

Vincenzo Agnetti

Da: 'In allegato ti trasmetto un audio tape della durata di 40 minuti'

...Data un'opera d'arte suggerita da una disciplina vi sarà sempre un discorso logico ma contraddittorio: la disciplina privata delle delucidazioni dell'analisi e l'arte privata della ridondanza immediata. In tal caso però la disciplina si abbassa a semplice supporto.

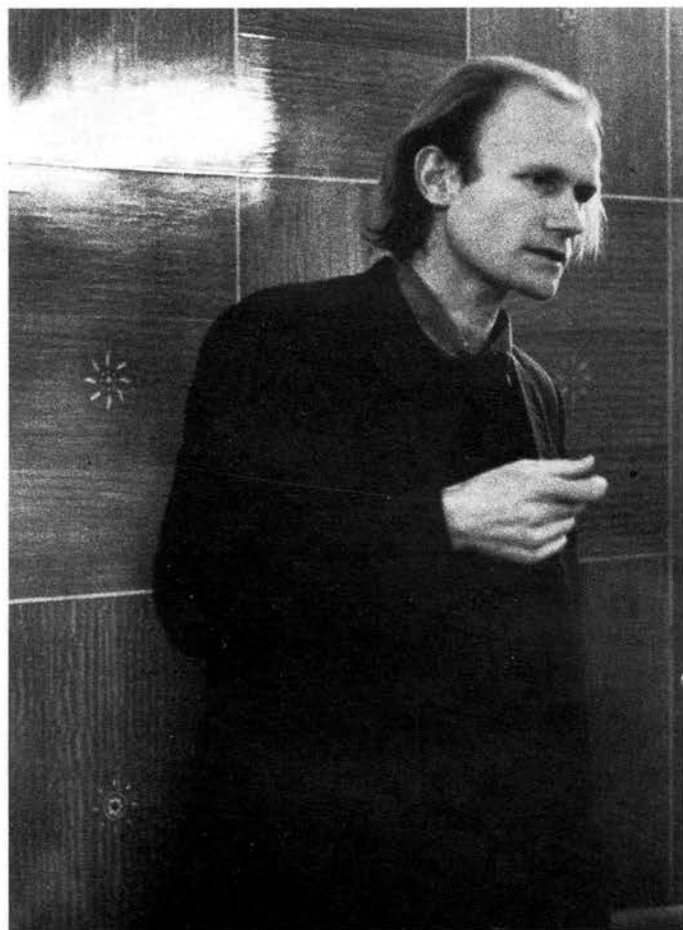
Nei dipinti puramente rappresentativi per esempio, il supporto si identifica nella tela; la tela che viene ricoperta dai colori e dai segni. In taluni casi invece la tela è lasciata integra e diventa supporto di essa stessa. Ma nella misura in cui non subisce alterazioni, cioè non è occultata da altri materiali, la tela segnala una tensione, un interesse estraneo che sta completamente al di fuori della rappresentazione di una semplice tela rimasta alle origini, perfettamente intatta. In questo secondo caso il 'perché è fatto' sostituisce il 'come è fatto'. E' questo il presegnale dell'intervento di discipline come 'strumenti' per fare arte. Andando oltre poi, in sostituzione dell'assenza, individuabile nel supporto materico (tela o altro) lasciato senza interventi, si verifica un ulteriore scatto; dal nulla al concetto oggettualizzato. È questo il passaggio che permette all'artista di usare interdiscipline: filosofia, matematica, letteratura ecc., nonché l'uso di nuove tecniche che vanno dall'elettronica alla fotografia.

In tal caso però l'interdisciplina scelta deve essere considerata esclusivamente come catalizzatore. Il risultato finale deve essere un'arte che sta al di fuori del contesto dell'arte.

Infatti se io dipingo su una superficie qualsiasi, un albero o una casa o una persona o altro, posso fare arte nella misura in cui mi limito a segnalare l'albero, la casa, la persona o altro. Se invece tento di costruire un vero e proprio albero, una vera e propria casa o la persona o altro, allora il mio lavoro finisce per affrontare un problema tendenziosamente scientifico. Così, se io mi metto a filosofare stando al di qua dei concetti veri e propri della filosofia, cioè senza pretese specifiche, non sono un filosofo; ma un segnalatore intuitivo che dipinge la filosofia ricercando il disegno nel dialogo e le forme nella cultura decantata dall'esperienza di noi tutti.

È questo per esempio il caso di Ian Wilson. Wilson che parla senza alcuna logica strutturale di pensiero e che cerca di fare arte dialogando con il pubblico, scambiando con il pubblico le ingenuità, gli errori, le illuminazioni, i ripensamenti. A volte questo modo di operare fa sì che il dialogo si trasformi in una vera e propria caccia alle verità sulla falsa riga di una competizione reciproca fra artista e pubblico. Spesso ne esce una ricerca inventata, impossibile. E proprio in quel momento

Ian Wilson all'Albergo Rosa, Milano, dicembre 1970. Foto Giorgio Colombo, Milano.



Peinture (Cahiers Théoriques), I° numero della rivista del gruppo « Supports-Surfaces ».

PEINTURE cahiers théoriques

1

POSITIONS

Philippe SOLLERS

" La peinture : avant, après "

ENTRETIEN

Jean-Louis SCHEFER

" Sur la peinture "

Antonin ARTAUD

" La maladresse sexuelle de dieu "

Dessin et Commentaire

Marc DEVADE

" Peinture et Matérialisme " (I et II)

Daniel DEZEUZE

" Pour un programme théorique pictural "

Louis CANE

" Note complémentaire "

