Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Storia delle arti e
conservazione dei beni artistici
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Dall'idea al contesto

Joseph Kosuth: un'indagine sui significati

dell'arte attraverso il linguaggio

Relatore
Prof.ssa Roberta Dreon

Correlatore
Dott. Diego Mantoan

Laureanda
Francesca Barea
Matricola 833696

Anno Accademico
2017 / 2018

Alla mia famiglia,

a chi c'è e a chi ricordo

e ritrovo nei piccoli angoli nascosti

della mia esperienza.

"*EVERYTHING IS CONNECTED IN LIFE*

THE POINT IS TO KNOW IT AND TO UNDERSTAND IT."

in *Signs that say what you want them to say*

and not Signs that say what someone else wants you to say

Gillian Wearing

Indice

Indice

p. 1

Introduzione

p. 5

CAPITOLO PRIMO. L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale. Una rilettura critica

p. 11

1.1 L'atteggiamento analitico e l'investigazione concettuale: nelle profondità del sistema dell'arte

1.2 Il confronto con Clement Greenberg: tra vicinanze e accesi paradossi

1.3 Relazioni tra tautologia, segno iconico e linguaggio

1.4 Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere: relazioni con il Tractatus logico-philosophicus di Ludwig Wittgenstein

1.5 La fine della filosofia e l'inizio dell'arte: il capovolgimento della tesi hegeliana

1.6 Il ruolo dell'artista e le sue relazioni con il sistema dell'arte: intrecci e contaminazioni con "The Artworld" di Arthur Danto

CAPITOLO SECONDO. Da "art as idea as idea" all'espansione del concetto di arte. L'artista imprenditore di idee e concetti

p. 43

2.1 Un'arte fatta di idee: nascita e sviluppi della prima Arte concettuale

2.2 Alcune contraddizioni: dentro e fuori il sistema dell'arte

2.3 La vita di Joseph Kosuth: tappe fondamentali del suo primo percorso artistico

2.4 Quando l'arte si fa indagine: dalle First Investigations all'espansione del concetto di arte

2.5 Art and Language: un tentativo d'unione di pratica e teoria

CAPITOLO TERZO. Dentro al contesto: la svolta antropologica

p. 75

3.1 L'avvicinamento all'antropologia

3.2 L'importanza dell'impegno: la New School for Social Research *e le prospettive marxiste*

3.3 L'artista come antropologo: efficacia e inefficacia di un nuovo metodo

3.4 La funzione e l'uso dell'arte antropologizzata: l'influenza delle Ricerche Filosofiche di Ludwig Wittgenstein

CAPITOLO QUARTO. Da* modus operandi *al lascito concettuale: un percorso in evoluzione

p. 101

4.1 Opere dentro al contesto: un modello funzionante?

4.2 Il ruolo di Joseph Kosuth nel tempo presente: un'osservazione sulla sua posizione

4.3 L'eredità concettuale sull'arte postmoderna: dal linguaggio privato a una rete di relazioni

Conclusioni

p. 121

Bibliografia

p. 127

Sitografia

p. 135

Appendice: immagini

p. 137

Introduzione

Per riuscire a comprendere il percorso artistico e filosofico di Joseph Kosuth è necessario entrare in un flusso denso di ragionamenti che si articolano tra la filosofia e l'antropologia, tra la storia dell'arte e la psicanalisi; il pensiero e l'opera di quello che oggi viene considerato uno dei fondatori dell'Arte concettuale è un groviglio quasi inestricabile di profonde riflessioni che si è cercato in questa dissertazione di sciogliere, almeno in parte. Nel seguente elaborato si è quindi cercato di gettare luce sulla ricerca artistica kosutthiana attraverso un'analisi della produzione teorica e pratica dagli inizi della carriera fino alle opere più recenti dell'artista americano, con l'obiettivo di tracciare un confronto tra i testi e le opere, evidenziando come questi due processi non siano mai veramente separati: per Kosuth, infatti, creare un discorso sull'arte e fare arte sono esattamente la stessa cosa[1]. Per di più la sua ricerca, fin dai suoi primi albori, è orientata verso la comprensione dei significati dell'arte, del ruolo dell'artista e di tutte le dinamiche che si celano dietro al sistema dell'arte. Tale indagine viene svolta dall'artista attraverso il linguaggio, poiché l'arte è secondo Kosuth una tautologia linguistica che nella prima parte della sua carriera potrà essere compresa soltanto dentro al contesto dell'arte[2], ma successivamente si svelerà nell'insieme delle relazioni che compongono il multiforme sfondo socio-culturale della nostra realtà. Pertanto il percorso di Joseph Kosuth sembra essere segnato da due momenti nei quali è possibile scorgere costantemente una ricerca continua dei significati dell'arte: nel primo periodo l'artista concepisce il significato come intra-artistico, sostanzialmente autonomo e lontano da qualsiasi riferimento percettivo e sensibile; nel secondo periodo egli vede invece il significato come un elemento legato a una dimensione più intersoggettiva, che si definisce dalla condivisione e dalla relazione con un ampio contesto socio-culturale. Il passaggio tra il primo e il secondo Kosuth è perciò evidente, nonostante permanga costantemente un approccio anestetico ravvisabile soprattutto nelle sue opere, che sembrano rimanere su un piano piuttosto lontano dalla percezione sensibile. Sebbene infatti l'artista abbia cercato di volgere la sua attenzione verso il contesto sociale e le relazioni, è tuttavia complesso stabilire quanto le sue opere riescano a creare nel fruitore una percezione emotiva e sensibile, poiché egli sembra essere maggiormente interessato ad un approccio concettuale. Tuttavia quanto messo in luce

[1] Kosuth, 1987, pp. 19-38.
[2] *Ibidem*.

dall'artista, soprattutto a partire dalla svolta verso il contesto, si configura come un tassello molto importante nella storia dell'arte degli ultimi decenni, il cui riflesso si è manifestato soprattutto nelle opere di altri artisti del panorama della Postmodernità[3].

L'intero elaborato è, per necessità, suddiviso in due parti: la prima riguarda il periodo iniziale del percorso di Joseph Kosuth (capp. 1 e 2), mentre la seconda si sviluppa come un'osservazione a partire dalla svolta che segnò la sua carriera e che si può far risalire ai primi anni Settanta (capp. 3 e 4). Entrambe le parti sono suddivise a loro volta in due capitoli, nei quali vengono proposte un'analisi filosofica dei suoi scritti e un'indagine della sua produzione artistica.

Nella prima parte si ritrova quindi un capitolo dedicato esclusivamente ai primi scritti di Joseph Kosuth, in cui si è cercato di focalizzare l'attenzione in particolare sul suo testo d'esordio *Art after Philosophy*, che venne pubblicato nel 1969. In particolare, si è cercato di individuare le relazioni e i punti di contatto tra il pensiero di Kosuth e il formalismo di Clement Greenberg (critico contro cui l'artista si opporrà per tutto il suo percorso), per poi passare ad una riflessione tra il pensiero dell'artista e alcuni pensatori quali Ludwig Wittgenstein, Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Arthur Danto. Lo scopo di questo capitolo è quello di mettere in luce, ove possibile, punti di contatto e divergenze in particolare con autori che esercitarono un forte peso nello sviluppo del pensiero kosutthiano. Nel secondo capitolo si è invece focalizzata l'attenzione sulla prima produzione artistica di Kosuth, dalla celebre *One and Three Chairs* (1965) alle *First Investigations* (1966-1968), attraverso un'indagine del contesto che portò alla nascita e allo sviluppo della prima Arte concettuale; si è quindi deciso di proporre un approfondimento sulla vita e sulle influenze artistiche ed intellettuali che plasmarono la figura dell'emblematico artista americano.

Nella seconda parte della dissertazione si è invece cercato di comprendere la svolta dell'artista verso la dimensione antropologica. A partire dai primi anni Settanta Kosuth abbandonò il paradigma analitico-scientifico che aveva caratterizzato la sua fase iniziale per avvicinarsi ad un approccio più attento al contesto sociale e culturale. In questo periodo, soprattutto grazie all'influenza degli studi antropologici condotti *presso la New School for Social Research* e all'influenza esercitata dagli insegnanti Stanley Diamond e Bob Scholte, Kosuth maturò una nuova tesi significativa per il suo percorso: l'idea per cui l'artista debba essere come un antropologo che opera nella sua stessa società per svelare i

[3] Pesapane 2012b, p. 770.

meccanismi che si celano dietro alle strutture sociali; soltanto lavorando in questo modo l'artista può essere in grado comprendere i significati dell'arte. Nel terzo capitolo è stata condotta un'analisi dei testi dell'artista e delle influenze che segnarono il cambio di rotta, con un *focus* particolare sull'antropologia radicale. Nel quarto e ultimo capitolo si è invece cercato di ricostruire il percorso delle più recenti opere che seguirono la svolta antropologica: sono stati riportati alcuni esempi quali l'esposizione *Text/Context* del 1977-1979 e *The Play of The Unmentionable*, proponendo infine un breve approfondimento sull'esperienza di insegnamento condotta da Kosuth e sul lascito dell'Arte Concettuale nel panorama della Postmodernità. Nello specifico sono stati analizzati i casi di Liam Gillick, artista appartenente all'Arte Relazionale, e di Roni Horn, artista concettuale: si è voluto così osservare in che modo l'opera kosutthiana abbia influenzato l'evoluzione dell'arte contemporanea dando vita a riflessioni con e sul linguaggio attraverso una dimensione sempre più soggettiva e personale.

Lo scopo della ricerca condotta è stato perciò quello di mettere in luce l'emblematico e complesso percorso di Joseph Kosuth evidenziando, dove possibile, continuità e punti di svolta, influenze e lasciti, con la consapevolezza che questa indagine non potrà mai dirsi esaustiva ma, allo stesso tempo, con la speranza che essa possa configurarsi come un valido tentativo di analisi del ruolo di uno dei più celebri artisti che hanno caratterizzato l'orizzonte del panorama artistico contemporaneo degli ultimi decenni.

CAPITOLO PRIMO

L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale

Una rilettura critica

1.1 L'atteggiamento analitico e l'investigazione concettuale: nelle profondità del sistema dell'arte

Negli ultimi anni l'esperienza estetica si è contraddistinta per alcuni aspetti che è possibile ritrovare nel multiforme panorama dell'Arte concettuale, movimento nato intorno alla metà degli anni Sessanta del Novecento con l'intenzione di spostare l'attenzione artistica dalla dimensione sensibile ed emotiva al piano concettuale. Nel fare ciò l'artista assunse un atteggiamento di tipo analitico, spostando in questo modo i procedimenti del fare artistico dal piano espressivo o rappresentativo, a quello riflessivo di ordine metalinguistico. Attraverso questo spostamento, l'artista fu chiamato ad impegnarsi nella costruzione di un discorso sull'arte a partire proprio dal momento stesso in cui iniziava la sua produzione artistica. In aggiunta, l'investigazione concettuale, nello specifico, si servì del linguaggio come strumento indispensabile per risalire dal dato sensibile a quello astratto, dalla fisicità della cosa ai procedimenti mentali che sottendono ad essa, per arrivare a comprendere ciò che sta a monte della formazione dell'arte. All'insieme di questi meticolosi processi si interessò in particolar modo Joseph Kosuth, padre dell'Arte concettuale,che si rivela essere quindi, in questo orizzonte di ricerca, una figura emblematica per comprendere l'evoluzione di tali questioni[4].

L'artista infatti elaborò nella sua poetica un abile intreccio atto non solo a svelare la natura dell'arte, come sottolineò fin dai suoi primi scritti, ma anche a penetrare nelle dinamiche che si celano nella società contemporanea,frutto delle relazioni di potere e mercato, figlie della società capitalista, impegnandosi inoltre nel ridefinire il ruolo dell'artista, non soltanto mero esecutore ma soggetto attivo nella ricerca del significato dell'arte. In aggiunta, Joseph Kosuth elaborò un forte dissenso nei confronti di tutta quella sfera di critici e intermediari dell'arte che professavano valori autentici, a favore di un'arte alta; nonostante ciò, tuttavia, le sue riflessioni presentano nella loro essenza molteplici contraddizioni che sottolineano ambigue aderenze proprio a quel sistema che lui stesso mise in discussione sin dall'inizio della sua carriera. Tali questioni presero voce quindi a

[4] Menna F., 1983, pp. 3-9.

partire dai suoi primi scritti, ed in particolar modo nella vivace critica che l'artista mosse contro il formalismo del critico statunitense Clement Greenberg.

1.2 Il confronto con Clement Greenberg: tra vicinanze e accesi paradossi

Tautologia versus *formalismo*

Nel 1969 Joseph Kosuth scrisse *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, testo fondamentale per comprendere il fare dell'artista fin dai suoi primi albori. All'interno dello scritto emergono alcune questioni molto importanti riguardanti la funzione specifica dell'arte, la sua vitalità e la conoscenza più precisa del termine "Arte concettuale". Il concetto più importante che emerge da questo scritto e che accompagnerà Kosuth in tutto il suo percorso è l'idea che l'arte sia una tautologia linguistica: in questa prima fase della sua carriera l'opera d'arte quindi non fornisce informazioni di nessun tipo sull'esperienza concreta; essa è soltanto una presentazione dell'intenzione dell'artista, ovvero una proposizione linguistica presentata nel contesto dell'arte a commento sull'arte[5]. Solo in questo modo infatti, secondo il padre del Concettualismo, l'arte si poteva allontanare da errate supposizioni filosofiche, prendendo pertanto le distanze dalla concezione di arte formalista che era stata elaborata dal critico Clement Greenberg per cui l'arte e l'estetica erano la stessa cosa. Infatti, l'arte e la critica formalista accettavano, secondo Kosuth, una definizione di arte fondata unicamente su basi morfologiche; in questo modo l'arte era semplicemente decorazione e puro esercizio estetico[6].

Agli esordi della sua carriera, infatti, l'artista concettuale considerò l'arte e l'estetica così come due categorie separate, poiché secondo il suo punto di vista l'estetica si occupava essenzialmente della percezione; quest'ultima pertanto, secondo Kosuth, rimaneva su un livello estraneo alla funzione o ragion d'essere dell'oggetto di cui invece l'arte si sarebbe dovuta occupare, ovvero l'arte stessa[7]. È chiaro quindi come in queste affermazioni Kosuth si riferisse in modo specifico a Clement Greenberg e a tal proposito si osservi perciò la parte del testo in cui l'artista sostiene che:

---

[5] Kosuth J., 1987b, pp. 26-27.
[6] *Ibidem*, p. 23.
[7] È interessante notare come questo punto di vista di Kosuth presenti dei punti di contatto con il pensiero di Hegel.

> […] la nozione che esistesse un legame tra arte e estetica non è vera. Fino ai tempi più recenti questa idea non è mai entrata nettamente in conflitto con considerazioni artistiche, non solo in ragione delle caratteristiche morfologiche dell'arte che perpetuavano questo errore, ma anche perché le altre apparenti "funzioni" dell'arte (raffigurazioni di temi religiosi, ritrattistica di aristocratici, rappresentazione di particolari architettonici, ecc..) usavano l'arte per mascherare l'arte[8].

Da queste parole si può evincere come l'artista non riuscisse a vedere nell'estetica una via per conoscere la funzione dell'arte, a meno che, così come egli sottolineò in un passo successivo, la ricerca non seguisse le orme tracciate da Greenberg, ovvero qualora essa si fosse rivolta soltanto agli aspetti percettivi dell'arte, che Kosuth considerava meramente estrinseci. In quel caso però l'indagine sulla funzione e sulla definizione si sarebbe comunque basata soltanto ed esclusivamente sulla morfologia senza accedere a un significato più profondo. Alla luce di ciò, a parere dell'artista, la critica formalista promossa da Greenberg non era in grado di aggiungere una nuova conoscenza alla comprensione della natura o funzione dell'arte, poiché si distingueva esclusivamente per essere un'analisi accurata degli attributi fisici degli oggetti che casualmente venivano posti in un certo contesto morfologico. Su questa scia quindi l'arte si poteva definire tale solo in virtù della sua rassomiglianza alla forma e a opere d'arte più antiche appartenenti al passato.

Quanto sostenuto dal padre del concettualismo giunge a noi in tutta la sua forza e influenza, e proprio per questo risulta necessario osservare con più precisione ciò che venne messo in luce nel testo preso in considerazione. Infatti, tali affermazioni acquistano pienamente senso solo se relazionate in maniera opportuna con quei punti focali attorno a cui l'artista fa ruotare l'evoluzione della sua riflessione, cioè la discussione sulla natura dell'arte e sul ruolo dell'artista. A questo riguardo, fin dai suoi primi scritti, Kosuth affermò che essere un artista significava mettere in discussione la natura dell'arte poiché solo attraverso ciò si poteva arrivare a comprendere la sua funzione. Gli artisti dovrebbero quindi adempiere a questo compito,sebbene i critici e gli artisti formalisti non fossero a suo modo di vedere assolutamente in grado di calarsi in questi aspetti cruciali per la ricerca artistica. Essi infatti, a suo parere, sceglievano quali lavori si potevano considerare arte e quali invece no, soltanto attraverso la forza della loro autorità aderente al sistema.

[8] Kosuth J., 1987b, p. 22.

Nella prospettiva concettuale invece l'opera di Marcel Duchamp rappresentava un importante esempio di cambiamento della natura dell'arte, poiché con l'avvento del *ready-made* si passò dalla mera questione morfologica alla questione funzionale,portando quindi a compimento quel passaggio essenziale dall'apparenza delle cose alla loro concezione[9].

Inoltre, per comprendere il concetto di tautologia promosso da Joseph Kosuth è necessario osservare alcune questioni importanti che si legano agli intrecci che corrono tra l'arte e l'universo del linguaggio. L'artista, all'inizio della sua carriera, sostenne, esplicitandolo poi chiaramente nelle sue prime opere, che l'arte sarebbe composta da un insieme di proposizioni analitiche nella forma di tautologie in cui l'arte è sia il soggetto che l'oggetto della predicazione, che possono trovare il loro senso solo e unicamente nel contesto dell'arte stessa[10], lontano dai dati concreti dell'esperienza. Il prodotto artistico poteva essere concepito come una tautologia: l'idea che l'arte consista in una proposizione sull'arte medesima portava con sé l'assunto che si potesse valutare qualcosa –come arte senza uscire dal contesto artistico. Secondo questo meccanismo l'arte quindi non avrebbe niente (almeno non essenzialmente) a che vedere con l'esperienza e le sue infinite sfaccettature, in particolare con l'esperienza percettiva,poiché la validità delle proposizioni costituenti l'arte non deriverebbe da presupposti empirici o fattuali ma linguistici, che possono essere ricondotti a logiche esatte e definite[11]. Tuttavia, affermare ciò significava chiudere l'arte in un sistema vero a priori, evidenziando come la verità dell'oggetto dell'arte fosse astratta e lontana da ogni implicazione ricettiva e di percezione[12].

