

BERNAR VENET

Dante

1974

12 dicembre

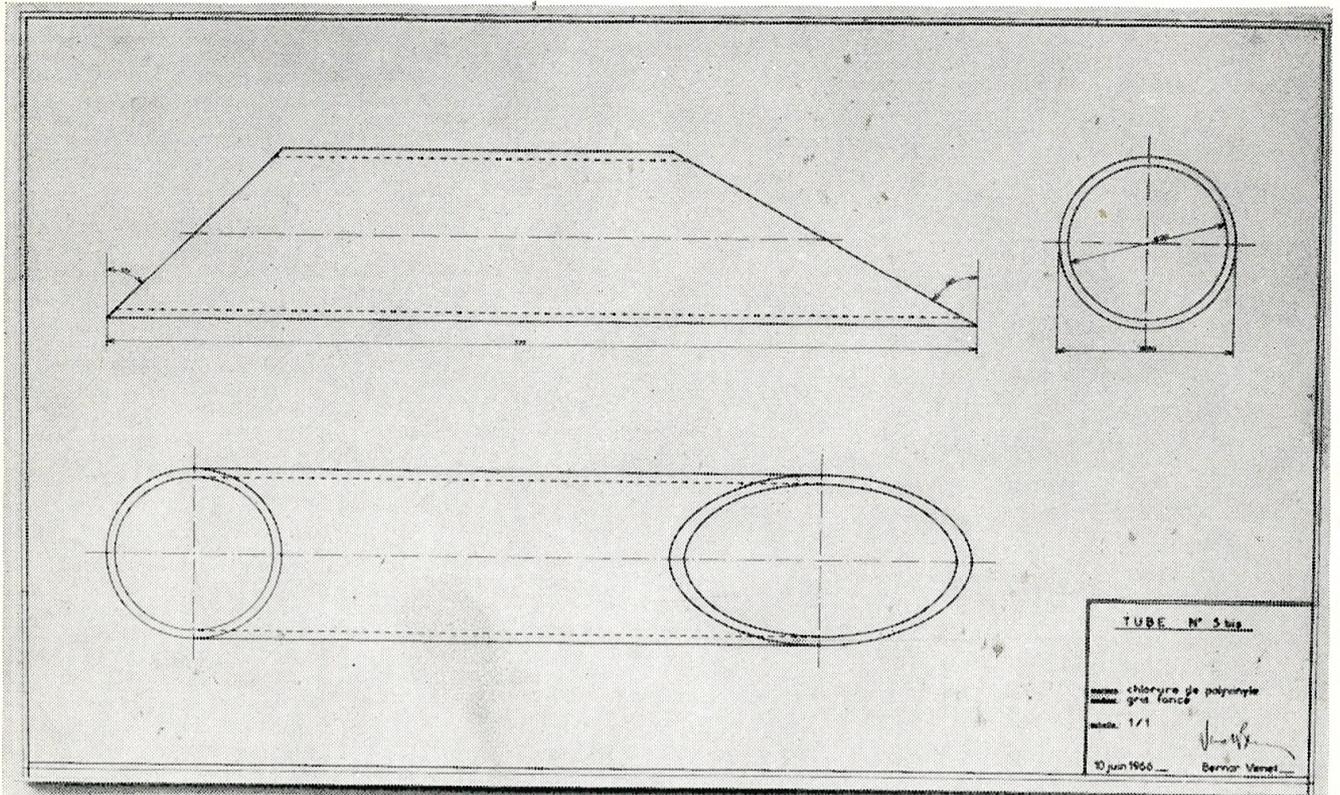
inaugurazione: ore 19

13 dicembre

ore 19 incontro con: BERNAR VENET

“Incontri Internazionali d'Arte”

