
- C3. « Lettre contre les Salons », janvier 1967, Paris.
- C4. « Il s'agissait évidemment de voir... », tract distribué lors de la manifestation n° 3, juin 1967.
- C5. « Vous auriez tort de nous confondre... », lettre-tract envoyé à Ben Vautier pour son Fourre tout, juin 1967 - Paris-Nice.
- C6. « L'art est illusion de liberté... », texte accompagnant la projection de dia-positives - Biennale de Paris, septembre 1967.

(Les textes C2, C3, CA, C5, C6 ont été écrits en collaboration avec Mosset, Parmentier, Toroni).

- C7. « Interview » in Galerie des Arts n° 50, écrit décembre 1967, Paris.
- C8. « L'art n'est plus justifiable » ou « Les points sur les 'i' », Texte/interview écrit en novembre/décembre 1967 et publié in Les Lettres Françaises, 13 mars 1968, Paris.
- C9. « Faut-il enseigner l'art? », texte écrit en juin 1968 publié septembre 1968 in « La Galerie des Arts », Paris.
- C9^{vis}. Réponse à « Notre enquête sur l'art abstrait », novembre 1968, Les Lettres Françaises, Paris - emplacement réservé laissé entièrement blanc.
- C10. « Sont proposées des bandes verticales... », texte en français publié sur l'affiche de l'exposition faite Galerie Apollinaire, Milan, octobre 1968, Italie.
- C11. « L'art est réactionnaire », tract écrit en collaboration avec Toroni et distribué pendant l'exposition « Revort », Palerme, décembre 1968.
- C12. « Certificat d'acquisition », texte devant accompagner chaque oeuvre en circulation, original en français + traductions en anglais, italien, allemand, 1968/1969/1970/1971/1972, etc.
- C13. « Réponse à Michel Ragon » in l'Art Vivant n° 2, mai 1969, Paris.
- C14. « Interruption », texte de présentation pour l'Exposition faite chez Yvon Lambert, mai 1969.
- C15. « Textes écrits entre septembre 1968 et janvier 1969 » pour les films présentés chez Yvon Lambert.
- C16. « Interrogatoire », interview faite avec Gérard Gassiot Talabot et publiée in Opus International, n° 12, juin 1969.
- C17. Texte dans le catalogue de l'Exposition Seattle / Vancouver 1969/1970.
- C18. « Au sujet de... », texte publié in WERK, octobre 1969, avec illustration plus photo de couverture. Berne (Suisse).
- C19. « Mise en garde », écrit juillet 1969, publié en français dans le catalogue « Conception », octobre 1969, Leverkusen.
- C20. « Mise en garde », livre publié en Anglais, Allemand et Français par les soins de « A » dirigé par Kasper König, novembre 1969, Anvers (Belgique).
- C21. « Mise en garde n° 2 » (texte différent), publié par MTL en janvier 1970 N° 1. Bruxelles.
- C22. « Mise en garde n° 3 » (nouveau