Tutto ciò, se visto in una prima e sfocata luce,potrebbe apparire chiaro e privo di dubbi; tuttavia,confrontando le prime affermazioni risolute dell'artista con la critica alle tesi promosse da Clement Greenberg, insieme al contesto culturale che portò Kosuth all'elaborazione di tali considerazioni, la prima impressione tende a mutare fino ad assumere i toni divergenti di una interpretazione più complessa e sfaccettata. Infatti, affermare che l'arte si possa ridurre soltanto a pure idee e contenuti mentali, nei quali ciò che conta è soltanto il linguaggio che li esprime - e quindi rinunciare ad un'arte che sia anche emozione e partecipazione -, era in verità una scelta precisa per criticare il sistema dell'arte del tempo e i modelli di sviluppo proposti dal consumismo di origine capitalista. Tutto ciò aveva chiari legami con motivazioni sociali e politiche, poiché negando o

[9] *Ivi*, pp. 19-27.
[10] Kosuth J., 1987b, pp. 19-27.
[11] Kosuth J., 1987b, pp. 26,-27.
[12] Guercio G. 1987, pp. 7-14.

minimizzando il prodotto consumistico si voleva delegittimare anche la società capitalista che l'aveva concepito. La voce di Kosuth, quindi, deve essere inserita in questo preciso contesto, che si mostra a noi come un quadro drammatico in cui gli artisti concettuali anziché dipingere prospettive nuove e alternative alla realtà cercarono di annullare l'oggetto stesso dell'arte con l'illusione che ogni espressione artistica sarebbe potuta nascere e morire soltanto nella mente di chi l'aveva concepita[13].

Inoltre, il movimento dell'Arte concettuale e quanto sottolineato da Joseph Kosuth, fu determinante per comprendere una questione aperta tutt'oggi sul rapporto tra l'opera d'arte e i contesti istituzionali che accolgono e legittimano la produzione artistica. Il movimento, infatti, nel suo procedere,riuscì a porre un'attenzione specifica sulla modifica dello statuto dell'oggetto artistico, sul rimodellamento delle strategie espositive e sulla ridefinizione del rapporto tra arte, critica e informazione[14]. Fu probabilmente proprio per il fatto che gli artisti toccarono tematiche così delicate che non furono accettati fin da subito dalla critica dominante, proprio come sottolineato da uno scritto di Kosuth comparso nella rivista *The Fox* nel 1975. Secondo l'artista, infatti, la gang di Greenberg era piuttosto scettica verso i nuovi artisti degli anni Sessanta e inizi Settanta non inquadrabili con la loro produzione nella continuità della storia che era invece tanto cara ai formalisti[15]. La distanza tra Arte concettuale e formalismo fu caratterizzata da svariati fattori, le differenze furono notevoli. Tuttavia, si possono rintracciare connessioni, influenze e relazioni tra quanto sostenuto da Kosuth con la sua idea di arte come tautologia e il formalismo di Greenberg.

Infatti, il critico d'arte statunitense, così come l'artista concettuale, si interessò allo statuto epistemologico della natura dell'arte indicando tuttavia un approccio differente da quello concettuale, che doveva essere rivolto alla ricerca sul mezzo artistico piuttosto che sui concetti. Nonostante ciò, anche Greenberg considerò la tendenza all'astrazione un carattere distintivo dell'arte nonché un passaggio necessario per l'evolversi della riflessione sul fare artistico. Alla luce di ciò, la funzionalità dell'arte era connessa alla riflessione sul *medium* poiché era proprio tramite questo, secondo il critico, che era possibile individuare la specificità e l'identità dell'arte stessa. Tali considerazioni si inserirono in una cornice che dava loro senso poiché orientata verso l'idea che potessero esistere dei valori oggettivi e definitori nel campo artistico, ciò quindi legittimava la volontà di eliminare da ogni disciplina artistica tutti gli effetti che non le appartenevano per essenza. Quindi l'analisi di

[13] Cricco G., Di Teodoro F.P., 2006, pp. 1538-1539.
[14] Poli F., 2005, pp. 150-179.
[15] Kosuth J.,1987e, pp. 77-94.

Greenberg, che fu indirizzata soprattutto a ridefinire il termine modernismo come corrente storica e posizione estetica, fornì una chiave di lettura interessante basata però strettamente sull'importanza della nozione di *medium*, insieme a quella di astrazione, di piattezza della superficie e di bidimensionalità, termini che, per essere compresi, necessitano di essere letti all'interno di un adeguato contesto di riferimento, ovvero, quello della ricerca e dell'analisi che il critico condusse sul modernismo nell'ampio ventaglio delle sue molteplici sfaccettature.

Osservando pertanto il percorso tracciato da Clement Greenberg è possibile notare come la riflessione sul concetto di modernismo giocò, nell'evoluzione del suo pensiero, un ruolo di straordinaria importanza, insieme all'analisi che rivolse alle avanguardie artistiche dalla seconda metà dell'Ottocento in poi[16]. In questa visione si rivela allora necessario comprendere che cosa il critico intendesse con il termine modernismo, per riuscire a svelare le dinamiche e gli intrecci con il pensiero di Kosuth. Innanzitutto, secondo Greenberg, la nozione di modernismo non comprendeva soltanto il terreno delle arti o della letteratura, ma la quasi totalità di ciò che è vivo nella nostra cultura; inoltre, a differenza di quello che si potrebbe comunemente pensare associando il termine a quello di modernità[17], secondo Greenberg, il modernismo non fu interessato a rompere con il passato ma rappresentò piuttosto la sua evoluzione. In questo modo, l'arte del presente era legata indissolubilmente con tutto ciò che era avvenuto prima, ed era obbligata a mantenere determinati standard di eccellenza che il passato aveva precedentemente tracciato. Su questa scia si ricorda la posizione critica di Greenberg nei confronti di Marcel Duchamp, della Pop Art e del Minimalismo che, a suo parere, non rappresentavano alcuna sfida positiva alla categoria del gusto, poiché si ponevano al di fuori di queste dinamiche.

Quindi gli aspetti più significativi che tessono un filo conduttore tra quanto sostenuto da Kosuth nel suo *L'Arte dopo la filosofia. Il significato dell'Arte Concettuale* e le tesi di Greenberg, gettano le loro basi in alcune questioni messe in luce dal critico nella sua riflessione sul concetto di modernismo. Nonostante nel suo testo d'esordio il padre del concettualismo abbia fortemente criticato la posizione formalista dello studioso americano,

[16] Di Salvatore G., Fassi L., 2011, pp. 11-36.

[17] Il termine modernità si contraddistingue per una certa polisemia, infatti, può indicare la qualità o la natura di qualcosa, oppure rappresentare una delimitazione cronologica di un certo sviluppo storico o culturale. Per Moderno si può intendere qualcosa che si sostituisce a un passato introducendo la novità. http://www.treccani.it/enciclopedia/moderno-e-postmoderno (ultimo accesso giugno 2018).

in verità alcune questioni sembrano essere molto vicine ai punti di vista di entrambi. Si osservano ora alcune concezioni importanti rispetto al pensiero di Clement Greenberg per poi cercare di svelare i punti di contatto tra il critico e l'artista.

Per quanto riguarda il lavoro di Greenberg sul modernismo, è possibile notare come egli abbia identificato innanzitutto il fenomeno come una tendenza all'autocritica che iniziò con la filosofia di Kant, in quanto fu proprio il filosofo tedesco a criticare per primo i mezzi stessi della critica. In secondo luogo, lo studioso evidenziò che l'essenza del modernismo corrispondeva all'uso di metodi per criticare la disciplina stessa, quindi ciò portava allo sviluppo di una critica attraverso le procedure stesse di ciò che veniva criticato. Inoltre, in questo orizzonte, le arti dovevano adempiere a un compito preciso, ovvero essere in grado di salvarsi dal puro e semplice intrattenimento, dimostrando che il tipo di esperienza da loro fornita aveva un proprio valore unico ed esclusivo. Tale unicità coincideva, secondo l'opinione di Greenberg, con la natura del *medium* di ogni arte: per questo la ricerca doveva appunto seguire un orientamento indirizzato proprio verso di esso. Alla luce di ciò, l'arte visiva doveva limitarsi a essere esclusivamente legata agli aspetti formali dell'esperienza visiva, lontana dalle sfumature variabili e talvolta indefinibili dell'esperienza umana. Infine, il compito dell'autocritica doveva essere quello di rendere ogni arte pura, poiché la sua purezza sarebbe stata garanzia di qualità e indipendenza, e solo attraverso l'eliminazione degli effetti specifici corrispondenti ai *medium* di altre arti, ogni arte sarebbe riuscita a professare tutta la sua unicità e il suo valore assoluto.

In aggiunta a tutto ciò, all'interno del saggio *American Type Painting* del 1955, Greenberg sostenne che la produzione dell'arte poteva avvenire soltanto attraverso l'assimilazione dell'arte maggiore del periodo in corso o di quello precedente, così come messo in luce dall'opera degli Espressionisti americani che assimilarono nei loro lavori quanto realizzato in precedenza da Henri Matisse e da Paul Klee, oltre che dall'opera di Pablo Picasso degli anni Trenta. Questo mostra come Greenberg ritenesse che vi sia una stretta connessione tra la produzione artistica presente e quella passata, come visto poco sopra, quanto una divisione fra le arti in quanto in questa riflessione egli fa riferimento all'esistenza di un'arte maggiore sulle altre[18]. Quanto osservato finora deve essere ulteriormente integrato da alcune riflessioni presenti nel saggio *Towards a Newer Laocoon* che il critico scrisse nel 1940, che può essere considerato un elemento portante per il confronto con Joseph Kosuth che si sta analizzando in questa sede. Tra le righe di questo scritto venne discussa

[18] Di Salvatore G. e Fassi L., 2011, pp. 201- 216.

l'importanza della purezza dell'arte e delle differenze tra le varie arti; anche qui venne affermato che, soltanto focalizzando l'attenzione sul *medium*[19],

> "si poteva arrivare a creare un'arte pura racchiusa al sicuro nei confini legittimi della sua stessa esistenza, lontano quindi dall'esperienza. Inoltre, conferire un'importanza particolare al *medium* significava allontanarsi dall'ideologia romantica per cui le arti venivano considerate soltanto come delle mere facoltà della propria personalità, avvicinandosi piuttosto a discutere di purezza e di arte dominante, poiché, un'arte prevalente, in grado di assorbire le funzioni delle altre, esisteva e non si poteva ignorare"[20].

Queste considerazioni trovarono poi una piega più decisiva all'interno del saggio *Modern and Postmodern* scritto da Greenberg nel 1979, in cui l'autore assunse una posizione piuttosto radicale. Il critico, convinto che il panorama artistico fosse ormai minacciato dall'avvento di una cultura di accesso troppo facile, legata al fenomeno del *kitsch*[21], arrivò ad affermare l'impossibilità dell'arte di insegnare qualcosa e di promuovere cause, in quanto tutto quello che essa era in grado di fare era solo essere buona in quanto arte[22].

Tuttavia, la posizione critica di Greenberg rivela molteplici aspetti interessanti che non si esauriscono in una mera visione negativa, illuminando piuttosto nodi da sbrogliare e comprendere che possono assumere una luce nuova anche dal confronto con le posizioni di Kosuth. In ambedue le posizioni è possibile notare, così come accennato in precedenza, l'importanza della riflessione sui mezzi e sullo statuto epistemologico dell'arte, sulla ricerca della funzione e sul processo artistico orientato verso l'astrazione come momento decisivo per la ricerca autentica[23]. In aggiunta a ciò, per comprendere meglio la questione, è però necessario osservare di nuovo, da più vicino, la definizione di arte come tautologia

---

[19] Intendendo per *medium* la superficie piatta, la forma del supporto, o la proprietà del pigmento, i quali incominciano ad essere pienamente riconosciuti soltanto a partire dal modernismo. Per un confronto: Di Salvatore G., Fassi L., 2011, pp. 117-124.

[20] Greenberg C.,1940 in Di Salvatore G., Fassi L., 2011, pp. 52-64.

[21] Nel saggio *Avant-Garde and Kitsch* scritto nel 1939, Greenberg sostenne che nessuna cultura si poteva sviluppare senza una base sociale di riferimento, o meglio senza una fonte di reddito stabile. Secondo l'autore esisteva una differenza sostanziale tra la cultura d'avanguardia - generata dall'*élite* dominante della classe dirigente di quella stessa società di cui pretendeva di rimanere fuori - e una cultura che lui definì frutto della retroguardia, legata invece al fenomeno del kitsch. Quest'ultimo, prodotto dell'industrializzazione occidentale, corrispondeva per il critico ad una sorta di surrogato culturale, destinato a coloro che erano insensibili ai valori della vera cultura. Quindi, mentre la cultura d'avanguardia costituiva una possibilità per la sopravvivenza della cultura vera e autentica, il *kitsch* rappresentava la cultura popolare e approssimativa dei prodotti consumati dalla massa. Per un confronto: Greenberg C., *Avanguardia e Kitsch* 1939 in Di Salvatore G., Fassi L., 2011, pp. 37-51.

[22] Di Salvatore G., Fassi L., 2011, pp. 383-390.

[23] Di Salvatore G., Fassi L., 2011, pp. 31-36.

promossa da Kosuth; essa infatti, se vista più profondamente, non è caratterizzata poi da una così grande distanza rispetto a quanto affermato da Greenberg nel suo formalismo.

Volgendo allora lo sguardo alla concezione di tautologia, intendendo per questa:

> "Quel termine usato nella logica formale classica per qualificare ogni proposizione la quale, proponendosi di definire qualcosa, non faccia sostanzialmente che ripetere nel predicato ciò che già è detto nel soggetto. Espressione, termine o altro elemento linguistico che sostanzialmente ripete quanto già detto e significato in un'altra espressione o con un altro termine o elemento. Nella logica matematica, e più precisamente nel calcolo delle proposizioni, ogni formula che risulti sempre vera, qualunque siano i valori di verità assegnati alle lettere che compaiono nella formula stessa"[24].

L'artista fu fedele a questo modo di intendere la tautologia anche se, nella sua posizione, si allontanò dal legame ontologico che la definizione della parola prevederebbe, facendo invece assumere a questa un senso diverso, ovvero non più quello di identità della cosa con se stessa ma del segno con se stesso, il quale non si definisce in relazione con il mondo, ma solo e unicamente all'interno del linguaggio. Kosuth, quindi, spostò la definizione tautologica dentro il linguaggio non proponendo l'identità della cosa con se stessa e neppure tra i segni e la cosa, ma dei segni con se stessi. Tutto questo si può comprendere più chiaramente nell'opera *Neon Electrical Glass Letters White Eight*, della metà degli anni Sessanta, nella quale venne presentato il problema della nominazione cognitiva dell'oggetto, già precedentemente posto nelle investigazioni cubiste e nel *ready-made* di Marcel Duchamp. Nel lavoro di Kosuth, l'oggetto presenta e nomina soltanto se stesso, trasferendo però il referente sul piano del segno, attivando pertanto un processo di semiotizzazione del referente[25] e proponendo quindi l'identità dei segni con se stessi nel rispetto della proposizione tautologica. Attraverso le investigazioni concettuali avvenne l'acquisizione del convenzionalismo linguistico in campo artistico per cui i significati delle proposizioni, essendo quest'ultime intese così come enunciati linguistici, dipendevano dal

[24] http://www.treccani.it/vocabolario/tautologia/ (ultimo accesso giugno 2018).

[25] Umberto Eco nel suo saggio *Le forme del contenuto* intende il fenomeno della semiotizzazione del referente così come quel processo in cui una parte del referente viene usata come significante, o meglio la parte viene usata per il tutto. Pertanto in questa logica, una parte del referente viene semiotizzata, o meglio resa simbolica rispetto a tutto il gruppo a cui fa riferimento. Prendendo ad esempio il messaggio estetico, in cui la sostanza dell'espressione diventa oggetto segnico, si dovranno eleggere a significanti tutti gli aspetti della materia di cui è composto il messaggio stesso nel suo essere quindi autoriflessivo. Per un confronto: Eco, 1971, pp. 38-39.

sistema di relazione analitica di un'espressione con altre espressioni, e non dalla relazione con la presenza delle cose. In questo modo pertanto l'arte riusciva a compiere un passaggio fondamentale: dall'essere pratica ermeneutica essa diveniva semiotica così, infine,il significato si definiva esclusivamente nella correlazione dei segni fra loro[26].

Alla luce di ciò, si può comprendere la tesi di Kosuth in cui emerge il suo punto di vista contrario alla critica formalista e alla definizione di arte su basi morfologiche, poiché essa "non è altro che un'analisi degli attributi fisici di particolari oggetti che casualmente si trovano in un contesto morfologico"[27], lontana dalla comprensione della natura dell'arte e dalla sua funzione, appare vacillare e mostrare alcune contraddizioni. Anche la sua idea di arte come tautologia infatti sembra ridurre il significato e la funzione dell'arte non negli elementi morfologici, bensì nella definizione linguistica legata ai processi esatti delle discipline quali la logica e la matematica[28]. Equiparare l'arte al linguaggio e le proposizioni artistiche a quelle analitiche verificabili in base alla logica formale del sistema di cui fanno parte, porta a considerare l'arte come un'attività autoriflessiva centrata però esclusivamente sulla questione della propria definizione e lontana quindi dalla contaminazione con possibili questioni empiriche[29]. Tuttavia in questo modo, secondo l'artista, così come aveva sostenuto Greenberg, la ricerca doveva mirare alla purezza dell'arte che l'avrebbe condotta lontano dalle banali forme di intrattenimento[30].