Palazzo Taverna - via di monte giordano 36
ROMA



Projection et sculpture - 1966

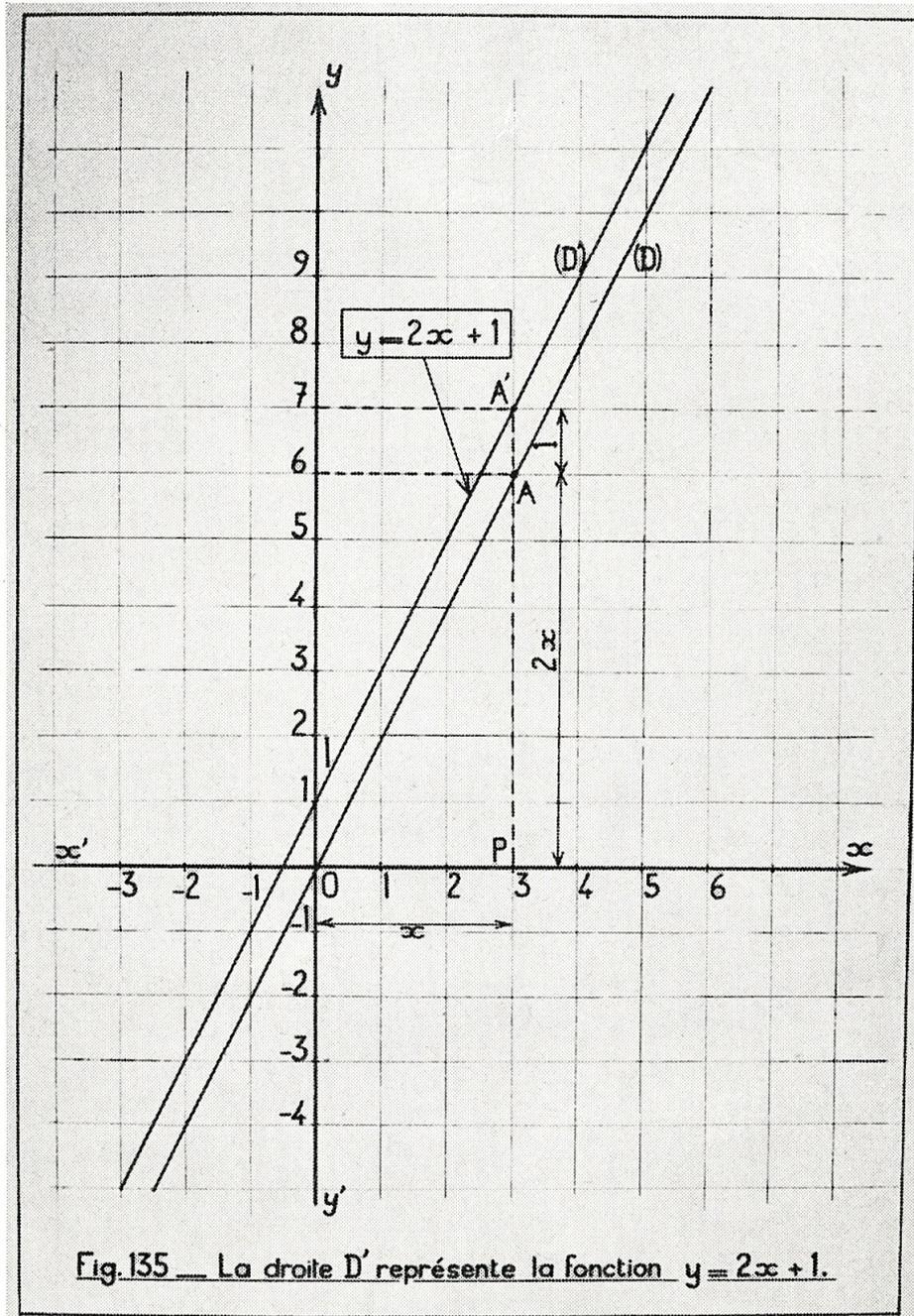


Fig. 135 — La droite D' représente la fonction $y = 2x + 1$.

Concernant la décision que j'ai prise de m'arrêter de produire en 1970.

Indépendamment du caractère logique de cet arrêt, conséquence de la rationalisation extrême de mon travail, j'ai déjà mentionné et je tiens à réaffirmer mon désaccord avec la production exagérée et inutile d'oeuvres par les artistes.

Lorsqu'on analyse la production des artistes, on peut situer sans trop de difficultés le moment où le questionnement sur l'*objet art* cède la place à la fabrication d'*objets d'art*.

Je vois dans la pratique picturale d'un artiste trois étapes qui sont les suivantes: 1) Informative; 2) Transformatrice; 3) Productive.