- texte), écrit pour VHIOI en décembre 1969, publié printemps 1970 VHIOI N° 1, édition Essel-lier, Paris.
- C23. « Beware! » Mise en garde nouvelle version (complète) publié in « Studio International », accompagné du texte « Comments » par Michel Claura, mars 1970, Londres.
- C24. « It rains, it snows, it paints », écrit en décembre 1969 et publié uniquement en Anglais in « Art Magazine », avril 1970, New York.
- C25. « First project, second project », textes publiés en trois langues in catalogue 18 PARIS IV 70.
- C26. « Texte » in catalogue « Summer Show » organisé par Seth Siegelau, reportant à des annonces paraissant chaque semaine in « Les Lettres Françaises » du 1er juillet au 30 septembre 1969. Paris.
- C27. « Mise au point » in Les Lettres Françaises, 17 juin 1970. Paris.
- C28. « Mise en garde », publié en Allemand in « Interfunktionen 4 », sans autorisation. Cologne.
- C29. « About Biography », texte pour le catalogue de l'Exposition « Using walls » publié par le Jewish Museum, avril 1970, New-York.
- C30. « Mon propos... », textes en Japonais, Français Allemand, Anglais, Espagnol, publiés dans le catalogue N° 1 « Between man and matter », Tokyo 10th International Exhibition 1970. Mai 1970.
- C31. « The thing is to see alternate white and gray... » texte en Anglais et Japonais publié dans le catalogue n° 2 « Between man and matter », mai 1970, Tokyo.
- C32. « The only possible information about... » + photo publié dans le catalogue de l'Exposition « Information », Musée d'Art Moderne, New-York, juin 1970.
- C33. « Sono visibili bande alternate.... 1966, 1967, 1968, 1969, 1970 », texte envoyé depuis Milan, juin 1970.
- C34. « 1 - L'attention est uniquement à porter... 2 - Ce travail/proposition étant... », texte envoyé depuis Bruxelles MTL, juin 1970.
- C35. « La photographie recto verso... », in MTL ART/CRITIQUE mensuel juillet 1970 (Photo couverture recto verso) + « Response » de Michel Claura et « La question de l'art et son questionnement », René Denizot, Bruxelles (Belgique).
- C36. « You are invited to read this as a guide to what can be seen », texte envoyé depuis New-York, octobre 1970.
- C37. « Non nova sed nove », in Publication Livre d'après les questions de David Lamelas, édité par Nigel Greenwood inc Ltd Londres, août 1970.
- C38. « Limites-Critiques », livre édité par Yvon Lambert, décembre 1970, Paris 1000 exemplaires, schéma en 6 couleurs.
- C39. « Invitation à lire comme indication de ce qui est à voir, texte envoyé depuis Paris, décembre 1970.
- C40. « Position/Proposition », livre édité par le Musée de Mönchengladbach accompagné par un texte du Dr. Cladders. 550 exemplaires, schémas en 6 couleurs, janvier 1971. Langue allemande.
- C41. 1ère Partie du texte « Beware ». In Catalogue de l'Exposition « Formulation », Andoven, Mass. USA, février 1971.
- C42. « Zu lesen als anhaltspunkt dessen was zu sehen ist », texte envoyé depuis Berlin, avril 1971.
- C43. « Standpoints », publié en anglais in Studio International, avril 1971, Londres.
- C44. « ...one of the characteristics of the proposition is to reveal the « container », in which it is Sheltered », D.B. Aug. 1969. In Bulletin, Amsterdam, mai 1971.
- C45. « Les deux reproductions précédentes... » texte in catalogue Situation-Concept - Vienne, mars 1971.
- C46. « Die Aufmerksamkeit... », texte pour le catalogue de « Experimenta 4 », Francfort, mai 1971.
- C47. « Repères » in VHIOI, n° 5, été 1971, Paris. Ed. Essel-lier.
- C48. « Autour d'un détour », in OPUS International, mai 1971, Paris.
- C49. « Around and About », in Studio International, juin 1971, Londres.
- C50. « Answer to Diane Waldman » in Studio International, juillet/août 1971, Londres.
- C51. « Assenza-Prezenza », in DATA n° 1, Milan, Juillet 1971.
- C52. « Lettre ouverte à la revue Robho », 23 juin 1971, Paris.
- C53. « Response à Restany », in DOMUS, septembre 1971, Milan.
- C54. « Le travail en question », texte écrit et dit pour la télévision japonaise en juillet 1971 (enregistré à Paris) et distribué au Japon par la NHK chaîne couleur. Film de 30 minutes sur le travail de D.B.
- C55. « Interview radiophonique avec Philippe Sers », in « Les chemins de la connaissance », émission enregistrée en octobre 1971 pour France-Culture, O.R.T.F., Paris.
- C56. « Spéculateurs d'hier et d'aujourd'hui », lettre ouverte contre une vente publique à Paris, Lettre du 4 novembre 1971, puis publiés in « Combat », novembre 1971. Paris.
- C57. « Ausencia-Prezenca » in ART-INF N° 7, juillet 1971, Buenos Aires.
- C58. « Au sujet de la Biennale de Paris 1971 », interview + texte de conclusion publiés in Artitude n° 2, Paris.
- C59. « Légende », livre de photos présenté par deux courts textes en 6 langues (français, anglais, allemand, espagnol, japonais, italien) au sujet d'un travail effectué dans le métropolitain parisien en mars 1970. En cours d'édition par Studio International, Londres.
- C60. « Art conceptuel suite et fin », texte écrit pour le livre « Concept an Concept » préparé par Tommaso Trini, Milan (écrit en novembre 1970).
- C61. « You are invited to see a painting composed of the following elements... », texte pour l'invitation à l'Exposition faite à Londres avec Jack Wendler, février letin n° 40 édité par Art & Pro-1972. Londres.
- C62. « Actualité », in Catalogue « Konzept-Kunst » - Bâle mars 1972. Impression en allemand du 1er chapitre du texte « Mise en garde », écrit en 1969 et réactualisé. Bâle, Suisse.
- C63. « Beware! », texte publié par Studio International réédité in « Conceptual Art », par U. Mayer (A. Dutton Paperback, New York 1972).
- C64. « Passage », livre en 7 tomes, Essai sur la couleur, fait en 1971, édité en mai 1972 par Arte Studio, Macerata, Italia. (100 exemplaires + 10 épreuves d'artiste).
- C65. « Die Ausstellung einer Ausstellung » texte écrit en janvier 1972 pour catalogue de DOCUMENTA V - Kassel.
- C66. Biographie/Bibliographie du TRAVAIL depuis 1965 in catalogue DOCUMENTA V - Kassel.
- C67. « Pittura affissa » (« Peinture Affichée ») texte à l'occasion de l'exposition aux « Incontri International d'Arte », Rome (Italia).
- C68. « Une exposition exemplaire » texte écrit le 25 Mai 1972 Paris - Publié in « Flash Art » Milan, sept. 1972.
- C69. Lettre ouverte à « Clé pour les Arts », Bruxelles, envoyée depuis Anvers, 2 juin 1972 (écrit juillet 1971 et juin 1972).
- C70. « Invito a leggere come indicazione di quello che c'è da vedere » texte envoyé depuis Turin, juin 1972.