[26] Menna F., 1983, pp. 86-88.
[27] Kosuth J., 1987b, p. 24.
[28] Menna F., 1983, pp. 86,87.
[29] Pesapane L. 2012a, p. 338.
[30] Kosuth J., 1987b, pp. 19-40.

1.3 Relazioni tra tautologia, segno iconico e linguaggio

Se quindi l'impiego della tautologia in area concettuale fu diretta a ridurre al massimo il margine di ambiguità e polisemia del significato dell'arte, d'altra parte essa può però essere considerata come una vera e propria tecnica provocatoria e ironica sull'arte e sulla sua definizione. Attraverso tale procedimento infatti la questione dell'arte venne affrontata in termini retorici, attraverso un circolo di ragionamento piuttosto vizioso che mirava a non dare altre possibilità oltre a quelle che venivano mostrate dalla relazione dei segni fra loro. Allo stesso tempo, tuttavia, la tautologia rappresentava il primo stadio del processo logico attraverso il quale gli artisti concettuali affrontarono le questioni sull'arte, mentre il secondo momento era dato dall'identificazione dell'opera con un enunciato analitico, logico. Entrambi i due momenti dovevano poi rispondere allo stesso fine, ovvero, sottrarre l'arte e il suo significato dal tradizionale referenzialismo.

Questo punto cruciale si può comprendere analizzando soprattutto la riflessione sul segno iconico: secondo il senso comune, infatti, ad esso è stato collegato un valore di perfetta somiglianza con il reale, tant'è che anche la recente indagine semiotica sostiene l'appartenenza del segno iconico soprattutto al dominio convenzionalistico. Sotto questa luce quindi le investigazioni di Kosuth sembrano allora indagare proprio attorno a questo preciso problema: le sue proposizioni artistiche, essendo nello specifico proposizioni linguistiche, vogliono infatti mostrare la natura convenzionale del linguaggio, tra cui quello iconico, criticando quindi ogni forma d'arte fondata sulla relazione tra immagine e oggetto. Un esempio fondamentale a sostegno di ciò è la famosa opera *One and three chairs* del 1965 (Fig. 1), in cui l'artista presentò una sedia vicino alla fotografia di una sedia e alla definizione della parola sedia presa da un dizionario: in questo caso la relazione si definisce tra le definizioni verbali e iconiche dell'oggetto. L'opera sottolineò quindi l'esclusione di ogni forma di referenzialismo[31], facendo invece propria l'idea che "il significato di un segno è il segno in cui il primo può essere tradotto"[32], ovvero il significato viene pertanto stabilito su un piano rigorosamente linguistico attraverso un procedimento

[31] Menna F., 1983, pp. 85-90.
[32] *Ivi*, p. 90.

di tipo intersemiotico in cui la catena degli interpretanti è infatti costituita esclusivamente da segni verbali e visivi.

Ciò che contava quindi nelle proposizioni concettuali non era tanto l'oggetto o il modo in cui questo poteva essere rappresentato, bensì il giudizio che definiva l'oggetto e il suo statuto artistico. Da tutto questo si poteva allora sviluppare la tendenza metalogica e metalinguistica che permetteva all'artista di passare dal piano espressivo a quello analitico, entrando così in un meccanismo efficace in cui sarebbe stato possibile fare l'arte e creare nello stesso momento un discorso sull'arte[33].

Infine quindi l'Arte concettuale assunse come proprio il modello del linguaggio scientifico per allontanare tutte le componenti legate alle emozioni e all'espressività, riducendo così la teoria e la pratica dell'arte alla base del pensiero scientifico moderno, nonché del positivismo logico. Se quindi l'utilizzo del linguaggio scientifico portò all'instaurazione di un rapporto opera-fruitore inteso come pura trasmissione di un'informazione, tale relazione tuttavia non possedeva veramente un carattere unidirezionale: alla fine dei conti il messaggio poteva infatti essere ricostruito soltanto attraverso un intervento diretto ai processi mentali del destinatario. Per tale ragione, infatti, era proprio la struttura dell'opera ad agire da stimolo mettendo in azione un processo di riflessione sui singoli atti di coscienza in cui soggetto e oggetto erano partecipanti attivi del percorso dell'informazione. Alla luce di ciò, i primi concettualisti individuarono quindi nel contesto linguistico una certa coerenza interna che utilizzarono come terreno fertile per la conferma delle loro tesi. Tuttavia, successivamente il linguaggio si mostrò loro in tutta la sua straordinaria veste sfaccettata[34], indicando così molto di più di quello che venne professato dalle loro prime austere posizioni.

[33] Menna F., 1983, pp. 85-95.
[34] *Ivi*, pp. 87-95.

1.4 Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere: relazioni con il **Tractatus logico-philosophicus** *di Ludwig Wittgenstein*

Il linguaggio: uno strumento di riflessione indispensabile

Il linguaggio si può considerare come un prezioso sistema simbolico che rientra nei meccanismi della nostra mente: esso, infatti, avendo la funzione di creare una connessione tra significanti (suoni, percezioni visive, ecc..) e significati, permette di riferire quello che abbiamo visto o udito a qualcos'altro, cioè alla possibilità di azione e percezione[35].

Proprio per tale ragione il linguaggio quindi non sfuggì a chi, come gli artisti concettuali, si interessò ai processi della nostra mente in tutte le sue molteplici forme, facendo inoltre di esso un vero e proprio strumento per l'indagine della natura stessa dell'arte. Linguaggio, quindi, come espressione del pensiero, agente indispensabile e determinante per la creazione artistica da cui derivarono opere che ebbero l'aspetto di proposizioni, investigazioni o dichiarazioni linguistiche. Proprio su questa scia infatti è possibile osservare i lavori del collettivo artistico di orientamento marxista *Art and Language,* fondato in Inghilterra nel 1968 da Terry Atkinso, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrel e di cui fecero poi parte anche Kosuth, IanBurn, Mel Ramsden, Christine Kozlov e Kathryn Bigelow, che si distinse per aver posto al centro della sua riflessione artistica proprio il linguaggio, cercando tramite esso di dare vita a relazioni, a nuovi punti di vista capaci di smuovere gli artisti e i fruitori delle opere. Significativo è inoltre notare come all'interno del clima che contraddistinse il collettivo *Art and Language*,la riflessione sull'arte e l'arte erano considerate la stessa cosa: furono infatti organizzate mostre, conferenze e dibattiti attorno alle creazioni artistiche atte a sottolineare il ruolo fondante della discussione per la definizione di nuovi significati. Se quindi l'idea stessa era concepita come opera d'arte[36], di conseguenza tutti i passaggi intermedi (schizzi, disegni, riflessioni) erano arte anch'essi, poiché la forma finale non aveva più importanza;

[35] Parisi D., 1977, pp. 25-26.
[36] Pesapane L., 2012a, p. 338.

l'assenza e l'invisibilità dell'oggetto erano infatti utilizzati dagli artisti per suscitare e muovere riflessioni[37]. Tutto ciò ovviamente si poneva in forte contraddizione con alcune tesi di Kosuth, tra cui l'idea di arte come tautologia che, secondo quanto affermato dall'artista, sembrava avere un proprio senso unicamente nel contesto artistico, quello disponibile soltanto per i privilegiati addetti ai lavori.

Le influenze del Tractaus logico-philosophicus*: la certezza delle tautologie e il significato lontano dall'uso*

Le proposizioni artistiche di Joseph Kosuth secondo quanto visto in "*L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*" furono concepite come delle vere e proprie proposizioni analitiche verificabili nel loro sistema di appartenenza in base a una logica formale. La loro validità non dipendeva, nel modo di vedere dell'artista, da presupposti di tipo empirico ma esclusivamente linguistico, e ciò conduceva quindi a considerare l'arte così come una disciplina operante strettamente in base a una ferrea logica. Pertanto, riecheggiando di nuovo le parole di Kosuth, l'opera d'arte intesa come una tautologia non forniva nessun dato sull'esperienza concreta poiché era semplicemente una presentazione dell'intenzione dell'artista nel contesto dell'arte[38].

Le iniziali tesi di Kosuth sembrano affondare le loro radici o almeno tessere dei fitti legami con la prima filosofia di Ludwig Wittgenstein, ovvero quella che si può ritrovare nelle righe del *Tractaus logico-philosophicus.* L'artista stesso espresse all'interno di un'intervista pubblicata nel catalogo di *Prospect 69*, una manifestazione culturale svoltasi il 30 settembre del 1969 a Düsseldorf a cura di Konrad Fischer e Hans Strelow, il suo interesse nei confronti della filosofia del linguaggio e in particolar modo proprio da quanto era stato messo in luce da Wittgenstein nei suoi primi studi[39].

Il pensiero di Wittgenstein, così come quello di Kosuth, subì nella sua evoluzione un percorso significativo che non si esaurì alle prime tesi apparentemente rigide ed esaustive, ma che si rimodellò poi in punti di vista innovativi che resero le prime teorie ancora più

[37] LeWitt S., 2017, pp. 27, 30.
[38] Kosuth J., 1987b, pp. 26-27.
[39] Celant G., 2017, pp. 139-140.

luminose, veri e proprie fonti di nuovi spunti di riflessione. Alla luce di ciò, il filosofo che si può scorgere nelle prime tesi del *Tractatus* appare così come un essere umano in evoluzione la cui voce, proprio come quella dello stesso Kosuth nei primi interrogativi presenti nel suo celebre testo d'esordio, sembra essere chiara e definita ma ancora in un fitto e complesso cammino di modellamento e cambiamento. Si pone come necessario ora, ai fini di questa ricerca, osservare quindi alcune questioni messe in luce nel *Tractaus* allo scopo di comprendere in maniera più esaustiva alcune considerazioni presenti nella creazione e negli scritti dell'artista concettuale.

Per Wittgenstein il senso del *Tractaus* fu quello di tracciare all'interno del linguaggio un limite che dividesse il senso dal nonsenso, o meglio quello che si poteva dire da quello che invece non si poteva dire. Si osservi a riguardo proprio la proposizione conclusiva dell'opera[40] che afferma chiaramente che:

> "Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere"[41].

Il limite del linguaggio, secondo il filosofo, era infatti qualcosa di netto che non poteva subire oscillazioni o contaminazioni. Inoltre, l'obiettivo dell'opera era mostrare come gran parte dei problemi filosofici si basassero su fraintendimenti della logica del linguaggio e quindi quello che l'autore cercò di fare, sulla scia di quanto aveva già iniziato a indagare nei suoi *Quaderni* nel 1915, fu spiegare l'essenza della proposizione, aspetto per lui molto importante e che poteva servire quindi a migliorare alcune nodose questioni filosofiche.

Secondo il filosofo del *Tractatus* le proposizioni erano dotate di un senso perfettamente determinato: a ciascun nome corrispondeva infatti un significato univoco e universale. Wittgenstein sembrava interessato così a sostenere l'esistenza di un linguaggio ideale e perfetto, in netta contrapposizione con la presenza di un sistema linguistico più comune molto più ambiguo e rozzo. Tuttavia, nella proposizione 5.5563 il filosofo sostenne che:

> "Tutte le proposizioni del nostro linguaggio comune sono di fatto, così come esse sono, in perfetto ordine logico. […] (i nostri problemi sono non astratti, ma forse i più concreti che vi siano)"[42].

La proposizione quindi mette in luce già una prima contraddizione, che permette di intendere anche il linguaggio comune, nonostante tutto, come un sistema con una propria forma logica. Si ricorda inoltre che il Wittgenstein del *Tractatus* si interessò a conoscere la

[40] Perissinotto L., 1997, pp. 9-63.
[41] Wittgenstein L., 2012, p. 109.
[42] *Ivi*, p. 88.

struttura del mondo attraverso l'analisi del linguaggio ideale della logica[43]. Per comprendere questo panorama, si rivela necessario aggiungere che questa disciplina (da un punto di vista filosofico) fu concepita fin dalle sue prime origini come lo studio delle leggi del pensiero; inoltre, il compito specifico della logica formale era proprio quello di analizzare i ragionamenti a partire dalla loro struttura compositiva. In questo modo, quindi, grazie alla successiva elaborazione di un'analisi formale delle deduzioni possibili, si cercava di creare una cornice sistematica di riferimento dalla quale infine si poteva decidere quali conclusioni si potevano considerare valide e quali altre invece no[44].

Nonostante il filosofo austriaco riconobbe quindi come anche il linguaggio comune fosse dotato di un suo ordine logico, tuttavia, egli sottolineò l'esistenza nel *Tractaus* di due tipi di grammatiche, una più profonda e l'altra più superficiale:proprio quest'ultima aveva il compito di nascondere l'essenza vera e propria di quel linguaggio contraddistinto da una certa ed esclusiva unità formale. Inoltre, in questo orizzonte, il linguaggio venne concepito dallo studioso così come un'immagine dell'essenza mondo, e quest'ultimo secondo Wittgenstein consisteva in tutto ciò che accadeva o meglio nella totalità dei fatti all'interno dello spazio logico, così come sottolineato dalle proposizioni 1 e 1.2 che si trovano in apertura dell'opera. Alla luce di ciò, quindi, sapere definire l'essenza di una proposizione linguistica significava riuscire a cogliere il senso di ogni descrizione e conseguenza del mondo.

Tuttavia, nello spazio logico nulla era accidentale e tutto ciò che accadeva nel mondo si definiva dal sussistere di stati di cose, ovvero, da nessi interni alle cose, infatti nel *Tractatus* la logica aveva a che fare con le proprietà interne dell'oggetto, rimanendo ben lontana da questioni esterne. Sotto un'altra luce si può sostenere che in quest'opera il significato di un nome era l'oggetto per il quale quel nome stava. In questo modo il nome significava l'oggetto, proprio come era stato sostenuto da Agostino nel passo 1,8 delle Confessioni[45]:

> "Quando gli adulti nominavano qualche oggetto, e, proferendo quella voce, facevano un gesto verso qualcosa, li osservavo, e ritenevo che la cosa si chiamasse con il nome che proferivano quando volevano indicarla. […] Così, udendo spesso le stesse parole ricorrere, al posto appropriato, in proposizioni differenti, mi rendevo conto, poco a poco, di quali cose

[43] Martini M., 1979, pp. 594-597.
[44] *Ivi*, pp. 275-284.
[45] Perissinotto L., 1997, pp. 9-63.

esse fossero i segni, e, avendo insegnato alla lingua pronunziarle esprimevo ormai con esse la mia volontà"[46].

Ciò nonostante, sarà proprio nei confronti dell'immagine agostiniana del linguaggio che Wittgenstein successivamente prenderà le distanze all'interno delle *Ricerche Filosofiche*, un'opera che scrisse a distanza dal *Tractatus* e che fu fondamentale per l'evolversi del suo pensiero. Nella prima opera invece ribadì che i significati dei nomi si definivano per motivi puramente logici, senza guardare al mondo per ciò che era empiricamente[47]. La forma con cui il linguaggio rappresentava la realtà era infatti qualcosa che non si poteva dire con il linguaggio, si poteva mostrare ma non si poteva dire: in questa prospettiva quindi i limiti del linguaggio delineavano anche i confini del mondo[48].

In aggiunta, secondo il filosofo, il senso di una proposizione derivava dalla comprensione dello stato di cose che sussistevano alla proposizione stessa, ovvero le possibilità di verità o falsità dipendevano dalle possibilità di verità o falsità delle proposizioni elementari componenti la proposizione stessa. Queste ultime considerate anche come proposizioni semplici, rappresentavano le connessioni o concatenazioni fra i nomi e la loro presenza era quindi qualcosa che esisteva necessariamente per motivi puramente logici. Agli estremi delle condizioni di verità e falsità si ponevano le tautologie e le contraddizioni, proprio quelle tautologie tanto care anche a Joseph Kosuth.

Wittgenstein sostenne che nella tautologia la proposizione si poteva considerare sempre vera poiché le proposizioni elementari che la componevano erano in grado di soddisfare tutte le possibilità di verità[49]. Tale concetto sembra rispecchiare molto bene anche la posizione di Kosuth, per il quale non esistevano proposizioni empiriche certe in quanto solo le tautologie erano certe e di conseguenza l'arte essendo una tautologia era sempre vera a priori. Inoltre secondo Wittgenstein, dato che la tautologia era in grado di ammettere come vera ogni possibile situazione era quindi infine priva di senso, non trattava e non diceva nulla sul mondo, proprio come sembravano fare le prime opere tautologiche di Kosuth.

Quindi, quanto messo in luce da *Tractatus* sembra collegarsi strettamente con alcune posizioni sostenute dall'artista concettuale inerenti soprattutto l'impossibilità di parlare di

[46] Casalegno P., Frascolla P., Iacona A., Paganini E., Santambrogio M., 2003, p. 84.
[47] Perissinotto L., 1997, pp. 9-63.
[48] Martini M., 1979, pp. 594-597.
[49] Perissinotto L., 1997, pp. 9-63.

arte se non per mezzo di tautologie. Secondo quest'ultimo infatti, tentare di afferrare l'arte mediante un altro appiglio sarebbe stato come dirigere la propria attenzione su aspetti estranei alla proposizione che però erano irrilevanti per la condizione dell'opera d'arte, la quale invece era il frutto di un'indagine puramente logica e non di questioni relative a fatti empirici[50].

In quest'ottica quindi è possibile notare come gli argomenti trattati da Wittgenstein nel *Tractatus*: il concetto di significato, di comprensione della proposizione e di logica furono orientati a concepire l'essenza della proposizione come qualcosa di incomparabile e unico, puro e lontano dalle incertezze di natura empirica. L'essenza si definiva così come un ideale saldo e inamovibile, si impose pertanto un certo modo di utilizzare la parola che non sembrava accordarsi con altri usi e inferenze (intese come quelle forme di ragionamento con cui si mostra il logico conseguire di una verità da un'altra): il tutto sembrava così poggiare esclusivamente sulla forma tautologica.

Infine quindi osservando sia le posizione teoriche di Kosuth, sia quelle di Wittgenstein, è possibile notare come il significato delle parole e delle proposizioni si poteva definire soltanto lontano dall'uso che si poteva fare di esse nei contesti più pratici e sociali. Nel *Tractatus*, infatti, alcuni aspetti della lingua furono relegati al regno dell'indicibile: alcune questioni sembrava non potessero essere dette oltre i confini del linguaggio e, in questo modo, la vera essenza della realtà del mondo, quella che componeva la sfaccettata esperienza umana, rimaneva nascosta poiché di essa non era lecito parlare. Eppure, pochi anni dopo il filosofo austriaco mise in discussione quanto affermato in precedenza, rompendo quella bolla di cristallo di significati assoluti che aveva creato nella sua prima opera; allo stesso modo Kosuth sembrò seguire, anche se in maniera diversa, un cambiamento molto simile che lo condusse a mettere in discussione alcune peculiarità distintive e caratterizzanti il suo pensiero iniziale[51].