Daniel DEZEUZE

DOCUMENTS

Extraits de la correspondance de Paul CEZANNE, présentation de Marc DEVADE

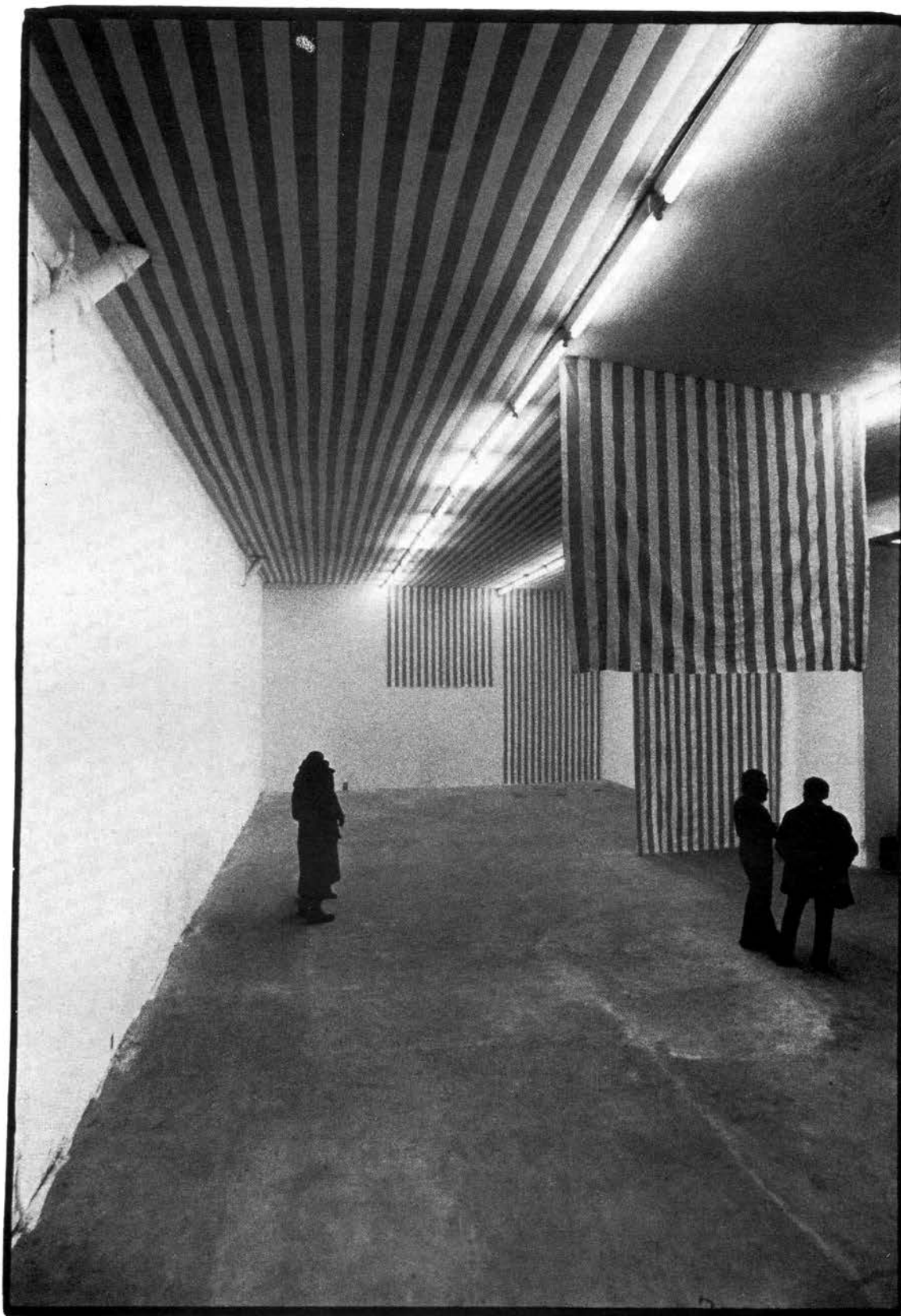
INTERVENTIONS

Peinture : économie, idéologie, politique

Matérialisme nécessaire et matérialisme dialectique

Marcelin PLEYNET

" Des idées, des critiques, de la peinture et des galeries "



Daniel Buren, installazione della mostra alla Galleria Toselli, Febbraio 1974. Foto Giorgio Colombo, Milano.

fallimentare, cioè quando pubblico e artista inventano discorsi impossibili, la giustificazione di quel filosofare dipinto, è la segnalazione; la segnalazione che prima o poi verremo a capo di tutti i nostri problemi della conoscenza. L'arte del parlare può andare oltre l'oratoria; un passaggio, questo, indispensabile perché sappiamo benissimo che all'oratore basta stupire, indipendentemente che dica il vero o il falso. Superata l'oratoria si crea una atmosfera d'interessi, un ponte, il ponte di Rembrandt, che unisce lo spettatore all'opera.

Questo di Wilson è un esempio dell'operare usando un'interdisciplina, obbligandola a quei passaggi che alla fine la can-

cellano. Infatti, prima Wilson parla, è un oratore (la sua disciplina) mentre il pubblico ascolta. Ma presto il parlare di Wilson diventa provocazione e per contro il pubblico da ascoltatore diventa provocatore. Quindi scade l'oratoria, scade anche il dialogo con il pubblico e quello che ne rimane è l'evento finale. Nessuno è convinto di ciò che è stato detto, ma tutti si ripropongono di venire a capo di qualcosa che durante il formarsi dell'opera in comune è stata dimenticata. Tutto qui.

Un altro caso dell'operare usando un'interdisciplina è quello di Buren. Buren sottopone a cancellatura un'altra disciplina, la più tradizionale dell'operare artistico, precisamente la pittura.

From: Enclosed here is a forty minute sound tape.

...Given a work of art suggested by a discipline there will always be a logical but contradictory debate: the private discipline of clarifications of the analysis and the private art of the immediate redundancy. In this case though, discipline lowers itself to simple support.

In the purely representational paintings, for instance, the support identifies itself with the canvas; the canvas which becomes covered with colors and signs. In certain cases instead, the canvas is left untouched and becomes its own support. But inas-

much as it does not undergo alterations, that is, is not concealed by other materials, the canvas signals a tension, an extraneous interest which remains completely outside the representation of a simple canvas left in its original state, perfectly intact. In this second case, the 'why it is done' replaces the 'how it is done'. This is the presignal of the intervention of disciplines as 'tools' with which to make art. Going further then, as a substitution of the absence which can be individuated in the material support (canvas or other) left without interventions, an ulterior impulse takes place; from nothing to the objectualized concept. This is the passage which allows the artist to

VOLUME 1 NUMBER 2

FEBRUARY 1970

Art-Language

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell
American Editor Joseph Kosuth