La première est celle de l'apprentissage au cours de laquelle l'artiste acquiert un certain nombre d'informations touchant à la connaissance théorique et pratique de la discipline considérée.

La seconde correspond au moment où l'objet « art » est remis en question, et où il y a élaboration d'un concept inédit.

La troisième étape consiste en la production de variations par l'artiste qui ne peuvent que satisfaire ses pulsions pathologiques à la fabrication d'objets. C'est pour ce qui nous concerne, la période que l'on peut qualifier de redondante.

Ainsi, la peinture, la littérature, comme la danse, la musique, sont des « disciplines outils » qui permettent suivant l'intelligence de leur pratique, de transformer et prolonger le champ de l'art. Mais la pratique de telles disciplines n'implique pas nécessairement l'idée qu'il y a contribution au niveau de la connaissance de l'art.

A cette troisième étape que je qualifie de « productive », j'ai préféré substituer depuis 1971 une période de travail logique-réflexif: L'importance de ce travail tient à ce qu'il aide à formuler avec rigueur la portée, le champ, la valeur des conclusions; il est analyse et codification de la connaissance, et joue un rôle primordial au terme de la découverte, quand il s'agit de communiquer de façon convaincante à autrui.

B. VENET

VENET O DEL SIGNIFICATO DEL SIGNIFICATO (DELL'ARTE)

1. Il problema intorno al quale ruota l'indagine di Bernard Venet è il problema del significato, o, meglio, del significato del significato. E poiché egli è (si considera, è considerato) un artista, il suo è il problema del significato del significato dell'arte. Ma un artista deve rispondere alla domanda « che cosa è l'arte? » O deve semplicemente accontentarsi di farla, lasciando ad altri (ai filosofi, ai critici tutt'al più) di occuparsi di quella scabrosa faccenda, così come vogliono le estetiche tradizionaliste? In realtà, un artista mette sempre in questione il concetto di arte e quindi ne dà sempre, sia pure implicitamente, una definizione; ogni artista, nei momenti di autentica creatività, ridefinisce il concetto di arte, e lo fa usando una *sineddoche*, ossia si serve della parte (l'opera) per definire il tutto (l'arte).

Qualcuno (qualche artista, s'intende) non si accontenta, tuttavia, di rispondere in maniera implicita a quella domanda, ma fa di questa il nucleo centrale della propria operatività: Duchamp, si sa, appartiene a quest'ordine di artefici-investigatori, come pure vi appartiene Malevich. Il suo « quadrato nero » non è una forma simbolica, ma è piuttosto una struttura visiva *minimal* che non vuole nemmeno rappresentare se stessa, bensì agire da stimolo concettuale atto a far scattare nella mente dell'osservatore l'interrogativo fondamentale sulla natura dell'arte. Il « quadrato nero », cioè, provoca un effetto di spiazzamento nelle attese dello spettatore e nei suoi criteri di valutazione non molto diverso dall'effetto che nello stesso tempo, forse addirittura nello stesso anno, provocava il *ready-made* duchampiano. Da questo punto di vista lo « scolabottiglie » e il « quadrato nero » sollecitano un doppio procedimento

di astrazione: il primo riguarda l'atto di nominare la *cosa* che sta davanti ai nostri occhi; il secondo tende a conoscere le ragioni (direi quasi le pretese) su cui la *cosa* fonda il proprio statuto di opera d'arte.

Sofferamoci un momento al primo livello: nel caso (estremo) di Duchamp, è il gesto che sceglie e nomina l'oggetto, cercando di fissarne il significato in maniera univoca sul piano di una denotazione tautologica (l'oggetto che nomina, significa se stesso) e quindi di sottrarlo alla fluttuazione dei significati connotati (con la conseguenza implicita che anche la definizione dell'arte viene ancorata saldamente alla univocità denotativa). In realtà, il *ready-made* non riesce a liberarsi da un alone di ambiguità semantica; al contrario, esso apre la via a una molteplicità di interpretazioni possibili tale da finire col presentarsi piuttosto come un *oggetto muto*. Si verifica così una sorta di effetto paradossale, che tuttavia ha una ragione rigorosamente *logica*. In sostanza, il *ready-made* compie un tentativo estremo di nomina facendone appello alla legge di identità secondo cui $x = x$, ossia ogni cosa è eguale a se stessa. Ma la soluzione è solo apparente, poiché il *ready-made* (ho già avuto occasione di notarlo in altra sede) non è una proposizione di cui si possa predicare il vero o il falso in quanto non soddisfa il principio logico generale secondo cui « tutte le volte che in un enunciato vogliamo asserire qualcosa riguardo a un certo oggetto, dobbiamo usare, in questo enunciato, non l'oggetto in se stesso ma il suo nome o designazione » (Tarski).