[50] Kosuth J., 1987b, pp. 19-38.
[51] Martini M., 1979, pp. 594-597.

1.5 La fine della filosofia e l'inizio dell'arte: il capovolgimento della tesi hegeliana

> "*L'opera d'arte […] è essenzialmente una domanda, un'apostrofe rivolta a un cuore che vi fa eco, un grido rivolto agli animi e agli spiriti. Ogni opera d'arte è un dialogo con chi le sta davanti*"
>
> G. W. F. Hegel[52]

Basta osservare il titolo di *Arte dopo la filosofia* per capire dove Kosuth volesse andare a parare con la scelta di quelle precise parole. Infatti, già dalle prime pagine dello scritto il titolo si scioglie in una spiegazione che lascia trapelare le tracce della via che l'artista era interessato a indicare:

> "Il ventesimo secolo ha introdotto un tempo definito la fine della filosofia e l'inizio dell'arte […] Tra la fine della filosofia e l'inizio dell'arte sono io che stabilisco la connessione"[53].

Subito, qualche riga più sotto, l'artista propose una serie di considerazioni per offrire quelli che lui definì "elementi utili a comprendere le ragioni della mia arte, nonché per una più chiara conoscenza del termine arte concettuale"[54]; Kosuth seguì quindi un approfondimento legato alla funzione dell'arte.

Quello che è interessante notare in questo orizzonte è come la tesi proposta da Kosuth,che rappresenta un vero e proprio capovolgimento della tesi hegeliana della morte dell'arte, sembri affondare le sue ragioni in un denso legame con la funzione dell'arte stessa. Infatti, come visto in precedenza, il compito o la funzione dell'arte concettuale consiste per l'artista, fin dai suoi primi albori, nel mettere in questione la natura dell'arte seguendo l'esempio lasciato da Marcel Duchamp, il quale, con la sua brillante opera, mise in discussione la natura del fare artistico creando quell'emblematico cambiamento dalla morfologia alla concezione, quindi dall'apparenza alla profondità dell'essenza.

Inoltre, nonostante nel suo primo scritto Kosuth abbia affermato che il senso di un'opera d'arte e quindi la sua relativa funzione trovino un loro soddisfacimento soltanto nel

---

[52] Gambazzi P., Scaramuzza G., 1979, pp. 282-287.
[53] Kosuth J., 1987b, p. 21.
[54] *Ibidem*.

contesto dell'arte a commento sull'arte, è altresì vero che lui non abbandonò mai l'idea di funzione legata a un'indagine sulla natura stessa, seppur questa, in questa prima visione, sembrava esaurirsi nei rigidi meccanismi già stabiliti dalla logica e dalle scienze esatte. L'arte quindi aveva una missione precisa che era quella di indagare la sua stessa natura, e di questo non vi era dubbio; inoltre però doveva farlo in opposizione alla morfologia (secondo lui inutile per la definizione dei significati dell'arte) ponendosi così in forte contrasto con la critica e il sistema dominante.

In aggiunta, seppur in questo primo panorama Kosuth sostenne tramite la sua idea di tautologia che l'arte non rivelasse nulla di nuovo sulla realtà, al tempo stesso egli la innalzò sopra la filosofia poiché in grado di soddisfare "quanto un'altra epoca avrebbe chiamato: i bisogni spirituali dell'uomo[55]", rispondendo in questo modo in maniera più efficace a questioni a cui la filosofia non sapeva più trovare soluzione.

In questo scenario quindi, secondo l'artista, il pensiero filosofico promosso da Hegel, che aveva dato un ruolo molto significativo alla filosofia nel secolo precedente, ebbe il suo senso in quel preciso periodo poiché esso ormai aveva perso il suo forte calibro. Quel tipo di approccio infatti aveva reso i filosofi contemporanei degli storici "bibliotecari della Verità"[56] che non avevano più niente da dire sul mondo[57]. Per tale motivo invece l'arte, attraverso la sua ricerca sul senso e sulla funzione, insieme al potere di saper soddisfare i bisogni dell'uomo, era giunta a sorpassare la filosofia. Tuttavia, per comprendere in maniera più chiara questi sottili riferimenti e passaggi è necessario osservare che cosa a suo tempo intese Hegel nella sua tesi di morte dell'arte, la quale fu quindi vivacemente rovesciata e rivista criticamente nel pensiero del primo Kosuth.

Nel 1807 il filosofo tedesco indagò all'interno della sua opera *La Fenomenologia dello spirito* quel processo condotto dallo spirito per elevarsi dalle forme di conoscenza più elementari a quelle conoscitive più generali fino ad approdare al sapere assoluto[58]. Secondo il punto di vista di Hegel, il sapere era un fatto dialettico e speculativo e per tale ragione lo spirito nel suo percorso verso il farsi assoluto affrontava ogni stadio

[55] *Ibidem*.
[56] *Ivi*, p. 20.
[57] *Ibidem*.
[58] http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/fenomenologia-dello-spirito (ultimo accesso ottobre 2018).

interiorizzando i risultati del processo dialettico, e solo grazie alla completa esperienza di sé stesso giungeva così alla conoscenza di ciò che esso doveva essere in sé stesso[59].

Quindi nella *Fenomenologia dello spirito* l'arte rappresentava il momento dell'evolversi della coscienza religiosa, in quel processo formativo che doveva condurre l'uomo verso la piena realizzazione del sé: l'arte si situava in un punto cruciale, in un momento felice e di equilibrio in cui lo spirito come individualità poteva sperimentare la gioiosità illimitata e il più libero godimento di sé stesso[60].

Inoltre, in questa prospettiva, appare fortemente significativo notare il legame che individuò Karl Marx tra la filosofia di Hegel e il mondo borghese dell'epoca; infatti, secondo il primo, il pensiero di Hegel rappresentava il massimo tentativo di pensare la realtà borghese nel suo complesso e nelle sue più ampie sfaccettature[61], ma cosa significa tutto questo in relazione all'arte?

La morte dell'arte venne situata da Hegel in un'ampia prospettiva storica le cui orme iniziali si rintracciavano nella crisi della civiltà classica per concludersi nell'avvento della società borghese con la sua economia capitalista e il decisivo sviluppo industriale, nonché nella divisione del lavoro e nella conseguente dipendenza dell'individuo dal sistema economico. Inoltre, il filosofo sembrò non porre alcuna fiducia nei meccanismi spontanei di questo tipo di economia che apparivano a lui come dei fili sottili condotti da una mano invisibile, generatrice di quell'idea di benessere fondata però sull'egoismo dei singoli.

Hegel diffidò quindi di quel tipo di progresso frutto della società borghese, sfiducia che si può ritrovare in quelle parole scandite successivamente da Walter Benjamin anni più tardi:

> "C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus.* Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue mani, ed è forse così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta"[62].

---

[59] http://www.treccani.it/enciclopedia/fenomenologia-dello-spirito (ultimo accesso ottobre 2018).
[60] Gambazzi P., Scaramuzza G., 1979, pp. 282-287.
[61] *Ivi*, pp. 10-11.
[62] Benjamin W., 1979, p. 285.

Il rifiuto di Hegel nei confronti dell'arte dei suoi tempi corrispose quindi a un allontanamento e a una denuncia di un intera situazione sociale che aveva portato a snaturare i rapporti tra gli individui e la loro natura, rompendo gli equilibri tradizionali e rendendo così problematica la relazione immediata con l'arte. Nelle condizioni di vita borghese infatti l'individuo perdeva l'aspetto vitale, libero e autonomo che era invece alla base del concetto di bellezza hegeliana, in quanto la vitalità e la libertà avevano il compito di porre in primo piano il rapporto tra bellezza artistica e bellezza della vita. Questo legame costituì una delle ragioni di fondo di tutto quanto il discorso di Hegel sull'arte e sulla morte dell'arte.

Alla luce di ciò la riflessione hegeliana si può osservare come un'indagine sulle condizioni di possibilità dell'arte e del bello non nei termini del criticismo kantiano, ma in quelli ritrovabili in alcune posizioni come quelle sostenute dagli artisti dadaisti, quali appunto Duchamp. Infatti, Hegel sostenne che la morte dell'arte fu segnata proprio dalla mercificazione del prodotto artistico, e che nonostante tutto l'arte provò in tutte le sue possibilità a sopravvivere, ma purtroppo il suo compito si era ormai esaurito, giungendo al termine per una successiva evoluzione dello spirito[63].

Alla luce di ciò è quindi possibile notare come il filosofo tedesco da un lato abbia esaltato la pienezza dell'arte nei confronti del pensiero filosofico, anche se, tuttavia, riconobbe d'altra parte che la potenza dell'arte era ormai arrivata ad assumere nella società borghese il ruolo di un altissimo "dopo lavoro", una sorta di ricompensa e nulla più, allontanandosi in questo modo dall'essere il fondamento per l'evoluzione dello spirito. È bene ricordare nelle tappe dell'evoluzione dello spirito come nel mondo greco l'arte aveva rivestito infatti il fondamento della religione e della filosofia, poi successivamente nel cristianesimo medioevale il suo ruolo era stato sostituito dalla religione, e infine nel mondo borghese dalla filosofia.

Quindi Hegel sostenne come di fronte al mondo borghese l'arte poteva sopravvive soltanto nel continuo rischio dei propri limiti oppure così come ricompensa, mentre il fondamento del reale era rappresentato dalla filosofia: solo il pensiero infatti era dotato di quella straordinaria forza sufficiente e necessaria a svolgere tale scopo, poiché l'arte aveva ormai cessato di essere il più alto bisogno dello spirito. Per la filosofia hegeliana quindi l'arte nella società borghese non fu più in grado di rappresentare l'alta modalità di conoscenza della coscienza di sé, essa era ormai soltanto un grado della liberazione ma non la

[63] Gambazzi P., Scaramuzza G., 1979, pp. 25-28.

liberazione somma, in quanto i tempi esprimevano invece con urgenza un vero e proprio bisogno di filosofia.

Infine, quindi, tra arte e pensiero si poneva quella chiara differenza segnalatrice della separazione tra la bella individualità e l'individuo borghese: l'arte era stata quindi per Hegel indice e misura del valore sociale e storico dell'esistenza umana, ma era destinata a morire e a venire di conseguenza superata[64].

Concludendo e ritornando al punto focale della questione, ovvero al rovesciamento della tesi condotto da Kosuth per cui non è l'arte a essere superata dalla filosofia ma la filosofia a essere superata dall'arte, si può quindi sostenere come tale ribaltamento rappresenti un'indicativa presa di posizione critica e consapevole, nonostante tutto, della funzione dell'arte e del suo potere di parlare e scavare nella realtà e nella consapevolezza dell'uomo.

[64] *Ivi*, pp. 28-30.

1.6 Il ruolo dell'artista e le sue relazioni con il sistema dell'arte: intrecci e contaminazioni con "The Artworld" di Arthur Danto

L'intera raccolta di scritti di Joseph Kosuth ruota attorno al significato dell'arte concettuale e nasce dalla necessità di comprendere la posizione entro cui l'artista si trovò ad agire. L'obiettivo delle ricerche dell'artista era quello di riuscire a individuare all'interno del modernismo (che egli definì come l'ideologia culturale del capitalismo industriale[65]) delle basi per costruire una pratica alternativa al sistema del tempo che regolava i rapporti tra arte e mercato. In questo panorama, egli individuò inoltre un senso generale per cui non solo lui, ma anche altri protagonisti del settore artistico sentivano la necessità di inoltrarsi in una nuova comprensione di queste dinamiche. Infatti, egli affermò all'interno della prefazione di *Art after Philosophy*:

> "Avvertivo come stesse emergendo nel modernismo la pratica di artisti che condividevano sempre più una certa idea di quella realtà negata dalla forma istituzionalizzata del modernismo"[66].

Per tale ragione egli si impose quindi di perseguire l'obiettivo di creare un nuovo programma che doveva essere in grado di prevedere un'attenzione particolare alla pratica artistica, in modo tale che essa non perdesse di vista sé stessa né l'orizzonte culturale da cui proveniva. Non è opportuno analizzarlo ampiamente in questa sede, ma si segnala che fu proprio nell'eterogeneità del panorama culturale che l'artista si soffermerà dettagliatamente nel secondo momento della sua creazione artistica e teorica.

Alla luce di ciò si pone necessario osservare in questo paragrafo nuovamente la questione relativa alla funzione dell'arte per Kosuth, anche se in questa sede il focus verterà principalmente sulle riflessioni inerenti il contesto artistico.

Quindi dato che in questa prima fase secondo l'artista americano l'opera d'arte è una sorta di proposizione presentata nel contesto dell'arte a commento sull'arte, il punto cruciale è ora comprendere che cosa egli intendesse davvero in quel preciso arco temporale per "contesto artistico". Inoltre, un altro aspetto significativo per l'indagine qui in corso,

---

[65] Kosuth J., 1987c, *passim*.
[66] Kosuth J., 1987b, p. 18.

riguarda comprendere il passo in cui Kosuth affermò che per capire l'arte è indispensabile e preliminare possedere una conoscenza di cosa sia il concetto di arte e artista, poiché solo attraverso ciò è possibile analizzare l'arte contemporanea[67].

La riflessione sul contesto insieme all'importanza della conoscenza dei concetti di arte e del ruolo dell'artista sono quindi due aspetti molto significativi,che permettono di accostare la teoria di Kosuth ad alcuni punti di vista emersi nelle ricerche del filosofo e critico della Pop Art Arthur Danto nel suo saggio emblematico *The Artworld* pubblicato nel 1964 tra le pagine del *Journal of Philosophy*[68].

Il sistema dell'arte secondo il padre dei concettuali

Quando uscì nel 1968 *Art after philosophy* l'intero tessuto sociale, politico e culturale europeo e statunitense stava attraversando un periodo di grande fervore. Infatti, in quell'anno una forte crisi coinvolse le istituzioni e tutto ciò che sembrava aver a che fare con l'autorità e il potere. Di conseguenza anche il mondo dell'arte fu colpito da questa profonda scossa che attraversò tutti quei luoghi istituzionali come musei, gallerie e riviste che erano ancorate alle dinamiche del capitalismo. Gli artisti pensavano infatti che l'autorità che aveva dichiarato la guerra in Vietnam fosse proprio la stessa che si muoveva allegramente a braccetto con la casta che professava che cosa era arte e cosa invece non lo era.

In questo multiforme panorama rivoluzionario gli artisti si impegnarono quindi in organizzazioni alternative di protesta riflettendo incessantemente fra loro attraverso discussioni e argomentazioni, che costituirono poi momenti basilari e significativi per la loro produzione.

Fu proprio in questo magmatico terreno che gli impulsi dell'Arte Concettuale trassero la loro linfa vitale e da tutto questo nacque infatti il nucleo inerente la questione sulla natura e sull'essenza dell'arte; inoltre, in questo effervescente clima i concettuali sostennero l'idea di fondere insieme la figura dell'artista con quella del critico poiché quest'ultimo era, a

[67] *Ivi*, *passim*.
[68] Danto A., 2010, *passim*.

parer loro, una chiara figura rappresentante proprio quel sistema che era necessario mettere in discussione. A tal proposito si ricorda proprio come lo stesso Kosuth indicasse come irresponsabili quelli artisti che non si preoccupavano della loro arte, affidandola piuttosto a galleristi, curatori o critici. Così, inevitabilmente, nacquero riviste alternative il cui *corpus* venne riempito di articoli e di testi di artisti: oltre alle celebre *Art and Language* si ricordano *The Fox* e *Artforum* a New York, e l'eclettica rivista *Avalanche*[69].

L'Arte Concettuale quindi non fu uno stile monolitico ma un movimento che mise fortemente in discussione tutto il sistema dell'arte nelle sue più acute contraddizioni[70]; in aggiunta, si vogliono qui segnalare alcune affermazioni che Kosuth fece sul mondo dell'arte e su questo spinoso sistema. In *Necrophilia Mon Amour*, un saggio che comparve tra le pagine di *Artforum* parecchi anni dopo, nel 1982, l'artista riporta alcune considerazioni che possono essere considerate probabilmente per lui valide anche nel contesto degli anni Sessanta.

L'artista affermò infatti che il mercato dell'arte è per sua natura conservatore aggiungendo inoltre che le carriere degli artisti non si fondano sulle nuove idee ma sul nuovo gusto, e che quindi il mercato lavora facendo pressione sugli artisti; poi egli ricorda vivacemente che la responsabilità dell'artista è lottare per la difesa del significato dell'arte. Ma una delle dichiarazioni che emerge e giunge a noi in tutta la sua risonanza e che ancora può far riflettere ampiamente è il passo in cui egli sostiene come l'arte sia una delle attività meno alienanti della nostra società, ma che purtroppo viene sottomessa alle forze dell'economia di matrice capitalista generando un grave male sia per la politica che per la vita culturale[71].

Pertanto l'arte concettuale, indagando dentro la natura dell'arte e mettendo in luce le implicazioni di tutti gli aspetti del concetto di arte,voleva rendere superfluo l'intermediario. Il sistema artista, critico e pubblico era un sistema generato dall'intendere l'arte in aspetti che la riducevano infine a puro intrattenimento. Quindi in quest'ottica, secondo Kosuth, il pubblico dell'arte concettuale doveva essere costituito soltanto dagli artisti stessi, poiché non poteva esistere un gruppo separato dai suoi partecipanti[72].

---

[69] Godfrey T., 1998, pp. 185-225.
[70] Hobbs R., 2004, pp. 200-201.
[71] Kosuth J., 1987e, *passim*.
[72] Kosuth J., 1987c, pp. 41-52.

The Artworld*: un discorso sulle ragioni*

> "*To see something as art requires something the eye cannot decry - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an art world. It is the role of artistic theories, these days as always, to make the artworld, and art, possible*"
>
> Danto A., *The Artworld*[73]

Pochi anni prima, nel 1964, Arthur Danto pubblicò *The Artworld,* saggio nel quale non si occupò soltanto della questione relativa a cosa rendesse l'opera *Brillo Box* di Andy Warhol un'opera d'arte, quanto piuttosto del problema relativo alle condizioni di possibilità dell'arte stessa.