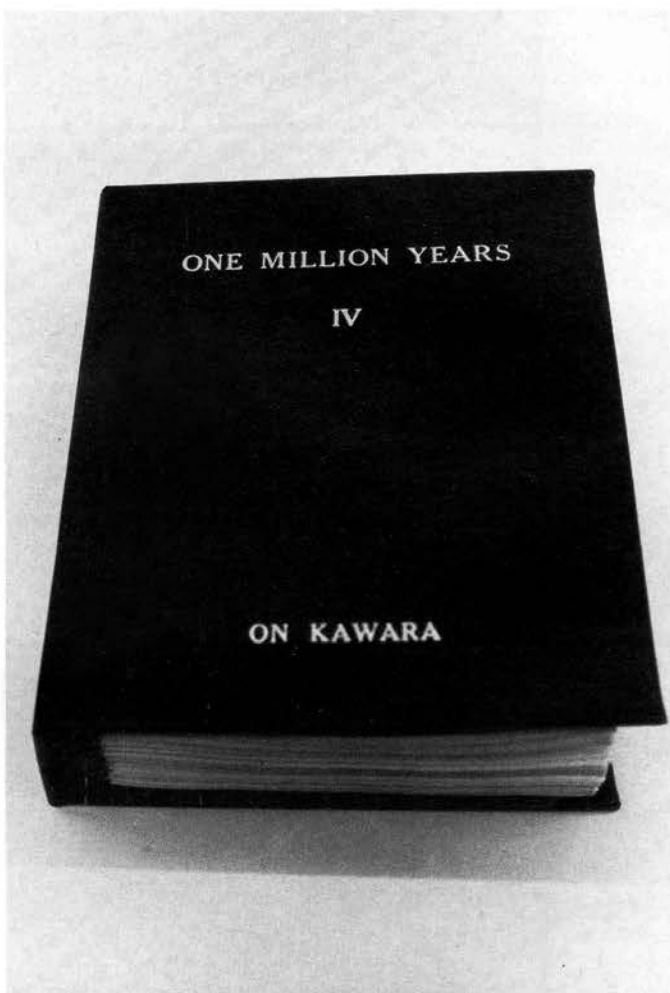
CONTENTS

Introductory Note by the American Editor	Joseph Kosuth	1
	David Bainbridge	5
Three from May 23rd, 1969.	Frederic Barthelme	8
Notes on Marat	Stephen McKenna	11
Plans and Procedures	Michael Baldwin	14
Dialogue	Ian Burn	22
Moto-Spiritale	Robert Brown-David Hirons	23
From an Art & Language Point of View	Terry Atkinson	25
Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models	Terry Atkinson	61
Notes on Atkinson's 'Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models'	Harold Hurrell	72
Sculptures and Devices	Harold Hurrell	74
Conceptual Art: Category & Action	Michael Thompson	77
Notes on Genealogies	Mel Ramsden	84

Art-Language is published three times a year by Art & Language Press 26 West End, Chipping Norton, Oxon., England, to which address all mss and letters should be sent.

Price 12s.6d. UK, \$2.50 USA All rights reserved

Printed in Great Britain by Willis & Co. (Printers) Ltd., Platts Common, Barnsley, Yorkshire.



On Kawara, *One Million Years*, 1971, particolare dei 10 volumi esposti alla Galleria Toselli, Milano. Foto Giorgio Colombo, Milano.

◀ Frontespizio della rivista teorica edita dal gruppo Art & Language.

Una pittura volutamente banalizzata, quindi una pittura non pittura; quindi di nuovo la provocazione, e proprio in quella provocazione sta la sua segnalazione. Buren indica (è il suo modo di credere nell'arte) l'inutilità dell'arte; ma nello stesso tempo indica le comodità dell'arte; le possibilità che ha di filtrare e diventare in tal modo un mezzo di richiamo per introdurre un discorso che sta al di fuori dell'arte stessa.

Se io nel contesto dell'arte faccio dei lavori anti arte per segnalare una necessità politica: per esempio una pratica pittorica materialistica, come affermano gli artisti di 'Supports/Surfaces'; nella misura in cui il traguardo finale è l'impegno politico segnalato inizialmente dall'operare artistico, risulta evidente che a priori ho impostato un discorso che è un altro impegno:

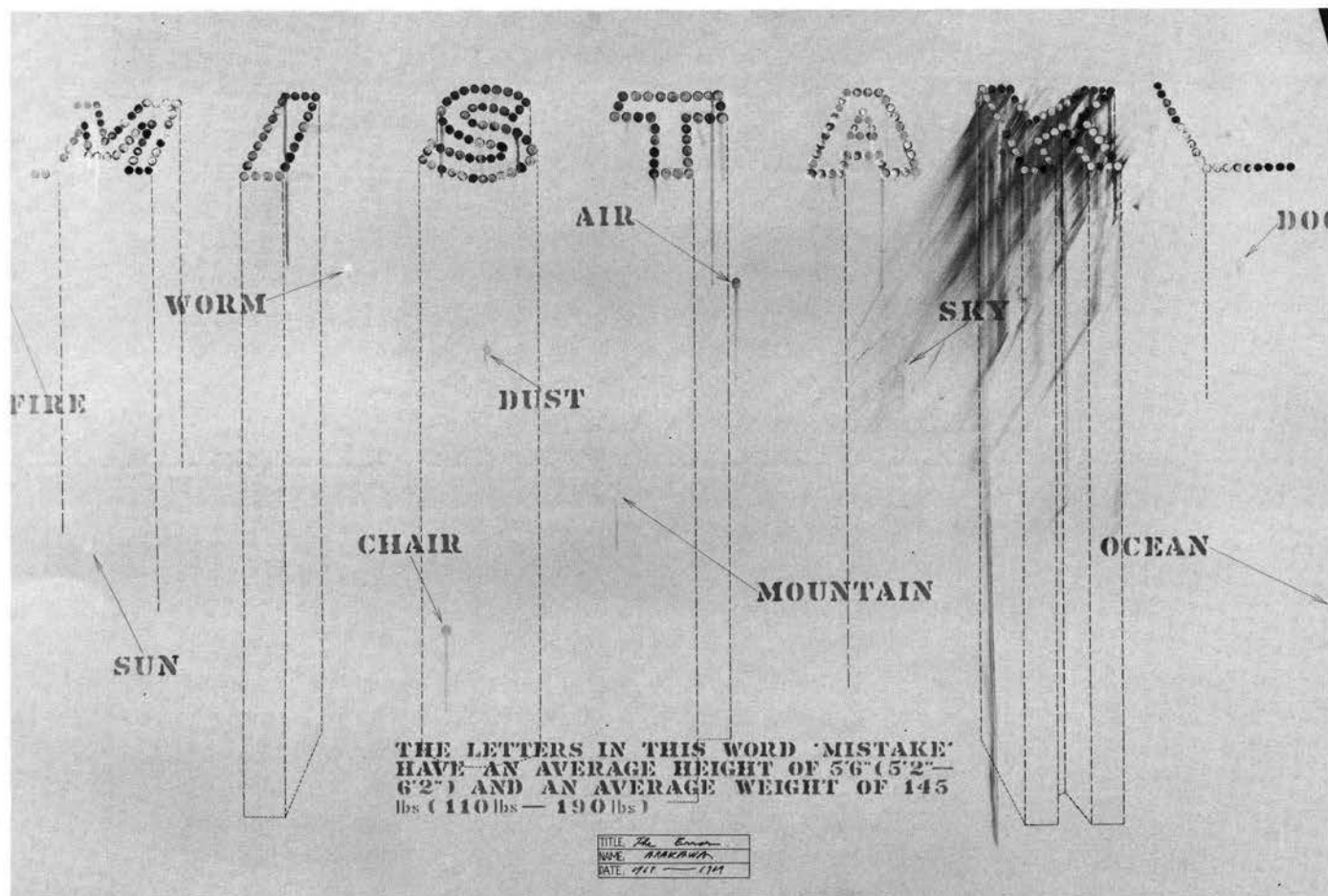
quello della politica dell'arte. Pertanto se l'impegno politico non può fare a meno dell'inevitabile politica dell'arte, significa che il senso dell'arte in questo modo di operare sta un'altra volta nella provocazione iniziale, nella contraddizione. Inevitabilmente esiste un connettivo che lega politica dell'arte e politica. In questo caso, le opere che rimangono non sono importanti per la loro bellezza o per la loro acutezza, ma semplicemente perché rappresentano la testimonianza in superficie, il tramite fatto ricordanza di un certo modo di operare ad arte.