Ora, il *ready-made* duchampiano potrebbe essere ricondotto a un enunciato del tipo « Questo è uno scolabottiglie », o, più precisamente « " Questo

scolabottiglie ” è uno scolabottiglie », ma si tratta di un enunciato in cui l'espressione « questo scolabottiglie » è sostituita dall'oggetto stesso e, di conseguenza, ci troviamo di fronte a un tutto formato in parte da un oggetto e in parte da parole (sia pure implicite) e quindi a qualcosa che, come osserva ancora Tarski, « non sarebbe una espressione linguistica e tanto meno un enunciato vero ».

2. L'operazione di Duchamp può essere anche letta, da questo punto di vista, come un tentativo di « semiotizzazione del referente » destinato a restare su un piano utopico come il tentativo dei saggi di Laputa ai quali Swift attribuisce l'idea di sostituire gli oggetti alle parole nel commercio comunicativo. Il problema è stato ripreso, oggi, dalle investigazioni concettuali, le quali però si sono poste su un piano più rigorosamente semiotico, spostandosi dal livello oggettuale a quello proposizionale. Il punto di avvio dell'indagine di Bernar Venet è da ritrovare proprio in questa operazione, nel momento in cui l'artista sostituisce alla pura e semplice presentazione di un tubo la presentazione del progetto del tubo medesimo: Venet muove cioè da una stazione duchampiana, anche se rivisitata da un punto di vista *minimal*: il significato del tubo risiede nella sua pura oggettività, in quanto la cosa dà una informazione su se stessa, cercando di sfuggire a ogni ambiguità. Ma è lo stesso Venet a denunciare chiaramente i limiti logici della operazione: « L'objet (le carton, le tube), considéré uniquement dans le sens de sa fonction interrogative et critique par rapport aux conventions artistiques, demeurerait trop ambigu. Le plan joint au tube ne permettait plus a ce dernier d'être vu comme objet symbolique, soumis à la libre interprétation de chacun ». L'esigenza di Venet consiste nel passare dal piano della

connotazione al piano della denotazione, dalla polisemia alla monosemia, dal *Sinn* al *Bedeutung*, con una scelta precisa tra due classi del significato e con l'ancoraggio di questo sul piano della estensione. Ma per ottenere questo risultato occorre collocarsi a un livello maggiore di astrazione, passare cioè dal linguaggio-oggetto al metalinguaggio, ossia dalla presentazione pura e semplice dell'oggetto alla definizione linguistica di esso.

Era il problema affrontato negli stessi anni da Kosuth sia con la più rigorosa semiotizzazione del referente ottenuta con la proposizione tautologica del « Neon electrical light english glass letters white eight », sia con le definizioni intersemiotica (verbale-iconica) e intralinguistica (unicamente verbale) dell'oggetto (« One and three chairs » e le definizioni attinte al dizionario). La soluzione adottata da Venet sposta la definizione dell'oggetto sul piano metalinguistico del progetto approssimandosi al traguardo della delimitazione monosemica del significato; ma si tratta di una soluzione che lo stesso artista ritiene provvisoria, un momento di passaggio « entre les oeuvres d'art objets, à caractère polysémique, et la présentation d'un système d'analyse utilisant un code monosémique ».