> "Pensai che spiegare queste possibilità dovesse essere qualcosa che apparteneva a quel preciso momento storico"[74],

dichiarò il filosofo qualche anno più tardi, aggiungendo anche che la sua affermazione famosa presente in *The Artworld,* "vedere un oggetto come arte richiede qualcosa che l'occhio non può cogliere: un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte"[75] doveva inoltre essere situato in un profondo legame con quell'epoca. Alla luce di ciò è quindi rilevante notare come tra le righe di quel celebre testo la teoria aveva quindi per la comprensione dell'arte un ruolo determinante; infatti egli affermò che:

> "un contesto, si definisce artistico nella virtù delle teorie artistiche e l'utilizzo delle teorie ci aiuta a discriminare l'arte dal resto, da quello che è artisticamente possibile"[76].

Per il filosofo quindi il mondo dell'arte era quella realtà storicamente regolata e composta di opere d'arte legittimate da teorie,e il fatto che qualcosa fosse dichiarata un'opera artistica tuttavia dipendeva da un insieme di ragioni precise, per cui niente era veramente un'opera d'arte al di fuori del sistema di ragioni che le conferivano quello *status*. In primis

[73] Danto A., 2010, p. 7.
[74] Danto A., 2010, *passim*.
[75] Danto A., 1964, *passim*.
[76] *Ibidem*.

spiccava così l'importanza di appartenere a quel sistema dell'arte, e solo questa precisa appartenenza garantiva la partecipazione al discorso delle ragioni. Perciò, nel momento esatto in cui conosciamo le ragioni, secondo Danto, disponiamo di tutto ciò che ci serve per la comprensione. In questo scenario inoltre il discorso delle ragioni non è altro che il mondo dell'arte costruito istituzionalmente e composto da individui differenti che ricoprono particolari posizioni all'interno del discorso.

È quindi fondamentale notare come il filosofo esalti da un lato il ruolo della teoria artistica dell'arte e dall'altro però il ruolo dei predicati della teoria che si potevano applicare alla classe delle opere d'arte poiché, a suo parere, era proprio dalla grande varietà di questi che poteva nascere una svolta in campo artistico[77].

Infine Danto nel suo saggio *Oltre il brillo box: il mondo dell'arte dopo la fine della storia* concluse che il mondo dell'arte si definisce come il discorso delle ragioni istituzionalizzato e di conseguenza, aggiunge in questa sede, farne parte significa aver compreso appieno che cosa significa partecipare al discorso delle ragioni della propria cultura[78].

In ultima istanza, osservando quanto affrontato da Danto nel suo percorso e in particolare nelle considerazioni rispetto al mondo dell'arte, è possibile indicare alcune peculiarità che conducono a vedere nel filosofo e nell'artista alcuni sentieri convergenti verso la stessa meta. Infatti, come per Danto soltanto chi apparteneva al mondo dell'arte poteva partecipare al discorso delle ragioni, così per Kosuth, nella sua prima fase, la comprensione dell'opera d'arte poteva avvenire soltanto in un mondo di addetti ai lavori in cui la possibilità di dischiudere i preziosi significati dell'arte era privilegio elitario di coloro che già conoscevano l'arte. Tuttavia Danto sottolineò una questione molto significativa, ovvero, il fatto che il discorso delle ragioni nonché la teoria artistica siano dotati di una grande varietà di predicati, e che proprio l'eterogeneità di questi ha il compito di portare alla creazione di un cambiamento nel panorama artistico. Alla luce di ciò anche la teoria di Kosuth, contraddistinta dallo spostamento dalla forma all'essenza, dalla morfologia al concetto, potrebbe rappresentare così un'evoluzione significativa, il manifestarsi di quella varietà di predicati a cui Danto faceva riferimento.

---

[77] *Ibidem.*
[78] Danto A., 2010, *passim*.

CAPITOLO SECONDO

Da **"Art as Idea as Idea"** *all'espansione del concetto di arte*

L'artista imprenditore di idee e concetti

"*All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exist conceptually*"

Kosuth J., *Art after Philosophy*[79]

Quello che si può ricordare oggi del Max's Kansas City di New York è probabilmente, fra tutto ciò che potrebbe venire alla mente, l'insieme delle note, delle voci e di quelle situazioni che segnarono la scena artistica visuale e musicale verso la fine degli anni sessanta e inizi settanta del Novecento. All'interno di quell'atmosfera, ora soltanto immaginabile, si creò un contesto significativo per molti artisti che sfociò nello sviluppo di nuove idee e sperimentazioni.

Se quindi di esso attualmente rimane soltanto un ricordo per alcuni versi sbiadito, quel locale notturno, frequentato anche da Joseph Kosuth e situato fra la 17ª e la 18ª strada della metropoli americana, rappresentò un luogo emblematico di scambio e contaminazione tra forme artistiche diverse. I suoni che provenivano dal locale: il brusio della gente, le note intrappolate dagli strumenti ed emesse dalle voci, si possono inserire in quel quadro sfumato di cambi repentini, rivoluzione e utopia che colorava l'aria di quegli anni.

In questo flusso si crearono quindi alcune ideologie che si possono leggere oggi come elementi portanti del nostro presente. L'Arte concettuale pertanto, inserendosi in questo sfondo, rappresentò un tassello cruciale per l'evoluzione di alcune questioni che caratterizzano ancora oggi il panorama dell'arte contemporanea. Nonostante il movimento sembrò esaurire la sua ideologia nel giro di pochi anni, così come evidenziato e approfondito in un saggio di Kosuth del 1975 *Arte concettuale: un fallimento?,* le conseguenze del lavoro svolto si rispecchiarono poi successivamente. Nell'articolo uscito tra le pagine della rivista *The Fox* egli ricordò come l'Arte concettuale si fosse sempre distinta, sin dagli inizi, da una grande forza, offrendo agli artisti la possibilità di costruire un nuovo tipo di lavoro creato sulla base di un progetto collettivo e come prodotto di una particolare e attenta consapevolezza ideologica. In quel preciso anno, egli sottolineò,

[79] Godfrey T., 1998, p. 134.

distanziandosi da alcune posizioni precedenti, che uno dei presupposti fondamentali del movimento era stata la costruzione di un contesto sociopolitico in cui il significato delle attività culturali era derivato dalla molteplicità degli aspetti sociali. Pertanto, in quest'ottica, la comprensione più esaustiva e critica dell'opera d'arte avveniva attraverso l'autocritica all'arte stessa, nonché la messa in discussione del sistema su cui teoria e produzione artistica poggiavano[80].

Tuttavia, nella prima parte della sua carriera, l'artista sostenne l'idea di arte come tautologia il cui significato era determinato esclusivamente all'interno del contesto artistico, poiché secondo quanto affermò nel 1969:

> "le opere d'arte sono come delle proposizioni analitiche viste dentro il loro contesto - in quanto arte - non forniscono informazioni di alcun genere su dati concreti dell'esperienza"[81].

Quanto affermato era quindi ben lontano dallo sfondo sociale o politico di cui si parlava nell'articolo del 1975.

L'analisi che segue mira quindi a ripercorrere, in primo luogo, le tappe più emblematiche da un punto di vista storico-artistico del panorama entro cui è possibile inserire la figura di Joseph Kosuth. Inizialmente si è focalizzata l'attenzione sulla nascita e sugli sviluppi dell'Arte concettuale, mettendo in luce le caratteristiche principali del movimento, il contesto storico entro cui nacque, l'evoluzione del termine e del suo significato, le contraddizioni e i complessi meccanismi che lo caratterizzarono fin dagli inizi. Lo scopo principale è stato quello di osservare tali accadimenti per riuscire a svelare, dove possibile, fatti e connessioni che plasmarono l'immagine dell'artista all'interno di quel particolare panorama controverso. Nuove strategie e studiate collaborazioni (come quella con il mercante Seth Siegelaub) fecero di Kosuth una personalità che si dichiarò in opposizione al sistema dell'arte ma che tuttavia sembrò aderire al meccanismo da lui stesso criticato. Si è cercato quindi di evidenziare i momenti più significativi della sua vita e del suo percorso orientando il focus sulle sue prime opere (in particolare le due serie di investigazioni), rivolgendo un attenzione particolare agli scambi intellettuali più diretti e ad altri tipi di contaminazioni meno esplicite ma altrettanto significative, dai minimalisti alla Pop Art fino al gruppo di *Art and Language*.

---

[80] Kosuth J., 1987e, pp. 77- 94.
[81] *Ivi*, p. 26.

In ultima istanza la riflessione si conclude con l'osservazione dell'orizzonte multiforme ed eterogeneo del collettivo inglese *Art and Language* a cui Joseph Kosuth partecipò. In particolare si è voluto mettere in luce il ruolo del gruppo nel panorama artistico di quegli anni, la sua azione e il suo contributo allo scopo di riflettere sull'intreccio che lega pratica e teoria artistica, il ruolo dello spettatore e quanto effettivamente l'attività promossa da questi artisti si possa considerare come una pratica critica al sistema istituzionale di quel tempo.

2.1 Un'arte fatta di idee: nascita e sviluppi della prima Arte concettuale

Per comprendere il primo periodo della carriera artistica di Joseph Kosuth e le sue iniziali posizioni, così austere e contraddittorie, è essenziale ricostruire ora un quadro generale del contesto entro cui nacque e si sviluppò la prima Arte concettuale. L'artista, considerato oggi come il leader principale del movimento, tracciò il suo percorso grazie al contatto con numerose influenze derivanti da esperienze precedenti e a lui contemporanee. La sua vicenda, quindi, si inserisce in un articolato panorama storico artistico che è, in questa sede, necessario osservare.

Gli inizi degli anni Sessanta del Novecento furono a livello mondiale un periodo di apparente pace e benessere: l'inarrestabile governo americano, uscito vittorioso dal secondo conflitto mondiale, inviò in quel periodo le sue truppe nel Vietnam del Sud per bloccare le infiltrazioni comuniste che stavano penetrando da Nord. Volgendo lo sguardo in Occidente, nel 1961 in Germania fu alzato il muro di Berlino la cui costruzione segnò una divisione netta tra Oriente e Occidente, che si configurò come un ulteriore passo definitivo verso lo sviluppo della Guerra Fredda. È proprio in questa atmosfera di appagamento e benessere soltanto fittizi che emerse l'Arte concettuale. In quel arco temporale sorse un crescente malessere nei confronti del sistema politico che si riflesse poi conseguentemente anche nelle arti. Maturò quindi un certo malcontento nei confronti delle istituzioni, dei musei pubblici nonché delle gallerie commerciali che portò poi alla creazione di una resistenza nei confronti dello *status quo* dominante[82]. Tuttavia, l'allontanamento dalle consuetudini dettate dal Modernismo non fu un fatto assolutamente scontato, come testimoniato proprio dall'evoluzione di questo nuovo movimento artistico.

L'Arte concettuale nacque e si sviluppò verso la fine degli anni Sessanta e inizi Settanta del Novecento negli Stai Uniti e in Europa; ciononostante, le etichette non devono essere considerate così come immutabili concezioni ed è quindi opportuno evidenziare come l'espressione subì, nel corso del tempo, varie revisioni ed interpretazioni[83]. Il momento cruciale di sviluppo del movimento è convenzionalmente riconosciuto in quell'arco di anni

[82] Godfrey T., 1998, pp. 85-86.
[83] Harrison C., 2001, pp. 29-31.

compreso tra il 1966 e il 1972, anche se il Ventesimo secolo fu segnato da forme di natura concettuale già da ben prima. Le prime manifestazioni risalgono infatti ai primi anni del Novecento e al movimento Dadaista che si sviluppò tra il 1916 e il 1922: in particolare fu nell'opera di Marcel Duchamp che tutto sembrò avere origine[84]. Attraverso l'invenzione del *ready-made*, il cui termine letteralmente significa "pronto per l'uso", "prefabbricato", l'artista francese introdusse nel campo artistico oggetti appartenenti alla vita quotidiana di cui si conoscevano comunemente le funzioni e le caratteristiche. Alla base di questo gesto risiedeva una profonda provocazione rivolta a voler distruggere qualsiasi aspettativa su cosa poteva considerarsi arte: secondo Duchamp, infatti, tutto poteva esserlo, persino un orinatoio rovesciato come *Fountain*[85]. La celebre opera, che l'artista presentò alla mostra della Società degli artisti Indipendenti a New York nel 1917, firmandola con il suo pseudonimo (R. Mutt), fu un vero e proprio scandalo e la critica insorse di fronte a tale atteggiamento di sfida: com'era possibile presentare un oggetto simile in qualità di opera d'arte? Duchamp rispose alle critiche parlando in terza persona per spiegare quanto fatto da lui stesso, sostenendo che:

> "L'orinatoio del Signor Mutt non è immorale. […] non ha importanza che il signor Mutt abbia o meno fatto la fontana con le sue mani. Egli l'ha scelta. Egli ha preso un articolo usuale della vita, e lo ha collocato in modo tale che il suo significato utilitario è scomparso sotto il nuovo titolo e punto di vista e ha creato un nuovo modo di pensare quest'oggetto"[86].

L'arte proposta da Duchamp non aveva quindi il compito di mostrare particolari abilità tecniche frutto della mano dell'artista, ma doveva principalmente stimolare l'intelletto portandolo alla riflessione: lo spettatore era così invitato a ragionare da sé se quanto presentato si potesse considerare arte oppure no. Il *ready-made,* infatti, veniva presentato come domanda o come possibilità attraverso giochi di nonsensi e paradossi; in questo modo gli artisti dadaisti volevano azzerare le ideologie e i valori di quella società che precedentemente aveva portato alla follia della Prima Guerra Mondiale. In alcuni passi del manifesto dadaista del 1918 si dichiarò che:

> "L'opera d'arte non deve più rappresentare la bellezza che è morta, non deve essere né gaia né triste, né chiara né oscura [..] la critica è inutile, non può esistere che soggettivamente, ciascuno la sua, e senza alcun carattere di universalità"[87].

---

[84] Godfrey T., 1998, pp. 4-10.
[85] Cricco G., Di Teodoro F. P., 2006, p. 1361.
[86] *Ivi*, p. 1362.
[87] *Ivi*, p. 1358.

L'eredità lasciata da Duchamp fu fondamentale per quel movimento di poco precedente all'Arte concettuale, che si sviluppò verso la metà degli anni Sessanta[88] e che venne definito come Minimalismo. Esso si oppose alla nozione per cui il valore estetico dovesse essere considerato un elemento esclusivo e ritrovabile soltanto nelle arti più tradizionali; Donald Judd - esponente emblematico - nel 1965 scrisse nel manifesto *Specific Objects* del 1965 "i migliori lavori degli ultimi anni non sono né pittura né scultura"[89]. Per questi artisti infatti, che rivestirono una certa influenza anche nel panorama del concettuale, la manualità doveva essere ridotta al grado zero, le opere non dovevano comunicare nessun grado di emotività o impulsività tipica invece della pittura dell'Espressionismo Astratto e dell'Informale europeo, l'obiettivo era quello di creare un arte fredda e impersonale. Di conseguenza la creatività non era più legata alla manualità ma alla progettualità. Per questo motivo era più rilevante l'idea e il processo anziché il risultato concluso[90].

Infatti, come categoria generale l'Arte concettuale si manifestò in un raggruppamento di forme Post-minimal e di alcune pratiche che miravano sin dagli inizi ad evidenziare l'importanza della sola idea rispetto all'oggetto artistico tradizionalmente inteso[91]. Le idee presero quindi le vesti di mappe, di sequenze logiche e matematiche o di indagini sul linguaggio - strumento del nostro pensiero - nonché di tutte quelle forme tese a liberare l'opera d'arte dalla manipolazione artigianale per evidenziare aspetti legati alla progettazione o all'ideazione. La peculiarità della prima Arte concettuale più pura e fredda era suscitare nello spettatore una situazione o immagine mentale privilegiata[92].

Per questo motivo l'opera d'arte concettuale non si poteva riconoscere in una pittura o in una scultura bensì in forme divergenti come:

- il *ready-made*, così come suggerito da Duchamp, un oggetto di uso comune prelevato dal suo contesto originario per essere proposto come opera d'arte;
- un intervento: un'azione nella quale alcune immagini, testi o cose venivano collocate in un contesto inaspettato;

[88] Il termine *Minimal Art* venne coniato nel 1965 dal filosofo americano Richard Wollheim per descrivere un gruppo di artisti di origini americane in netta contrapposizione con tendenze e movimenti precedenti. I principali esponenti, di quest'arte (che si manifestava attraverso la rimozione di ogni tipo di emozione o impulsività) furono: Frank Stella, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra e Ronald Bladen: Ponzini F., 2012, p. 260.
[89] Harrison C., 2001, pp. 30-40.
[90] Ponzini F., 2012, pp. 260-261.
[91] Harrison C., 2001, pp. 30-40.
[92] Dorfles G., 2010, p. 132.

- una documentazione: un insieme di note, mappe, diagrammi o fotografie;
- parole: espressioni nelle quali il concetto veniva presentato attraverso il linguaggio sotto forma quindi di proposizioni che assumevano le vesti di investigazioni sulla natura dell'arte, proprio come messo in luce dall'opera di Kosuth[93].