Pertanto l'operazione interdisciplinare si sviluppa su diverse componenti: artisti che segnalano, artisti che determinano la loro segnalazione con la provocazione, artisti che cercano di segnalare dialogando con il pubblico e artisti che realizzano con

use interdisciplines: philosophy, mathematics, literature, etc., as well as the use of new techniques that go from electronics to photography.

In such a case though, the selected interdiscipline must be considered exclusively as catalyst. The final result must be an art which remains outside the art context. In fact, if I paint a tree or a house or a person or anything else on any surface whatsoever, I can make art inasmuch as I limit myself to signal the tree, the house, the person or whatever else. If instead, I try to construct a real tree, a real house or person or whatever else, then my work ends up by confronting a tendentiously scientific problem. Thus, if I start philosophizing while remaining on this side of the real concepts of philosophy, that is, without specific pretension, I am not a philosopher; but an intuitive signaler who paints philosophy by searching for the drawing in the dialogue and forms in the culture praised by the experience of all of us.

This is the case for instance, of Ian Wilson. Wilson who speaks without any structural logic of thought and who tries to make art by dialoguing with the audience, exchanging with the audience naiveties, mistakes, illuminations, second thoughts. Sometimes this type of operation allows the dialogue to transform itself into a real hunt for the truth along the lines of a reciprocal competition between artist and audience. Often the result is an invented, impossible research. And precisely in that defeated moment; that is, when audience and artist invent impossible debates, the justification of that painted philosophizing, the signaling takes place; the signaling that sooner or later will get to the bottom of all our problems about knowledge. The art of speaking can go further than oratory which is a necessary passage since we know very well that for the orator it is enough to astound, independently of whether he says the truth or not. Once oratory is overcome an atmosphere of interests is created, a bridge, Rembrandt's bridge, which links



Arakawa, *The Error*, 1968-69, olio su tela, cm. 125x160. Courtesy A. Castelli / L'Uomo e l'Arte. Foto Titti Marchesi, Milano.

mezzi tradizionali il loro discorso. Bernar Venet per esempio segnala ad arte il mondo speculativo della scienza e della tecnica. Arakawa segnala con ironia, ci ricorda con insistenza, tautologicamente, che esistono delle parole e che tutte le parole sono possibili di rappresentazione e contraddizione. Le segnalazioni del lavoro di Arakawa sono soprattutto queste: la stanza non è altro che la stanza; la casa non è altro che la casa; questa statua è proprio questa statua... Oppure, la lettera A può portarmi molto lontano. Per esempio: a, A, ABACO, ABBACARE, ABBACCHIO, ABBACINARE...

Il lavoro di Arakawa è un punto fermo, definitorio che si dilata senza spostarsi senza causare inutili dinamiche nel messaggio. E' l'apertura che rende grande il limite.

Kosuth è un esempio analogo, meno fisso e quindi più distraente. Kosuth scrive la parola MURO, mostra la fotografia del muro e ti spiega il significato della parola MURO. A questo punto tu sei apparentemente in trappola, sei nelle leggi perché le cose sono chiamate e individuate così, il muro non può essere che il muro. Va però ricordato che al di là del significato della parola muro esistono reazioni soggettive, sia di fronte alla parola MURO, alla fotografia di un muro, al muro stesso. Siccome il mondo è pieno di muri e di osservatori di muri, conviene dire che — la parola, quando è sola, rimane comunque il titolo di temi differenti relativi ad associazioni soggettive —.

Da qui la necessità da parte di Art & Language di proporre uno studio vero e proprio sulle strutture del linguaggio. La lo-

the spectator to the work.

Wilson's case is an example of an operation that uses an interdisciplinary by forcing it toward those passages which in the end erase it. In fact, at first Wilson speaks, he is an orator (his discipline), while the audience listens. But soon Wilson's speaking becomes a provocation and to oppose this, the audience from listener becomes provoker. Therefore, oratory decreases as well as dialogue with the audience and what remains is the final event. Nobody is convinced of what has been said but all resolve to get the bottom of something which has been forgotten during the forming of the work in common. That is all.