Da questo momento Venet pone in maniera radicale il problema di una ricostituzione rigorosamente monosemica del linguaggio artistico: egli muove dalla constatazione che il codice pittorico non è in grado di trasmettere informazioni univoche intorno all'opera a causa della sua connaturata ambiguità semantica, ma non ritiene che i segni verbali possano sfuggire a questa condizione di indeterminatezza semantica. Per questo, scarta consapevolmente anche la soluzione adottata da Kosuth osservando che il significato

dei segni linguistici è differenziale e dipende dai rapporti che essi intrattengono nella catena linguistica, sicché il termine, secondo il contesto, presenta una stratificazione di senso e finisce con il ritrovarsi nella situazione semantica da cui nasce la « poesia ». E' proprio questa stratificazione di senso che occorre eliminare, ancorando saldamente al piano della denotazione « le flottement » dei significati dell'opera immaginaria e cercando di introdurre la monosemia anche nell'ambito di messaggi tradizionalmente polisemici con l'aiuto dei codici esatti e fortemente formalizzati delle scienze, e, in particolare, della matematica.

Venet riesamina quindi il percorso dell'arte moderna individuando i tentativi compiuti in vista di una formalizzazione matematica dell'arte. Ma anche ora procede per opposizioni e differenze, nel senso che egli scarta (come è ovvio) ogni tipo di procedimento fondato su pure e semplici analogie tra i due termini in gioco (l'arte e la matematica), ma tende a distanziare anche le operazioni (inaugurate da Vantongerloo) intese a trasferire nel linguaggio plastico termini e funzioni matematiche. Certo, a Vantongerloo egli riconosce il merito di aver saputo spostare su un piano più rigorosamente formalizzato la combinatoria intuitiva dei suoi amici di De Stijl, ma rivolge ai loro procedimenti (come anche alle « progressioni » di Donald Judd) una obiezione di fondo: non basta partire da un codice monosemico perché il quadro attinga il livello della monosemia, in quanto il trasferimento del codice matematico nel linguaggio visivo dell'arte comporta una operazione di *transcodage* le cui regole non sono stabilite in modo rigoroso, donde tutta una serie di variazioni di colore, di materia, di forma che sfuggono di nuovo alla programmata codificazione monosemica.

La questione può essere risolta, secondo Venet, in due modi: evitando l'operazione di *transcodage* o effettuandola secondo modalità puramente logiche: nel primo caso, l'opera d'arte viene sostituita direttamente dalla informazione matematica, o, in senso lato, scientifica, l'intervento dell'artista limitandosi alla semplice presentazione dei dati nel contesto della galleria, con una serie di tecniche (visive o verbali) del tutto intercambiabili (al limite, l'intervento consiste nella semplice presentazione dei testi scientifici, articoli o libri); nel secondo, la traduzione visiva delle funzioni matematiche resta nell'ambito dello stesso codice essendo demandata interamente a una rappresentazione grafica di tipo diagrammatico. Il *transcodage* sfugge così a ogni aleatorietà, obbedendo interamente alle leggi della « grafica », e questa rappresenta l'unico tipo di immagine in grado di restare nell'ambito della monosemia.

Da questo punto di vista, Venet porta alle conseguenze estreme un altro aspetto tipico delle investigazioni concettuali, ossia la neutralità dei mezzi impiegati, che vengono così sottratti a ogni tentazione estetica. Vengono così scartati tutti i procedimenti di connotazione che collocano il *significato del significato* sul piano del *senso*, del *Sinn*, del *meaning* con un atteggiamento mentale che si avvicina al ragionamento condotto da C. Frege nel suo famoso saggio *Über Sinn und Bedeutung* in vista di una rigorosa fondazione del concetto di *referenza*. Ma l'ancoraggio del significato al piano del *Bedeutung* segna solo il primo momento della operazione di Venet; il secondo, non meno decisivo, consiste nel trasferimento della informazione nell'ambito del contesto dell'arte: come ha scritto lo stesso Venet è l'introduzione di questo tipo particolare di temi ad avere delle implicazioni teoriche nel campo arti-

stico in quanto « l'art n'est pas dans l'objet réalisé ou seulement choisi par l'artiste mais dans le discours que provoque cet objet en faisant le procès de la connaissance de l'art ».

FILIBERTO MENNA

galleria d'arte SECONDA SCALA, via di torre argentina 47 (a fianco del teatro argentina)

00186 roma - Tel. 656.8361 - orario di apertura: 11/13 - 17/20

chiusura: festivi e lunedì mattina.

780.259 ARTIGRAFICHE CIPPITELLI