L'utilizzo del linguaggio in arte si lega al fatto che il vedere è di per sé un'azione cognitiva legata al linguaggio, poiché in ogni sguardo è implicita una particolare descrizione di ciò che viene guardato. Il linguaggio quindi introduce nel mondo umano la radicale dualità tra ciò che è presente, ovvero la materialità di ogni atto linguistico, e ciò che è assente, quello cioè a cui la parola rimanda[94]. Kosuth stesso, così come già visto nel primo capitolo[95], considerò il linguaggio fin dall'inizio della sua carriera uno strumento di significativa importanza: egli concepì infatti le opere d'arte come delle proposizioni analitiche che però non fornivano, a suo parere, informazioni di alcun tipo sui dati concreti dell'esperienza[96]. Tuttavia, i legami che corrono tra l'arte e il linguaggio nacquero ben prima di Kosuth, e fu quindi probabilmente da alcuni significativi precedenti che l'artista fu influenzato. Nel panorama dell'arte del primo Novecento fondamentale è stato il ruolo di René Magritte: l'artista surrealista sviluppò infatti, attraverso una meticolosa ricerca sui giochi di nonsenso fra le cose, un interesse particolare nei rapporti tra visione e linguaggio che avevano il compito di portare a situazioni inattese e impreviste. Nella peculiarità del lavoro dell'artista belga era piuttosto usuale trovare opere che avevano il compito di creare un senso di spaesamento attraverso l'accostamento di oggetti dissimili, in un luogo dove non ci si aspetterebbe normalmente di trovarli. Per quanto riguarda il linguaggio è stata la straordinaria opera del 1928-1929 *C'est n'est pas une pipe*, un dipinto raffigurante una pipa e recante nella porzione inferiore della tavola proprio una scritta con il titolo dell'opera a dare un contributo significativo. Magritte, attraverso questo dipinto, volle mettere in luce la differenza tra l'oggetto reale (la pipa) e la sua rappresentazione (la pipa dipinta) per evidenziare che esse non sono la stessa cosa. Anche in questo caso quindi, così come affrontato successivamente da Kosuth, quello che il famoso dipinto trasmette è un messaggio di tipo filosofico che invita alla riflessione sull'arte stessa[97].

---

[93] Godfrey T., 1998, p. 7.
[94] Cimatti F., 2017.
[95] *Supra*, cap. 1.
[96] Kosuth J., 1987b, p. 26.
[97] Cricco G., Di Teodoro F. P., pp. 1374-1375.

Oltre agli intrecci che corrono tra l'arte e il sistema della lingua è opportuno ritornare ora all'uso del al termine Arte concettuale. Nel 1967 Sol LeWitt cercò di dare un nome a questa particolare disposizione artistica all'interno dei suoi *Paragraphs on Conceptual Art*, che furono poi ripresi da Kosuth il quale scrisse nello stesso anno nella rivista *Artforum*: "Quando un artista utilizza una forma concettuale d'arte, vuol dire che tutte le programmazioni e decisioni sono state stabilite in anticipo e l'esecuzione è una faccenda meccanica"[98]. L'influenza di LeWitt fu molto importante per l'artista concettuale che successivamente nel 1969 tra le pagine del suo saggio *Art after Philosophy* scrisse:

> "Terry Atkinson ha suggerito, e sono d'accordo, che Sol LeWitt sia soprattutto responsabile della creazione di un ambiente che ha reso la nostra arte accettabile"[99].

All'interno delle *Sentences on Conceptual Art* che LeWitt stilò poco dopo i *Paragraphs of Conceptual Art* e che vennero inserite nella prima pubblicazione della rivista *Art and Language,* venne sottolineata l'importanza fondamentale dell'idea attraverso queste parole:

> "*Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical*"[100].

Inoltre appare fondamentale confrontare anche alcune annotazioni dei *Paragraphs of Conceptual Art* che rappresentarono degli aspetti molto importanti per l'evoluzione dell'Arte concettuale.

Si considerino i seguenti passi:

> "[…] è obiettivo dell'artista interessato all'arte concettuale rendere il suo lavoro mentalmente interessante per lo spettatore, e perciò l'artista normalmente vorrebbe che diventasse arido sul piano emotivo […] L'arte concettuale non è necessariamente logica […] Si può usare la logica per mascherare l'intenzione vera dell'artista, per cullare l'osservatore nella sua illusione di capire l'opera, o per implicare una situazione paradossale. […]
>
> L'aspetto delle opere d'arte non è troppo importante. […] l'artista è interessato al processo di realizzazione e ideazione. […] Se l'artista vuole analizzare completamente la sua idea, allora dovrebbe ridurre al minimo le decisioni arbitrarie, il capriccio, il gusto e altre fantasie andrebbero eliminate.
>
> Se l'artista porta avanti la sua idea e la trasforma in una forma visibile, allora tutti i passaggi del processo sono importanti - gli schizzi, gli scarabocchi, i disegni, gli studi e le riflessioni,

[98] Pesapane L., 2012a, p. 338.
[99] Kosuth J., 1987b, p. 37.
[100] Harrison C., p. 47.

le conversazioni. Le cose che illustrano il processo mentale dell'artista sono a volte più importanti del risultato finale. […] L'arte concettuale tende ad attrarre la mente dell'osservatore più che il suo sguardo o le sue emozioni"[101].

Tuttavia, di fronte anche a queste testimonianze, dare una definizione precisa di cosa sia l'Arte concettuale risulta essere un fatto piuttosto complesso; sulla scia di LeWitt Joseph Kosuth scrisse nel 1969 in *Art after Philosophy* :

"*The "purest" definition of conceptual art would be that it is inquiry into the foundations of the concept "art", as it has come to mean*"[102].

Attraverso questa spiegazione l'artista cercò di specificare l'importanza di considerare l'arte Concettuale come un indagine sui fondamenti del concetto di arte. Inoltre, questa ricerca avrebbe dovuto essere in grado di "mettere in questione la natura stessa dell'arte" poiché solo ciò avrebbe permesso di comprendere la vera funzione dell'arte[103].

Un ulteriore aspetto che coinvolse il movimento riguardò la graduale scomparsa dell'oggetto d'arte a favore del concetto e del materiale effimero. Di ciò si occupò in particolar modo la critica statunitense Lucy Lippard insieme a John Chandler nello scritto *The dematerialization of Art,* che uscì tra le pagine della rivista *Art International* nel 1968. All'interno dell'articolo i due studiosi affermarono che durante gli anni Sessanta i processi del fare arte lasciarono spazio ad un nuovo genere di arte ultra-concettuale volta a privilegiare esclusivamente il pensiero. In questo modo un certo numero di artisti iniziò ad assumere un atteggiamento di disinteresse per l'evoluzione fisica del lavoro che si trasformò poi in forme sempre più effimere fino a giungere a una completa dematerializzazione dell'oggetto artistico. Gli scrittori affermarono che

"è nella mente o nel disegno costruttivo che questi artisti abbozzano tutte le possibilità, più che nell'occhio, che tutto raggiunge e realizza completamente"[104].

I due critici si accorsero anche che le opere d'arte realizzate erano soprattutto disegni o modelli per progetti che probabilmente avrebbero potuto anche non venire poi mai realizzati o che, in molti casi, non avrebbero seguito ulteriori sviluppi. Tutto sembrava confinato al regno della mente, dell'idea e dei meccanismi seriali e meccanici. Queste parole sembrano rispecchiare quanto sostenuto freddamente da Kosuth,

---

[101] LeWitt S., 2017, pp. 27, 30.
[102] Godfrey T., 1998, p. 13.
[103] Kosuth J., 1987b, pp. 19-40.
[104] Lippard L, Chandler J., 2017, pp. 52-64.

"Le vere opere d'arte sono idee e i modelli sono un approssimazione visuale di un particolare oggetto d'arte che ho in mente"[105].

In *The dematerialization of Art* i due studiosi riportarono vari nomi di artisti che aderirono a questo nuovo tipo di arte che fu definita da loro ultra-concettuale o dematerializzata. Nell'elenco comparvero Robert Rauschenberg con il suo famoso *Cancellatura del disegno di de Kooning* (1953), Yves Klein e la sua celebre *Galleria vuota* della mostra a Iris Clert (1958), Robert Morris e i suoi *Card File* (1962), Carl Andre tra le cui opere si ricordano i 120 mattoni da combinare secondo possibilità matematiche, ovviamente Sol LeWitt, seguito poi da molti altri tra cui On Kawara, Terry Atkinson e Michael Baldwin. Alla lista non mancò Joseph Kosuth, citato nell'articolo con una delle sue prime opere che riscossero un certo successo, la riproduzione fotografica su di una tela della parola "*water*" del 1967, insieme alla sua *Lannis Gallery Book Show* a New York, dello stesso anno, una mostra di libri scelti da alcuni artisti (tra cui Sol LeWitt, Robert Morris, Ad Reinhardt, Dan Graham e altri), per lo più dizionari, elenchi, manuali o opere matematiche[106].

Nell'articolo di Lucy Lippard e di John Chandler comparvero i nomi di alcuni fra i più conosciuti protagonisti che presero parte al movimento, e crearono con altre personalità quel reticolo di relazioni e contaminazioni che caratterizzò il panorama dell'Arte concettuale. Quindi oltre alle personalità del gruppo inglese *Art and Language*[107] come Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrel (i fondatori)[108] si ricordano ovviamente Joseph Kosuth insieme a Ian Burn, Mel Ramsden, Christine Kozlov e Kathryn Bigelow. Si unirono poi anche ad altri artisti che collaborano e condivisero un medesimo modo di operare quali Robert Barry, Robert Morris, Lawrence Weiner, e i francesi Buren, Boltanski, Vautier e gli italiani Agnetti, Paolini e Vaccari[109]. Tra i tanti protagonisti, coloro che colpirono maggiormente Joseph Kosuth furono Terry Atkinson e Michael Badwin, che secondo l'artista presentarono per la prima volta l'arte puramente concettuale attraverso i loro lavori in Inghilterra attorno al 1966 soprattutto attraverso opere come *Map to not include: Canada, James Bay, Ontario, Quebec, St. Lawrence River, Brunswick*; insieme anche a disegni concettuali basati su schemi seriali. Oltre a loro, così come evidenziato in *Art after Philosophy*, attrasse l'attenzione di Kosuth anche

[105] Kosuth J, 1967.
[106] Lippard L., 2017, pp. 52-64.
[107] *Supra*, cap. 1.
[108] Kosuth J., 1987b, p. 36.
[109] Pesapane L., 2012a, pp. 338-339.

Christine Kozlov che a partire dal 1966 lavorò a partire da fondamenti concettuali, e che venne ricordata dall'artista per alcune sue opere come *Figurative Work*, una lista di cose mangiate in sei mesi. L'artista cita inoltre nel suo celebre lavoro l'importanza del canadese Iain Baxter, dei libri di Ed Ruscha, di alcuni lavori di Bruce Nauman, di Barry Flanagan, Bruce McLean e Richard Long. Ricorda poi anche l'artista tedesco Franz E. Walther perché "ha impiegato gli oggetti in modo del tutto diverso da come vengono solitamente utilizzati in un contesto artistico"[110], insieme ai lavori di altri artisti più giovani quali Saul Ostrow, Adrian Piper e Perpetua Butler. Più in particolare tra gli artisti che influenzarono maggiormente il suo lavoro Kosuth individuò Ad Reinhardt, di Duchamp, di Johns e Morris, nonché di Donald Judd. Aggiunse poi il ruolo anche degli europei "Klein e Manzoni che rientrano in questa storia"[111]. Ma fu nella figura di Seth Siegelaub che Kosuth ripose una particolare importanza, il mercante d'arte che si occupò degli artisti concettuali, nonché secondo Kosuth "il primo organizzatore di mostre di un tipo di arte nuova"[112] e che promosse molte esibizioni di gruppo non in un luogo bensì solo in un catalogo.

[110] Kosuth J., 1987b, p. 36.
[111] *Ivi*, p. 37
[112] Kosuth J., 1987b, p. 34.

2.2 *Alcune contraddizioni: dentro e fuori il sistema dell'arte*

Alla luce di quanto visto finora le prime opere concettuali, presentandosi in una varietà di forme ben lontane dalla pittura e dalla scultura, avrebbero dovuto criticare quel sistema dell'arte che riconosceva al prodotto artistico un valore esclusivo, collezionabile e spendibile nel mercato[113].

Eppure nell'arte dei tardi anni Sessanta non vi fu una vera e propria soppressione del Modernismo ma una ripresa in forma critica delle istanze di manipolazione e univocità, nonostante la prima Arte concettuale affermasse di volersi distinguere dalla scultura e dalla pittura moderniste, che venivano valutate soltanto in termini di relazioni formali interne alle opere stesse. Infatti, secondo Clement Greenberg, celebre critico dell'Espressionismo Astratto, la qualità di una determinata opera veniva persa se estesa al contesto sociale, poiché essa doveva essere cercata soltanto all'interno dei suoi aspetti morfologici, come mise in luce nel suo saggio *Modernist Painting* del 1960, in cui ribadì:

> "L'arte visiva deve limitarsi esclusivamente a ciò che è dato dall'esperienza visiva senza alcun riferimento a quello che può essere dato in un diverso ordine di esperienza"[114].

Quindi, così come sostenuto successivamente anche da Michael Fried, l'arte doveva essere creata semplicemente per essere osservata attraverso lo sguardo. L'Arte concettuale della seconda metà degli anni Sessanta, nonostante cercò di opporsi al formalismo di Greenberg, in verità si rivelò essere piuttosto in difficoltà nel prendere davvero le distanze, fino in fondo, dai ragionamenti imposti dal modernismo, e per questo motivo si crearono ulteriori sistemi ermetici anziché vere connessioni con il mondo. Nel primo panorama concettuale, infatti, l'opera d'arte doveva essere colta esclusivamente dalla mente ed esperita quindi in contesti che apparvero ben lontani dal reale e dalle sue molteplici manifestazioni[115].

Alla luce di ciò anche la relazione tra Arte concettuale, mercato e istituzioni, che derivò in buona misura dalla Minimal Art, fu piuttosto significativa, al contrario di quanto cercò di affermare Kosuth quando disse che la proposizione artistica doveva rimanere fuori

[113] Godfrey T., 1998, pp. 4-15.
[114] Di Salvatore G., Fassi L., 2011, pp. 117-124.
[115] Harrison C., 2001, pp. 30-40.

dall'appoggio finanziario[116]. Infatti, il cambiamento di certe forme di istituzionalizzazione artistica, come per esempio il catalogo della mostra inteso come mostra e la pubblicità della mostra considerata come l'esposizione stessa, che vennero poi utilizzate nel concettuale, derivarono proprio dal movimento minimalista. Quest'ultimo aveva già organizzato un modo per coordinare e amministrare i lavori di quegli artisti che avevano ormai superato i confini della pittura e della scultura. I minimalisti infatti erano riusciti a mostrare un'immagine di sé stessi come sovvertitori del sistema, nello stesso modo in cui rividero il ruolo professionale dei critici, dei mercanti e dei curatori. Quindi, di conseguenza, le esperienze artistiche successive alla Minimal Art come l'Arte concettuale, la Land Art e la Process Art risentirono di quanto era già avvenuto precedentemente, cioè della creazione di un favorevole tipo di legittimazione di nuove pratiche che non riguardava più i meri effetti ottici o le coerenze interne del formalismo di Greenberg, bensì la credibilità e la diffusione dell'idea dell'arte come idea; tale aspetto fu particolarmente significativo per gli sviluppi e l'affermazione dell'Arte concettuale soprattutto a New York. Questo nuovo tipo di arte, così come sostenuto da LeWitt nei suoi *Paragraphs of Conceptual Art,* doveva coinvolgere la mente dello spettatore anziché lo sguardo o le sue emozioni e in questo modo chi osservava non sarebbe stato abolito dalla ricezione poiché la sua mente avrebbe dovuto essere attiva nella riflessione. Tuttavia, considerare la fruizione dell'opera così come un fatto interno alla sola mente equivaleva a promuovere un'immagine non poi così diversa da quella diffusa dal formalismo. La mente infatti veniva concepita in maniera dissociata dallo sguardo e questo portava a privilegiare una sola cosa nel momento della fruizione, se prima quella cosa ero lo sguardo e le relazioni interne tra le parti ora divenne il regno della mente e dei suoi processi. In questo modo quindi l'atto fruitivo rimaneva un fatto privilegiato e aperto soltanto a chi intellettualmente riusciva a cogliere tali sfumature, come quelle presenti nei lavori Donald Judd, di LeWitt, di Weiner o dello stesso Kosuth, le cui prime opere sotto questa luce si potrebbero considerare pertanto una chiara estensione del canone modernista[117]. L'artista stesso affermò nel suo saggio *L'artista come antropologo* uscito nel 1975 che la prima Arte concettuale era ancora modernista e ingenua, poiché basata su un rigido paradigma scientifico; tuttavia Kosuth sostenne anche che nonostante ciò si resero comunque esplicite e in grado di essere esaminate alcune caratteristiche significative dell'attività artistica[118].

[116] Kosuth J. 1987c, pp. 41-44.
[117] Harrison C., 2001, pp. 30-40.
[118] Kosuth J., 1987d, pp. 53-73.

Forse la lettura dell'esperienza della prima Arte concettuale non è univoca, ma fu il frutto di plurimi e complessi tasselli che compongono un quadro arduo da restringere in rigidi confini.

Come visto in precedenza e come sostenuto ulteriormente da Kosuth nel suo saggio del 1975, *L'Arte concettuale fu l'arte della guerra in Vietnam*[119]: ciò alludeva a un chiaro riferimento alla potenza del mito americano, che in quel momento era messo alla prova nel conflitto, nonché al mito del modernismo contro cui Kosuth professò di schierarsi. Nonostante l'artista abbia affermato che "le istituzioni operanti nel nostro mondo sono inclini al mantenimento dello *status quo*"[120], è tuttavia vero, come già segnalato, che a questo sistema la prima Arte concettuale non si oppose così radicalmente. L'idea che il movimento riuscì a eliminare totalmente lo *status* commerciale dell'arte non è infatti una tesi sostenibile. Fin dai primi albori mercanti e collezionisti dovettero affrontare il problema di come poter vendere o collezionare delle opere d'arte costituite sostanzialmente da sole idee[121]. A dare risposta a questo complesso quesito fu Seth Siegelaub, ambizioso mercante americano, attorno a cui ruotarono Carl Andre, Joseph Kosuth, Dan Graham, Robert Barry, Lawrence Weiner e Douglas Huebler. L'abile uomo d'affari riuscì infatti a creare un nuovo sistema per la circolazione delle opere d'arte come idee, fondato su un nuovo concetto di proprietà. Tra il 1969 e il 1971 redisse una nuova tipologia di contratto per la vendita e la tutela delle idee dell'artista, noto come *The Artist's Reserved Rights Tranfer and Sale Agreement*: in questo modo raggiunse il suo scopo, ovvero, quello di trasformare la relazione tra artista e il mondo del mercato adattandola alle nuove attitudini smaterializzanti dell'arte contemporanea[122].