Another instance of making operative an interdisciplinary is that of Buren. Buren subjects another discipline to erasure, the most traditional of artistic operation, that is, painting. A purposely banalized painting, therefore, a nonpainting painting; consequently, once again, we have a provocation and it is precisely in that provocation that his signaling lies. Buren points out (it

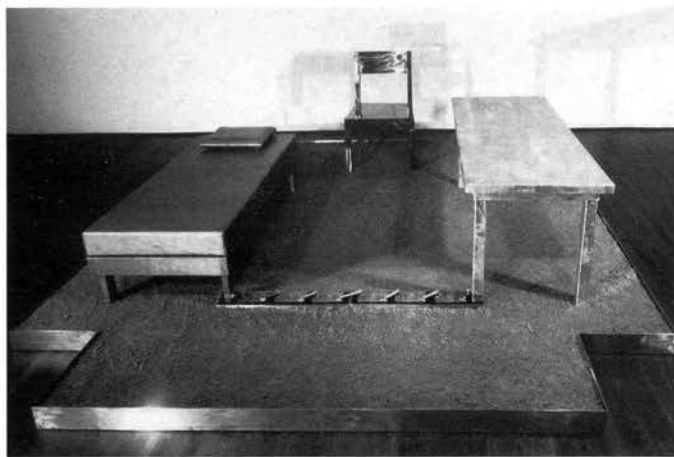
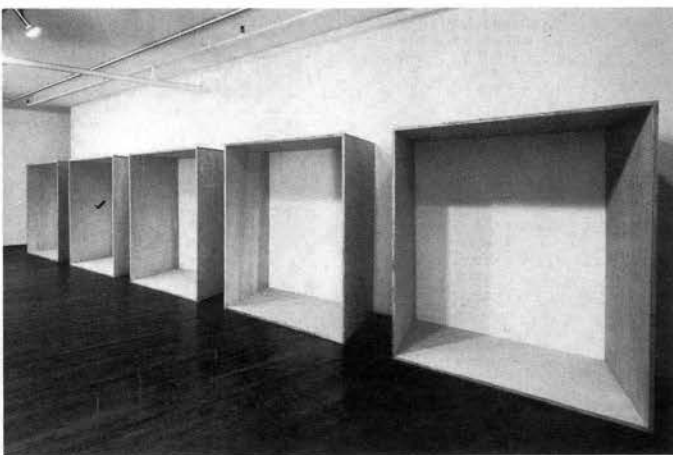
is his way to believe in art) the uselessness of art; but at the same time he points out the convenience of art; the possibilities it has of filtering and thus of becoming a means of reference in order to introduce a context which rests outside of art itself.

If in the art context I make antiart works to signal a political necessity, for instance, a materialistic pictorial practice as it is affirmed by the artists of 'supports/surfaces', inasmuch as the final target is the political commitment first signaled by the artistic operation, I have set out a priori, a debate which is a further commitment, that of the politics of art. Therefore, if the political commitment cannot do without the inevitable politics of art, it means that the sense of art in this type of operation in once more in the initial provocation, in the contradiction. Inevitably, a connective element exists which ties the politics of art and politics. In this case, the resulting works are not important for their beauty or their acuteness but simply because they represent on the surface testimony, the vehicle as remembrance

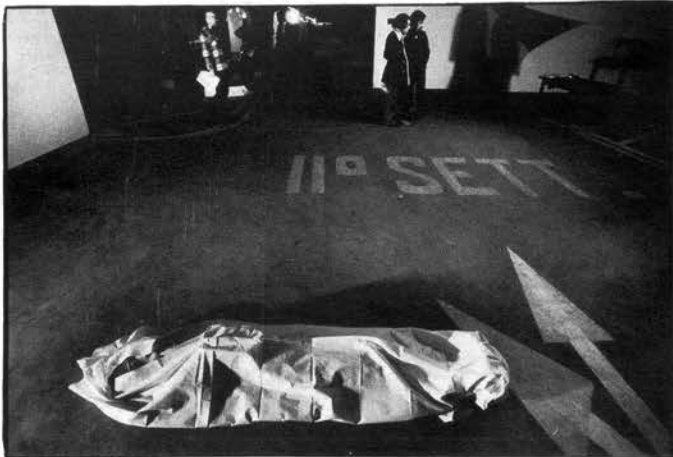
Joseph Kosuth, *VIII Investigation (A.A.I.A.I.)*, 1971. Foto Giorgio Colombo, Milano.



Donald Judd, opera esposta alla Leo Castelli Gallery nel maggio-giugno 1972. E' il modello in compensato per un pezzo da realizzare in alluminio o acciaio. Cinque pezzi di cm. 580 x 580. Foto Eric Pollitzer, New York.



Robert Morris, *Hearing*, 1972, Scultura composta di tre pezzi su una piattaforma quadrata (lato cm. 370) con due sezioni quadrate tagliate agli angoli di 60 cm. Sedia: rame (120 x 60); Letto: piombo (180 x 60); Tavolo: alluminio galvanizzato (200 x 90). La base è ricoperta di sabbia. Foto Eric Pollitzer, New York.