Tuttavia ciò che espresse al meglio la sovrapposizione tra arte e affari fu la dichiarazione avvenuta durante la mostra di Arte concettuale *When Attitudes Become Form* nel 1969 a Berna, formulata dal presidente della Philip Morris, società che sponsorizzò l'evento:

> "[…] Un elemento cruciale della "nuova arte" trova il suo equivalente nel mondo degli affari. Questo elemento è l'innovazione, senza la quale il progresso in ogni comparto della società sarebbe impossibile. Proprio come l'artista si sforza di migliorare la sua interpretazione e i suoi concetti attraverso l'innovazione, così un'entità commerciale si sforza di migliorare il suo prodotto finale o i suoi servizi attraverso la sperimentazione di

[119] Kosuth J., 1987e, pp. 77-94.
[120] *Ibidem*.
[121] Alberro A., 2011, pp. 15-19.
[122] *Ivi*, pp. 8-9.

nuovi metodi e materiali. La nostra costante ricerca e di modi nuovi e migliori di lavorare e produrre è simile all'indagine degli artisti le cui opere sono qui presentate"[123].

Queste parole evidenziano come nell'orizzonte degli anni Sessanta le società multinazionali furono interessate alla nuova arte intravedendo in essa una sorta di possibile alleato simbolico, poiché percepivano nell'indagine artistica un equivalente della loro stessa ricerca di nuovi prodotti e mercati nella logica del progresso. Infatti, la nascita e la diffusione della prima Arte concettuale fu strettamente legata alle dinamiche del capitalismo avanzato che plasmarono le modalità di circolazione delle opere d'arte. Gli intrecci tra la sfera economica e quella artistica si manifestarono attraverso soluzioni che rispondevano alle esigenze del mercato, e che presero una forma concreta nelle attività espositive e nelle strategie diffuse e pianificate da Seth Siegelaub. Il mercante d'arte e imprenditore organizzò un gran numero di mostre che divennero eventi cruciali e influenti; questa figura emblematica acquisì così un ruolo centrale nell'ampio ventaglio dei cambiamenti e delle trasformazioni, che scossero le attività di produzione ed esposizione dell'arte alla fine di quegli anni.

Così come sottolineato da Seth Siegelaub nei primi anni Settanta, le domande relative alla modalità attraverso cui trasferire la proprietà dell'opera d'arte e soddisfare il desiderio di possedere l'oggetto autentico perfino in assenza di questo, vennero presto superate poiché fu trovato un modo per trasferire al collezionista la "firma" dell'artista, ovvero un certificato di proprietà dell'opera. In questa prospettiva, l'arte sembrava combinarsi bene con l'interesse degli ambiziosi nuovi industriali, personaggi convinti che l'interesse artistico potesse agevolare la loro ascesa nella scala sociale. Queste persone infatti vedevano nell'arte qualcosa di prestigioso da possedere, vistoso da esibire nonché un innovativo potenziale di investimento. Per tali motivi, l'Arte concettuale è segnata da una natura contraddittoria in cui la messa in mostra dell'opera e la sua promozione furono importanti tanto quanto la ricerca egualitaria nella dimensione pubblica e l'emancipazione dalle forme tradizionali[124].

In questa prospettiva il critico Harold Rosenberg sostenne che:

"Le maglie della collaborazione tra chi vende, chi colleziona e chi espone l'arte sono diventate sempre più fitte, al punto che l'artista si trova di fronte a un solido muro di opinioni e previsioni costruito con i dati del mercato dell'arte..la presenza di questa potente struttura

[123] *Ivi*, p. 16.
[124] *Ivi*, pp. 15-19.

professionale influisce in modo radicale sulla relazione dell'artista con la società e con il suo stesso prodotto, un tempo regolata dal gusto dei mecenati"[125].

Tuttavia, lo sviluppo di questi fenomeni non è da considerarsi così come un procedere lineare e uniforme poiché fu caratterizzato da molteplici paradossi, se gli artisti appoggiarono alcune strategie di mercato è altresì vero che d'altra parte cercavano di professare la diffidenza per questo tipo di sistema. Questo atteggiamento è ravvisabile in Kosuth stesso, il quale sosteneva paradossalmente che la dipendenza dell'artista dal critico d'arte o da altre figure parte del sistema corrispondesse a un'irresponsabilità[126]; nonostante ciò lui stesso lavorò in stretto contatto con Seth Siegelaub, che si rivelò essere un mercante particolarmente astuto, capace di creare un legame con i collezionisti, mantenendo però anche la giusta distanza da loro. Egli riuscì infatti a smuovere un'acuta critica contro i nuovi mecenati, mantenendo nello stesso tempo un vivace legame con il mondo commerciale della pubblicità e della stampa che utilizzò nella sua azione di promozione e valorizzazione dei nuovi giovani artisti.

Siegelaub diede vita a una galleria che rimase aperta per soli due anni, dal 1964 al 1966, anche se l'attività di promozione a cui diede inizio continuò comunque fino al 1972. Sulla scia dei suoi interessi commerciali fondò nel 1967, l'*Image, Art Programs for Industry*, una società di servizi che acquisì grazie all'intervento del ricco collezionista Jack Wendler. La nuova realtà aveva lo scopo di creare un ponte di connessione tra l'arte e i nuovi collezionisti, i grandi industriali, promuovendo alle aziende lo sviluppo di attività promozionali per l'arte, poiché, secondo il messaggio che loro stessi lanciavano, l'arte era il modo migliore attraverso cui avere un ritorno dal loro investimento. Questa strategia alludeva al fatto che se l'azienda si fosse occupata di arte, in seguito la sua immagine avrebbe acquistato maggiore prestigio.

Sensibile agli aspetti legati al mondo della comunicazione e della pubblicità, Siegelaub organizzò mostre che presero le vesti di eventi e occasioni di dibattito, così come quella organizzata nel 1968 al *Windham College* nel Vermont. Questo evento, identificato poi come un episodio fondamentale nel processo di allontanamento dell'arte dalle canoniche istituzioni, divenne un'occasione di riflessione importante per gli artisti della fine degli anni Sessanta. La mostra venne allestita in uno spazio espositivo aperto nel quale le opere corrisposero a interventi *site-specific* all'interno del campus universitario, quindi,

[125] *Ivi*, p. 24.
[126] Kosuth J., 1987c, pp. 41, 44 .

installazioni che avrebbero occupato quello spazio solo per il periodo specifico dell'esposizione. I tre artisti coinvolti furono Carl Andre, Robert Barry e Lawrence Weiner: il curatore organizzò un simposio con tutti loro chiamando il critico e aspirante artista Dan Graham a moderare l'incontro. Quest'ultimo parlò della natura effimera delle installazioni presentate, sottolineando come gli oggetti presentati, una volta terminata l'esposizione, sarebbero poi scomparsi da quella sede, per cui non era per forza necessaria una galleria per custodirli. Ciò sottolineò quindi lo smantellamento dell'idea di oggetto pittorico o scultoreo definito e fatto apposta per essere esposto in una galleria, in favore piuttosto di spazi di interazione con lo spettatore che riuscissero a creare delle strategie di partecipazione e consapevolezza della relazione tra opera e spazio architettonico e istituzionale[127].

Nonostante ciò le tecniche adottate da Siegelaub toccarono anche i meccanismi della pubblicità e del marketing, così come fece con l'opera di Kosuth: questo personaggio si impose quindi nel panorama in maniera piuttosto controversa, e forse fu proprio per questo che si rivelò essere così in linea con le volontà dei primi artisti concettuali.

[127] Alberro A., 2011, pp. 21-37.

2.3 La vita di Joseph Kosuth: tappe fondamentali del suo primo percorso artistico

Nella mente imprenditoriale di Seth Siegelaub, fra le azioni di propaganda e valorizzazione, maturò l'idea di riunire insieme un gruppo di artisti ambiziosi, i futuri rappresentanti dell'Arte concettuale, per presentarli come un vero e proprio movimento artistico. Quest'intento colpì fin da subito Joseph Kosuth, il quale aveva intuito che affermarsi da solo sarebbe stato piuttosto complicato nella seconda metà degli anni sessanta; era infatti vero che in quel momento le più importanti gallerie d'arte contemporanea newyorkesi proponevano soprattutto mostre a carattere morfologico, vicine al formalismo di Clement Greenberg da lui respinto. L'artista comprese allora che se il suo lavoro si fosse affermato come la forza motrice di un movimento nuovo e di successo sarebbe stato preso davvero seriamente.

Il tentativo di dare forma all'idea di Siegelaub nacque per Kosuth attraverso un primo significativo atto di collaborazione: in seguito alla mostra svoltasi presso il *Windham College* seguì una recensione che illustrava e interpretava il lavoro degli artisti cogliendo di essi soprattutto le peculiarità concettuali; questo scritto fu firmato dal critico Arthur R. Rose, che in verità era lo pseudonimo del giovane artista dell'Ohio allora ventitreenne, Joseph Kosuth[128].

L'artista nacque a Toledo nell'Ohio nel 1945, era figlio unico di un giocatore di baseball ed esperto di biliardo di origini ungheresi; è inoltre discendente di Lajos Kossuth, leader della rivoluzione del 1848, eroe nazionale che fu anche il primo presidente dell'Ungheria. Studiò inizialmente presso il Toledo Museum alla facoltà di Design dai dieci ai diciassette anni, ricevette anche lezioni private dal pittore Lian Bloom Draper. Successivamente si formò presso il *Cleveland Institute of Art* tra il 1963 e il 1964. In quest'ultimo anno si recò in Francia dove conobbe Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Alberto Giacometti e incontrò anche Marcel Duchamp. Dopo il soggiorno parigino durato circa un anno[129] a vent'anni arrivò a New York per iscriversi nel 1965 alla *School of Visual Arts*[130]; nel

[128] Alberro A., 2011, pp. 39, 58.
[129] Biggiero F., Kosuth J., Boston, 2013, p. 31.
[130] http://www.treccani.it/enciclopedia/joseph-kosuth/ (ultimo accesso ottobre 2018).

periodo seguente consolidò il suo interesse per l'arte organizzando conferenze, aprendo una galleria propria, curando mostre e lavorando inoltre come redattore per la rivista *Arts Magazine.* Nel 1968 aveva già catturato l'attenzione di critici e collezionisti, ma anche di riviste popolari e conosciute come *Time* e *Newsweek*. Le testimonianze del tempo mettono in luce come sin dagli inizi della sua carriera egli si interessò a curare la propria immagine pubblica di pari passo con la sua produzione artistica. Infatti, tra le pagine del *Newsweek* di quell'anno il giovane Kosuth venne descritto come un professionista del mondo degli affari, vigile alle tendenze e alla moda del tempo, dall'aspetto ben lontano dal creativo *bohémien*, sembrava piuttosto avere ereditato il fare da *showman* di Andy Warhol. "Vestito con abiti doppiopetto da gangster degli anni trenta, con i capelli ossigenati o tinti di nero a seconda della stagione, sempre pronto a raccontare storie incredibili sul proprio passato, Kosuth aveva sviluppato una gamma straordinaria di pose e atteggiamenti"[131].

L'artista concettuale fu effettivamente molto vicino alla Pop Art: aveva infatti creato legami sociali con Roy Lichtenstein di cui aveva acquistato alcuni lavori e sia Warhol che Claes Oldenburg lo avevano sostenuto da un punto di vista sia critico che economico.

Inoltre, come visto in precedenza, il suo percorso fu influenzato anche dal contatto con le teorie minimaliste: tra il 1966 e il 1967 infatti si dedicò all'organizzazione di una serie di conferenze alla *School of Visual Arts*, in cui decise di invitare artisti come Judd, Andre, Reinhardt, Smithson, LeWitt e Graham, che aveva avuto occasione di incontrare a feste ed eventi mondani. Nel 1968 lanciò e divenne direttore di *Straight,* bollettino d'arte pubblicato dalla scuola. Fu in quel periodo, per lui così vivace, che Kosuth aprì le porte della sua galleria: la *Lannis Gallery*, nata da un progetto pensato insieme alla giovane artista Christine Kozlov, conosciuta alla *School of Arts* e a Lannis Spencer, suo cugino. Nonostante agli inizi questo progetto si reggesse su un budget minimo, esso raggiunse in breve tempo un'attenzione mediatica sorprendente, il cui risultato è attribuibile alle capacità organizzative e promozionali dello stesso Kosuth. Le serate che l'artista trascorreva al *Max's Kansas City* di New York, punto d'incontro storico per musicisti, poeti, artisti e politici tra gli anni sessanta e settanta, furono per lui occasioni significative. Durante le uscite mondane, infatti, sfruttando al meglio la situazione, egli raccontava e promuoveva i propri progetti e le attività della sua galleria. Nel 1967 i due artisti organizzarono alla *Lannis Gallery* una serie di mostre dal titolo *Non-Anthropomorphic,* in cui venne esposto il loro lavoro insieme a quello di alcuni studenti della *School of Visual*

[131] Alberro A., 2011, p. 40.

Art. Le opere esposte erano estremamente ermetiche, rivolte a una ferrea logica interna, freddamente lontane da qualsiasi aspetto legato all'emozione o alla soggettività, così come evidenziato dal piccolo catalogo prodotto in quell'occasione: in esso venne ribadita l'importanza di dovere escludere dalle proprie opere qualunque proiezione di sé stessi e delle qualità umane, proprio come suggerito dal lascito minimalista.

Prima dell'Arte concettuale Kosuth era stato un pittore eclettico, realizzava tele da cavalletto di circa un metro e mezzo dall'aspetto molto simile a quelle di De Stijl. Alla fine del 1967 abbandonò definitivamente il *medium* pittorico per dedicarsi all'arte, categoria, a suo modo di vedere, dai confini più ampi rispetto alla pittura, da cui incominciò a prendere le distanze. Infatti Kosuth disse in un'auto-intervista ad Arthur R. Rose, che:

> "La parola "arte" è generica e la parola "pittura" invece è specifica. La pittura è una tipologia di arte. Se realizzi dipinti, stai accettando (non mettendo in questione) la natura dell'arte. […] le cose migliori che sono state realizzate in questi anni non sono né pittura né scultura, ed è in questa direzione che lavora un numero crescente di artisti"[132].

Quindi, come emerge da queste parole, la sua rinuncia al mestiere di pittore e scultore derivò in buona misura anche dall'influenza di Donald Judd, che si rispecchia sia nell'ultima parte della citazione, nella quale l'artista fa riferimento proprio a quanto affermato dal minimalista nel manifesto *Specific Objects* del 1965, ma anche in un altro punto importante dell'intervista in cui Kosuth dichiara l'importanza di allontanarsi dalla tradizione attraverso queste parole:

> "Abbiamo il nostro tempo e la nostra realtà e non c'è bisogno di giustificarli rimanendo impigliati nella storia dell'arte europea"[133].

Questa affermazione è un chiaro riferimento alla storia dell'America contemporanea, continente giovane e privo delle profonde radici culturali europee, che manifestò talvolta questa condizione complessa attraverso un atteggiamento di opposizione e distanza dall'eredità proveniente dal Vecchio Continente. Un chiaro esempio di ciò furono proprio le parole che rilasciò Donald Judd in un'intervista del 1964:

> "Sono completamente disinteressato all'arte europea e penso che sia finita"[134].

Tuttavia questo allontanamento nei confronti della tradizione non potrebbe essere un esempio di vicinanza al modernismo? Se per modernismo si intende, così come segnalato

[132] Alberro A., 2011, p. 146.
[133] *Ivi*, pp. 39-58.
[134] Glaser B. in Alberro A., 2011, p. 154.

dallo stesso Kosuth nel saggio *Dentro il contesto: modernismo e pratica critica* del 1977, l'ideologia del capitalismo industriale[135], non potrebbe la posizione di questi artisti svelare una dinamica di appoggio al sistema da loro stessi criticato? La rigidità e la freddezza delle loro opere, la necessità di distaccarsi così tanto dalla tradizione sembrano infatti essere in contrapposizione con l'idea di concepire un'arte che metta in discussione veramente le istituzioni della società, poiché tale atteggiamento sembra distaccarsi dai fondamenti entro cui questo sistema poggia ovvero dalla sua realtà sociale.

[135] Kosuth J., 1987f, pp. 95,100.

2.4 Quando l'arte si fa indagine: dalle **First Investigations** *all'espansione del concetto di arte*

Tra le prime opere post pittoriche che Kosuth sperimentò vi furono una serie di lavori incentrati sulla relazione tra parole e oggetti, nel 1965, infatti, realizzò la celebre *One and Three Chairs*, ora conservata a New York al MOMA (*Museum of Modern Art* - Fig. 1). In questo caso l'artista decise di creare una composizione elaborata collocando al centro una sedia vera, a destra dell'oggetto la riproduzione fotografica della parola sedia ripresa da un vocabolario inglese-francese, mentre a sinistra una fotografia di quella stessa sedia. L'oggetto-sedia venne così definito attraverso tre diverse modalità che sembravano tutte ribadire che una sedia è soltanto una sedia e nulla più, l'opera d'arte non doveva fornire altri significati sulla realtà[136]. Kosuth, in quel periodo, sosteneva infatti che ogni opera d'arte era come una proposizione analitica che doveva essere vista soltanto dentro il contesto dell'arte e per tale ragione non poteva quindi fornire alcun dato sull'esperienza concreta. Un'opera d'arte era quindi come una tautologia, cioè un ragionamento che ripete quanto già detto in un'altra espressione o con un altro termine[137].

Nel 1967 l'artista realizzò un ingrandimento fotografico della definizione della parola *acqua* che venne esposto alla mostra inaugurale del *Museum of Normal Art*, ovvero, l'ex *Lannis Gallery*. L'austera riproduzione a caratteri bianchi su sfondo nero, nonostante non fosse un dipinto, dialogava con diversi paradigmi pittorici che erano diffusi allora a New York. L'opera, infatti, rimandava al quadrato nero di Ad Reinhard, anche se in questo caso il residuo iconografico venne sostituito da un elemento alieno alla tradizione di quel tempo, cioè il linguaggio. Inoltre il lavoro di Kosuth richiamava anche i solenni *Date paintings* di On Kawara, anch'essi composti da scritte bianche su sfondo nero[138]. La riduzione della gamma cromatica ai soli nero e bianco potrebbe essere interpretata come una forma di cancellazione delle più forte emozioni che vengono trasmesse grazie ai colori; nel campo dell'arte il progressivo azzeramento del colore iniziò a partire proprio da Ad Reinhardt durante gli anni Cinquanta: egli, non a caso, nel 1964 fu maestro di Kosuth. Reinhardt

[136] Kosuth J., 1987b, pp. 38-39.
[137] http://www.treccani.it/vocabolario/tautologia/ (ultimo accesso ottobre 2018).
[138] Alberro A., 2011, pp. 39-58.

dipinse quadri completamente neri erodendo in questo modo l'ideologia della pittura modernista del dopoguerra americano, opponendosi all'espressionismo astratto e proprio per tale ragione egli venne poi considerato come un personaggio decisivo per la nascita dell'Arte concettuale[139].