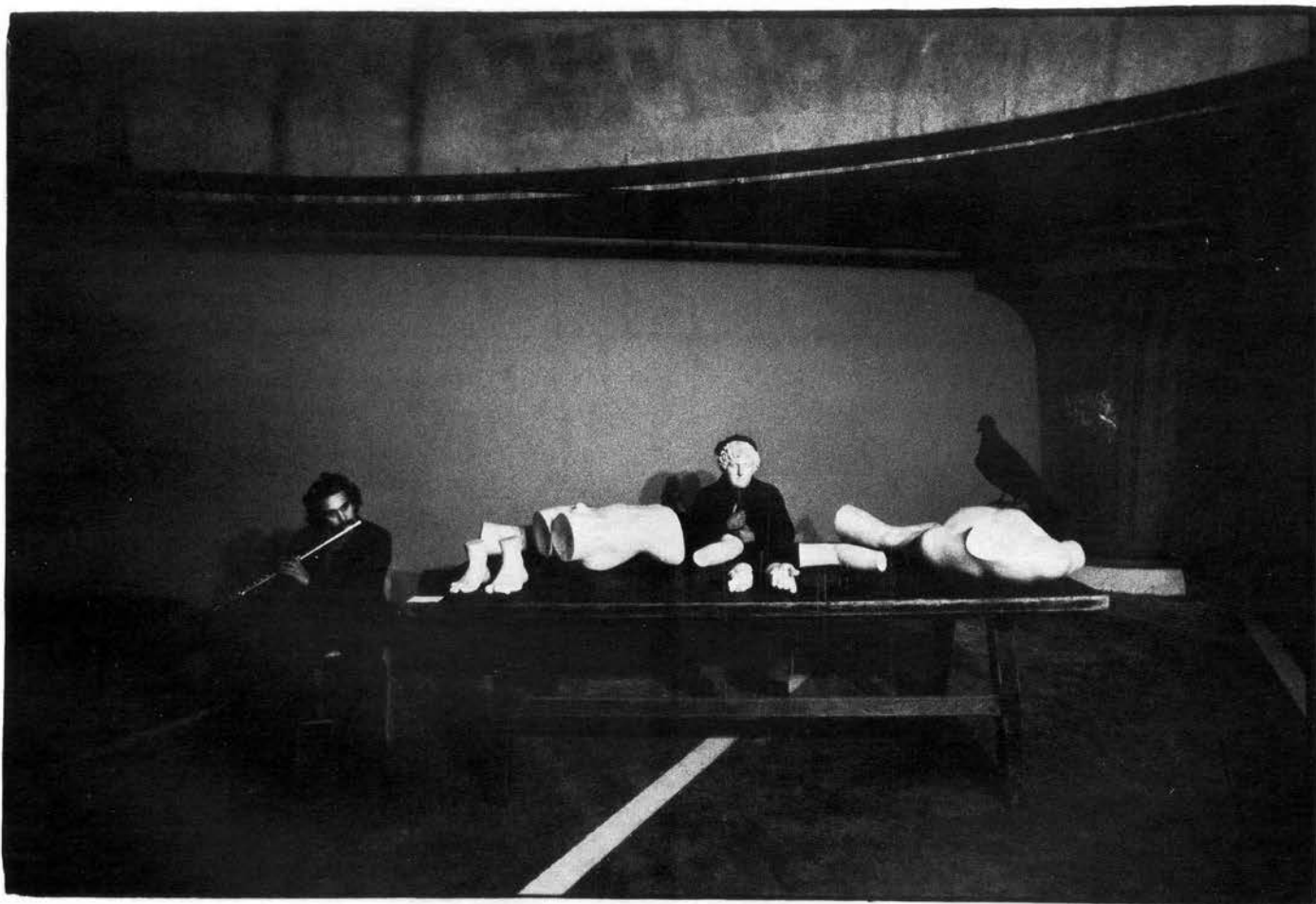
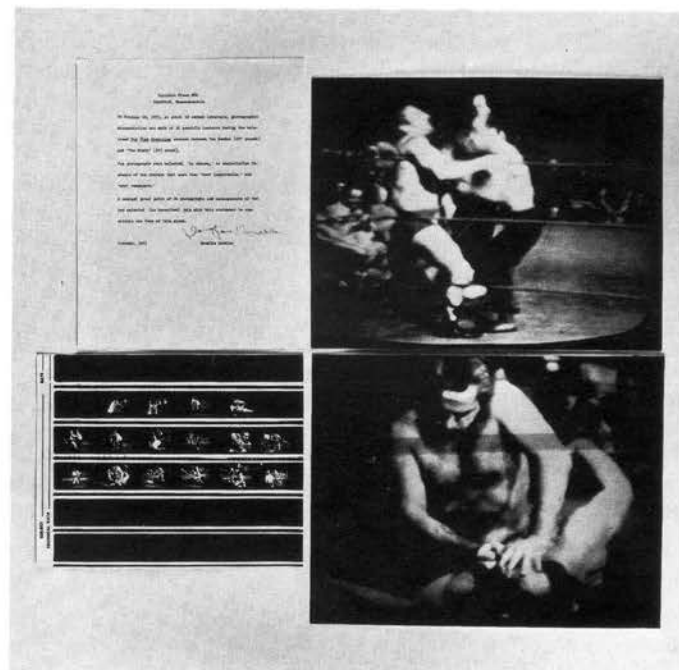


Vettor Pisani, opera esposta a « Contemporanea », Roma 1973/74. Foto Giorgio Colombo, Milano.

ro operazione è, per i meno preparati, una specie di terrorismo didattico. Decifrare l'archivio di Art & Language non è una impresa piacevole e immediata: indicazioni, tavole di conversione, simboli, riferimenti, ecc. Eppure anche questo modo di operare tende all'arte nella misura in cui l'interdisciplina usata scompare. Infatti in Art & Language il supporto, cioè la disciplina strumentalizzata, che è lo studio del linguaggio nell'arte e per contro lo studio dell'arte identificata come linguaggio, scompare in quanto sfugge i livelli emozionali che rimangono

primariamente i latori dell'incontro opera-spettatore. Apparentemente è una operazione in gara con la scienza. Varcati i confini della comunicazione immediata, per lo spettatore il lavoro di Art & Language diventa materia di studio, o perlomeno indicazione di una materia di studio. Lo spettatore trova in questo lavoro un tradimento dell'arte operato all'interno dell'arte. Di nuovo quindi provocazione e contraddizione, ma di nuovo una segnalazione che indica come 'materia' possibile per fare arte un'altra disciplina. D'altro canto è possibile operare cul-

Douglas Huebler, *Variable Piece 64*, 1971. Il 24 ottobre 1971, a 10" esatti di intervallo, furono fotografati 16 momenti particolari dell'incontro ripreso per televisione tra Van Zender (247 pounds) e « The Sheik » (243 pounds). Furono scelte a caso due fotografie per caratterizzare il momento dell'incontro « più leale » e « più moderato ». Una stampa dei provini delle sedici fotografie e gli ingrandimenti (come descritti) delle due foto scelte assieme a questa dichiarazione sono parte integrante della forma di quest'opera. Foto Giorgio Colombo, Milano.



Jannis Kounellis, opera esposta a « Contemporanea », Roma, 1973/74. Foto Giorgio Colombo, Milano.

turalmente limitandoci ad indicare una cosa che stiamo dimenticando oppure che non stiamo seguendo. In ultima analisi gli oggetti, gli eventi, il comportamento di una persona, nonché gli studi riproposti non sono altro che dei rammentatori. Storicamente non è quindi possibile fruire di una opera d'arte senza fare un passo indietro, senza chiedere l'ausilio di un segno, un richiamo già ascoltato e usato nel tempo.

Questo passo indietro lo possiamo esemplificare in tre modi. Il primo è quello meccanico che si fa di fronte a certe opere

puramente rappresentative. E' questo il passo indietro più ingenuo. Un passo per ottenere una certa distanza fisica dall'opera; per guardare le sfumature, gli scorci, le prospettive, ecc.

Un altro tipo di passo indietro è quello temporale, proustiano che ripesci le immagini perdute nel tempo: luoghi, personaggi, avvenimenti. Quindi indicazioni di oggi, opere, costruite con immagini ed eventi di ieri (Boltanski, Huebler, On Kawara).

Un altro passo indietro invece, il più ostico per un operatore culturale è quello politico. Spesso infatti l'arte ricorre ad im-

of a certain way to skillfully operate.

Thus the interdisciplinary operation unfolds on different components: artists who signal, artists who determine their signaling by provocation, artists who try to signal by dialoguing with the audience and artists who produce their context with traditional means.

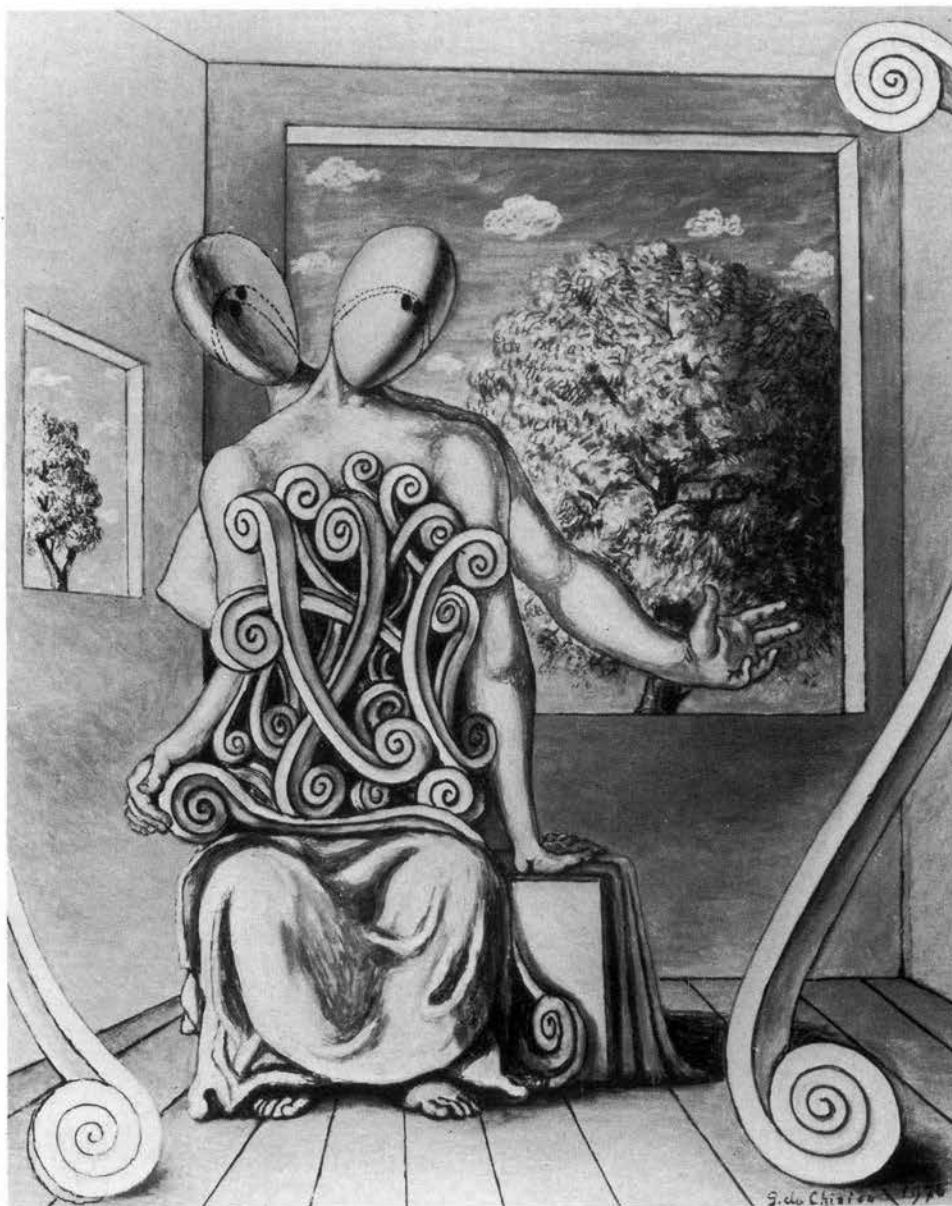
Bernar Venet, for instance, skillfully signals the speculative world of science and technique.

Arakawa signals through irony as he insistently, tautologically reminds us that words exist and that all words are liable to representation and contradiction. The signals of Arakawa's work are mainly these: the room is nothing but the room; the

house is nothing but house; this statue is precisely this statue... Or, the letter A can take me very far. For instance: A, A', ABA-CO, ABBACARE, ABBACCHIO, ABBACINARE...

Arakawa's work is a full stop, a defining point which extends itself without shifting, without causing useless dynamics within the message. It is the opening which renders the limits important.

Kosuth is a similar example, less fixed and therefore more distracting. Kosuth writes the word WALL, he shows us the photograph of the wall and explains to you the meaning of the word WALL. At this point you are apparently trapped, you are bound by the laws because things are called and individuated like that; the wall can be nothing but the wall. But one has to



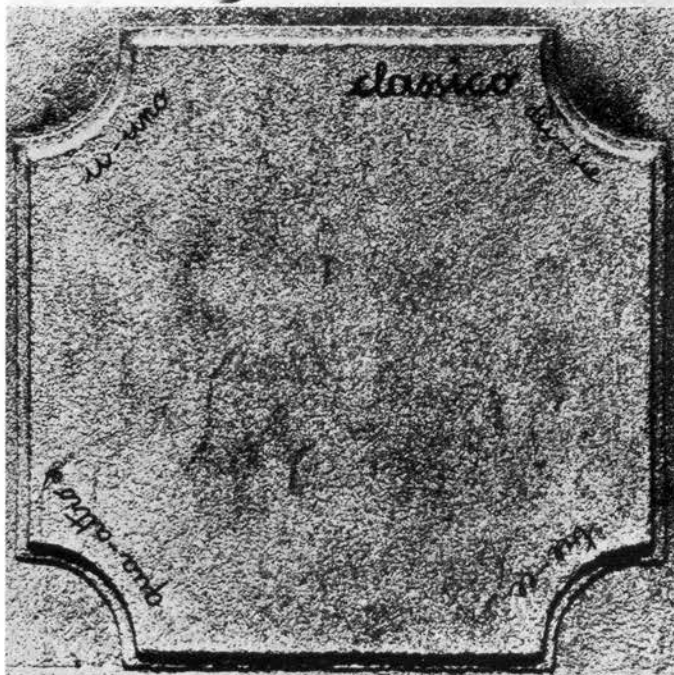
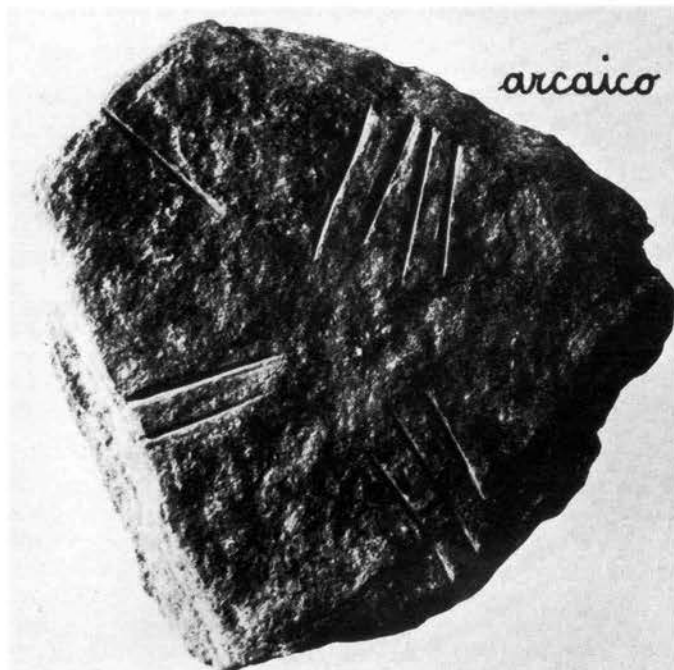
Giorgio De Chirico, *La tristezza della primavera*, 1970, olio su tela, cm. 70x90. L'opera è stata esposta alla mostra 'De Chirico by De Chirico', The New York Cultural Center, New York, nel 1972.

magini di ieri per ricordare l'impegno politico presente. Spesso insomma la presa di coscienza è puramente soggettiva mentre il lavoro che alla fine è il messaggio rimane comunque assoggettato alle convenienze del sistema.

Sempre a proposito di operazioni temporali, basti pensare ai 'registri' di Paolini e, con le altre finalità, alle riscritture e riletture di De Chirico. Lo stesso Kounellis con le sue *Performances* recupera il classicismo riportando la nostra sensibilità nel linguaggio pastorale, intuitivo dell'antica grecia. Vettor Pisani invece proietta in vero il silenzio e le 'stazioni' di Duchamp.

Risulta pertanto evidente che oggi esistono soltanto due componenti determinanti nell'arte: quella metafisica e quella critica. La seconda componente è spesso speculata da artisti come Donald Judd, Bob Morris, Louis Cane, Daniel Buren, Arakawa, Vincenzo Agnetti. Operare interdisciplinarmente significa quindi 'momento di riflessione', condizione orizzontale dell'arte. Il concetto di 'arte come idea' fine a se stessa che in ultima analisi si riduce ad una concatenazione di scoperte di moduli, di trovate ed invenzioni, non basta più. Il verticalismo acutamente esasperato da Duchamp ha lasciato le cose ed i gesti; si è inclinato sul perché delle cose e dei gesti...

Vincenzo Agnetti



Vincenzo Agnetti, *Tutta la storia dell'arte è in questi tre lavori*, 1973, fotografia e scrittura (cm. 50 x 50) x 3. Courtesy A. Castelli / L'Uomo e l'Arte, Milano.

remember that beyond the meaning of the word wall subjective reactions exist when confronted with the WALL WORD, or with a photo of a wall, or with the wall itself. Since the world is full of walls as well as of observers of walls, it must be said that the word when it is alone remains, however, the title of different themes relative to subjective associations.

Hence, the need on behalf of Art & Language to propose a real study on the structures of language. Their operation is, for those less informed, a kind of didactic terrorism. To decipher the inventory of Art & Language is not a pleasant and immediate undertaking: indications, conversion tables, symbols, references, etc. Yet this type of operation as well aims at art inasmuch as the employed interdiscipline disappears. In fact, for Art & Language the support, that is, the exploited discipline consisting in the study of the language of art and conversely the study of art identified as language, disappears since it escapes those emotional levels which are chiefly the bearers of the work-spectator encounter. Apparently, it is an operation in competition with science. Once the borders of immediate communication have been crossed, the work of Art & Language becomes for the spectator a matter of study or at least the indication of a matter of study. The spectator finds in this work a betrayal of art operated within art. Again then, we find provocation and contradiction, but again a signaling which indicates another discipline as possible 'matter' to make art. On the other hand, it is possible to operate in a cultural way by limiting ourselves to point out a thing we are on the verge of forgetting, or which we are not following. In conclusion, the objects, the events, the behaviour of a person, as well as the reposed studies are nothing but reminders. Historically speaking, therefore, the fruition of a work of art is not possible without taking a step backward, without asking the assistance of a sign, of a call already listened to and used in the past.

We can exemplify this step backward in three ways. The first is the mechanical one done in front of certain purely representative works. This is the most ingenuous step backward. A step in order to obtain a certain physical distance from the work; to look at the nuances, foreshortenings, perspectives, etc.

Another type of step backward is the temporal, Proustian one, which recovers images lost in time: places, persons, events. Therefore, today's indications, works, constructed with yesterday's images and events (Boltanski, Huebler, On Kawara).

Still another step backward, and the harshest for a cultural operator, is the political one. Quite often in fact, art resorts to yesterday's images to remember the present political commitment. Often, in short, the awareness is purely a subjective one, while the work which in the end is the message, remains in any case subjected to the conveniences of the system.

Always in terms of temporal operations, it is sufficient to think of Paolini's 'registers', and with other intentions, the rewritings and the rereadings of De Chirico'.

Kounellis himself, with his performances, recuperates classicism by taking our sensitivity back to the pastoral, intuitive language of ancient Greece. Vettor Pisani instead, actually projects silence and Duchamp's 'stations'.

Therefore, it proves evident that today in art only two determining components exist: the metaphysical and the critical. The second component is often investigated by artists like Donald Judd, Robert Morris, Louis Cane, Daniel Buren, Arakawa, Vincenzo Agnetti.

Therefore, to operate in an interdisciplinary way means 'moment of reflection', horizontal condition of art. The concept of 'art as idea' for its own sake, which after all boils down to a concatenation of discoveries, of modules, of expedients and inventions, is no longer sufficient. The verticalism sharply emphasized by Duchamp has left things and gestures behind; it has tilted toward the why of things and gestures...

Translation: Eve Rockert

Vincenzo Agnetti