Nelle prime definizioni tratte dal vocabolario, che Kosuth chiamò successivamente *First Investigations*, l'artista sottolineò chiaramente che esse non si dovevano considerare opere d'arte:

> "A partire dalla prima definizione di *acqua* tutte le mie opere hanno come sottotitolo *Art as Idea as Idea*. Ho sempre considerato l'ingrandimento fotostatico come forma di presentazione del lavoro (o il mezzo) non è stata mai mia intenzione far credere alla gente che quanto mostravo fosse un'opera d'arte, perciò per tale ragione decisi di dare il sottotitolo *Art as Idea as Idea*" (Fig. 2)[140].

In questa ricerca l'artista iniziò scegliendo parole più vicine al dato concreto come il termine "acqua", per presentare poi vocaboli sempre più astratti e complessi, come la parola "significato"[141]. In un'intervista Kosuth sostenne che:

> "Le definizioni del vocabolario sono state un momento importante dei miei primi lavori, ma solo un momento - le ho usate solo per tre anni in trent'anni di attività. Le questioni che riguardano il significato, il contesto, l'uso, la convenzione e così via, erano già state sollevate in queste opere e sono rimaste una costante in tutte quelle successive"[142].

Attraverso queste parole l'artista, quindi, sembra fare propria l'eredità duchampiana del *ready-made* esprimendo l'interesse a mettere in discussione, già attraverso le sue prime definizioni, la natura e la funzione dell'arte. Le definizioni delle parole, infatti, che normalmente occupavano le pagine del vocabolario, furono collocate in un nuovo posto, nel contesto artistico[143]; tuttavia è altresì vero che per Kosuth, in quegli anni, l'argomento chiave di quelle indagini concettuali risiedeva nel significato delle parole e delle espressioni che era però completamente slegato dall'uso pragmatico, e per tale ragione le indagini sembravano molto lontane dal voler fornire nuove chiavi di lettura sulla realtà[144].

---

[139] Vettese A., 1997, pp. 18-29.
[140] Kosuth J., 1987b, p. 38.
[141] *Ivi*, pp. 38-39.
[142] Daneri A., 1997, pp. 44-51.
[143] Vettese A.,1997, pp. 18-29.
[144] Kosuth J.,1987b, pp. 19, 40.

La sola e unica mostra delle definizioni fu organizzata nel 1968 a Los Angeles presso la Galleria 669, l'esposizione consisteva nella presentazione della parola *niente* ripresa da una dozzina di dizionari. L'idea alla base di quegli ingrandimenti fotostatici era che una volta terminata l'esposizione si potessero gettare via, proprio come i *ready-made* duchampiani[145].

Nelle *First Investigations* l'esecuzione era, così come suggerito dai *Paragraphs of Conceptual Art* di LeWitt, "una vera faccenda meccanica", infatti, Kosuth ricorreva ad assistenti o artigiani che tiravano le serigrafie e seguivano le sue istruzioni, proprio come fece Andy Warhol per le sue opere. Kosuth fu particolarmente influenzato anche dall'artista Pop il quale, proprio come lui, era stato molto affascinato dal personaggio di Duchamp.

Ma fu la prima mostra personale di Kosuth, che si svolse presso l'*Eugenia Butler's Gallery* di Los Angeles nell'ottobre del 1968, a dimostrare in maniera più esplicita l'importanza del legame tra Kosuth e Warhol. Tutte le riproduzioni esposte presentavano la definizione del termine *nulla* e la mostra ricordava chiaramente l'installazione che Warhol creò nel 1962 presso la *Ferus Gallery* di Los Angeles, una serie di trentadue dipinti di lattine di zuppa Campbell diversi soltanto per la scritta relativa al gusto del cibo. Si può quindi evincere che Kosuth riuscì a integrare in modo dialettico due modelli opposti: gli austeri monocromi neri di Reinhardt insieme alle immagini commerciali di Warhol. Nel suo lavoro furono davvero varie le influenze che evidenziano la contrastante figura di Joseph Kosuth: egli infatti sembrò unire insieme la logica del Pop alla seriosità dei progetti minimal. Si noti per esempio la stretta vicinanza con Sol LeWitt; la maggior parte della sua produzione della seconda metà degli anni '60 consisteva infatti in una serie di ripetute unità individuali contenute in una griglia in cui l'accesso dello spettatore a ogni elemento del lavoro dipendeva esclusivamente dalla comprensione delle complesse sequenze e delle sue parti. Il processo introdotto da LeWitt induceva a saper padroneggiare un linguaggio attraverso rigorose procedure mentali anziché abbandonarsi a sensazioni immediate: questo meccanismo così freddo ed ermetico era molto simile a quello che doveva avvenire negli ingrandimenti fotografici di parole e proposizioni inaugurato dal giovane Kosuth.

Successivamente gli ingrandimenti fotografici divennero in seguito il marchio di produzione dell'artista, così come i neon per Dan Flavin e i mattoni refrattari per Carl Andre. Il nuovo *medium* che Kosuth aveva introdotto stava assumendo l'aspetto di un

[145] *Ivi*, pp. 38-39.

"logo aziendale identificabile e riconoscibile"[146]: in questo modo la sua nuova strategia artistica si legava molto bene alle tecniche di diffusione della pubblicità, la sua arte infatti si basava su una campagna di promozione che doveva mirare a enfatizzare l'immagine dell'artista stesso oltre che la sua opera. Non fu casuale infatti la famosa foto di Joseph Kosuth vestito di bianco con addosso degli occhiali scuri davanti all'ingrandimento della definizione della parola *idea*; lo scatto era stato richiesto da *Newsweek* quando gli domandò un'immagine emblematica della sua arte che sarebbe poi stata vista da milioni di persone.

Sotto questa luce la promozione dell'artista e delle sue opere furono degli aspetti molto importanti per la definizione del significato della sua produzione artistica, nonostante Kosuth sostenesse che indagare la natura dell'arte implicava rendere nulle le funzioni del critico, dell'intermediario e del sistema dell'arte[147]. Durante le prime tappe del suo percorso egli non solo si avvicinò all'abile mercante Seth Siegelaub, ma creò delle opere che dopotutto si prestavano facilmente a essere esposte in gallerie o luoghi espostivi tradizionali. Gli ingrandimenti si potevano infatti appendere alle pareti esattamente come era sempre stato fatto con i dipinti. Nel 1968 la richiesta dei suoi lavori aumentò sempre più, così come evidenziato da un articolo comparso nella rivista *Time* in cui il corrispondente scrisse:

> "L'Arte Concettuale è divenuta molto popolare tra i collezionisti di arte contemporanea. La versione fotografica del termine "vero" di Kosuth è stata già acquistata dal collezionista e uomo d'affari John Powers"[148].

Quindi, nella prima parte della sua produzione artistica Joseph Kosuth da un lato sostenne fermamente che l'idea era l'elemento portante di ogni suo lavoro ma, oltre a questa austera considerazione, egli mise in moto una serie di meccanismi per cui l'opera d'arte per essere identificata come tale alla fine doveva dipendere anche da un insieme di informazioni secondarie che superavano l'idea stessa.

Un'ulteriore esempio di questa controversa situazione fu la sua seconda serie di Investigazioni che prese il nome di *Second Investigation*. In questo nuovo lavoro l'artista non presentò più astrazioni di materiali specifici come l'acqua o l'aria, ma di termini ancora più intangibili estrapolati dal dizionario dei sinonimi e contrari di Roget. Si

---

[146] Alberro A., 2011, p. 50.
[147] Kosuth J., 1987c, pp. 41-44.
[148] Alberro A., 2011, p. 49.

appropriò quindi delle otto classi che compongono il dizionario con l'obiettivo di indirizzare la sua indagine in un territorio ancora più ideale, in modo da sottrarre radicalmente l'opera d'arte dall'esperienza estetica. Questi nuovi lavori non sarebbero più stati presentati sotto forma di ingrandimenti fotografici che potevano essere appesi alle pareti, ma dovevano prendere il posto delle anonime, enigmatiche pubblicità che comparivano nelle riviste e nei periodici, sulla scia dei lavori realizzati da Lee Lozano e Dan Graham. Secondo Lozano, infatti, era un'azione strategica riuscire a comprare uno spazio in pubblicazioni come *Artforum,* poiché esso poteva essere davvero un contenitore perfetto per l'esposizione delle loro idee. Fu così che agli inizi del 1969 Kosuth iniziò ad acquistare spazi pubblicitari all'interno di svariati giornali, pubblicando in essi il suo nuovo lavoro. Quanto fatto dall'artista attraverso le *Second Investigation* fu un'azione significativa:

> "la produzione seriale e la distribuzione dell'opera negavano l'unicità e la preziosità che sino ad allora aveva convenzionalmente determinato il valore di scambio di un'opera"[149];

inoltre la pubblicazione in giornali e riviste permise una rapida diffusione del lavoro a un pubblico molto vasto. Nonostante questa situazione Kosuth continuò a sostenere che quanto da lui realizzato si poteva separare completamente dal contenuto informativo, ovvero dal modo in cui l'opera veniva presentata, poiché ciò che veramente rappresentava l'opera era soltanto l'idea. L'artista, convinto di questo quadro paradossale, disse in un'intervista del 1969:

> "È impossibile vedere il mio lavoro. Quello che vedi non è che la presentazione. L'arte esiste solamente nella forma invisibile, eterea dell'idea"[150].

In un'altra auto-intervista (che rilasciò al suo pseudonimo Arthur Rose) nello stesso anno, egli affermò in maniera ancora più risoluta e contraddittoria:

> "I miei lavori con le voci di vocabolario mi fecero capire che la forma dell'opera (l'ingrandimento fotografico) era spesso considerata "pittura" anche se non facevo che chiarire che l'arte era l'idea. Dopo quella serie ho cominciato a usare i media (giornali, riviste, cartelloni, pubblicità su autobus e treni, televisione) come forma di presentazione. Sentivo che ciò chiariva davvero che l'arte riguardava il concetto e non l'esperienza [...] tutto

[149] *Ivi*, p. 56.
[150] Alberro A., 2011, p. 56.

il mio lavoro esiste nel momento in cui è concepito, perché l'esecuzione è irrilevante per l'arte"[151].

Quindi in questo momento Kosuth negò l'elemento esperienziale in favore della dimensione concettuale, svalutò l'oggetto per porre invece l'accento sull'importanza dell'idea, anche se, affidandosi al *medium* della stampa, la sua arte si diffuse capillarmente in opposizione alla sua concezione per cui l'arte non doveva avere un pubblico se non quello degli artisti e dei suoi conoscitori[152]. L'artista descrisse il suo nuovo lavoro come un tentativo per sciogliere le contraddizioni insite nelle indagini precedenti, evidenziò infatti come Nelle *First Investigations* il lavoro si era rivelato essere per lui troppo statico, inquadrato in una cornice limitata in tempi e spazi troppo brevi. Diversamente nella *Second Investigation* espresse il suo interesse a espandere il concetto di arte in alcuni spazi pubblici (quelli occupati nelle riviste) e in tempi più dilatati, cioè non finalizzati più soltanto all'esposizione. Infatti ogni categoria o sottocategoria che ricavava dal vocabolario di Roget e pubblicava poi nelle riviste veniva concepita come parte di un'opera complessiva, che prendeva corpo mano a mano che venivano pubblicate tutte le otto classi di categorie.

Second Investigation sollevò alcune questioni importanti relative allo *status* dell'opera d'arte e della sua collocazione, ovvero se essa doveva avvenire in quel luogo definito istituzionalmente come museo o galleria oppure in un altro contesto. Inoltre, se l'astrazione delle categorie scelte da Kosuth mirava alla purezza e a rendere ostico e inaccessibile il contenuto delle sue opere, la diffusione negli spazi pubblicitari delle riviste allontanò l'artista dalla rigida freddezza degli ambienti museali immacolati che ospitavano gli artisti minimalisti. Tuttavia è bene ricordare che il *modus operandi* di Kosuth, così come sottolineato dalla sua relazione con Siegelaub, nonostante tutto, aderiva bene a quei meccanismi del sistema di potere e di mercato che caratterizzarono la fine degli anni Sessanta[153].

---

[151] Alberro A., 2011, p. 57.
[152] Kosuth J., 1987c, pp. 41-44.
[153] Alberro A., 2011, pp. 54-58.

2.5 Art and Language: un tentativo d'unione di pratica e teoria

L'evolversi del lavoro di Joseph Kosuth fu influenzato dal ruolo di Seth Siegelaub, il quale credeva che l'opera degli artisti concettuali si potesse dividere in "informazione primaria" (l'essenza dell'opera, l'idea che sta alla base di tutto) e "informazione secondaria" (la modalità attraverso cui si viene a conoscenza dell'opera, del suo processo di realizzazione e delle sue componenti). L'imprenditore credeva quindi che esistesse una separazione tra le idee artistiche e l'informazione teorica che si presentava all'interno dei cataloghi o di altri tipi di pubblicazioni. Questa "informazione secondaria" comprendeva recensioni, interviste e discussioni in cui gli artisti chiarivano le basi epistemologiche del loro lavoro: questi aspetti si rivelavano essere dei veicoli significativi per la diffusione dell'arte[154].

Tuttavia, considerare la produzione concettuale e quindi anche il lavoro di Kosuth secondo questa dicotomia porta con sé alcune contraddizioni. Si osservi a riguardo il lavoro che derivò dal gruppo di origine marxista *Art and Language*, fondato in Inghilterra nel 1968 e di cui fece parte anche Joseph Kosuth. Uno degli aspetti più importanti che venne messo in discussione nel collettivo riguardava l'indagine attorno allo statuto dell'arte: quello che il gruppo cercò di fare anche attraverso la fondazione della famosa rivista *Art and Language* fu creare una comunità artistica alternativa in cui la teoria, la pratica e l'insegnamento coincidessero. La riflessione sull'arte doveva quindi essere considerata come arte, perciò gli scritti, le lezioni, i dibattiti e le mostre dovevano stimolare un coinvolgimento attivo nello spettatore[155]. L'oggetto di lavoro di *Art and Language* era riuscire a cambiare lo spettatore "*adequately sensitive, adequately informed*"[156], poiché tale atteggiamento corrispondeva a forme di interesse e di potere in quanto lo spettatore adeguatamente informato e sensibile (agli aspetti formali) era colui che poteva giudicare e interpretare l'opera nel regno dell'estetica, senza riuscire però a compiere alcun tipo d'indagine sulla vera natura dell'arte. Uno dei tentativi del collettivo fu quindi quello di tentare di aprire le forme di chiusura che limitavano la forma estetica; l'obiettivo sostanziale non fu quello di

[154] *Ivi*, pp. 60-61.
[155] Pesapane L., 2012a, p. 348.
[156] Harrison C., 2011, p. 59.

rimuovere la pittura o la scultura con testi o procedure ma occupare lo spazio del vedere con domande che potessero suscitare la riflessione del perché e quando un'esperienza potesse essere considerata artistica[157].

Nonostante ciò, nell'azione prodotta da *Art and Language* si possono cogliere degli aspetti contrastanti, infatti secondo il critico Charles Harrison quel tipo di conversazione teorica sull'arte promossa dal collettivo era in verità pensata e condotta *ad hoc*: sembrava cioè che tali spiegazioni seguissero un'impostazione organizzata a priori. Non vi furono delle mere espressioni di un'avanguardia oppositrice al sistema poiché si cercò un certo tipo di pubblico nonché una determinata relazione con esso; chi si avvicinava a questo tipo di progetti veniva infatti coinvolto sostanzialmente solo a livello intellettuale nella sfera delle mente e dei suoi complessi meccanismi; sembrò non esserci nel gruppo un vero interesse per un coinvolgimento culturalmente più esaustivo che toccasse quindi l'eterogeneità della persona e delle sfaccettature della realtà umana. Nella dura critica sollevata da Harrison si può quindi notare come la collaborazione, elemento fondante su cui *Art and Language* basò la propria attività, non fu un modo per stimolare un lavoro insieme, ma una maniera per sostituire il silenzio dell'osservazione modernista (che confinava lo spettatore a mero osservatore delle qualità formali delle opere) con la discussione in un piano esclusivamente intellettuale[158].

Alla luce di ciò, sembra essere un'impresa piuttosto complessa riuscire a stabilire quanto e in che misura esatta il contributo del famoso collettivo andò a minare l'esclusività e la purezza della prima Arte concettuale e la dicotomia che corre tra teoria e pratica. Probabilmente una risposta univoca e assoluta non vi è: quello che però appare utile fare è continuare a osservare la posizione di Joseph Kosuth, artista, critico sotto un falso pseudonimo e direttore della versione americana della rivista *Art and Language*. Egli si è dimostrato interessato a scrivere di arte e quindi di teoria sin dagli inizi, dicendo tra le pagine di un suo saggio del 1975:

> "Ho sempre considerato i miei scritti sull'arte una parte integrante del ruolo dell'artista"[159].

In conclusione risulta quindi importante continuare l'analisi dell'evoluzione del suo percorso per comprendere inoltre perché un certo tipo di arte, che fu promotrice di un

---

[157] *Ivi*, pp. 50-62.
[158] Harrison C., 2011, p. 59.
[159] Kosuth J., 1987, p. 80.

messaggio così lontano e svincolato dal contesto umano, riuscì a lasciare dei segni significativi nella nostra cultura e nella multiforme dimensione del reale.

CAPITOLO TERZO

Dentro al contesto: la svolta antropologica

3.1 L'avvicinamento all'antropologia

Correva l'anno 1975 quando tra le pagine della celebre rivista americana *The Fox* venne pubblicato un saggio di Joseph Kosuth intitolato *Arte concettuale: un fallimento*; lo scritto, per le tesi contenute, sembra evidenziare un cambio di direzione nel percorso dell'artista. Kosuth, infatti, scrisse in riferimento all'Arte concettuale:

> "Quel che iniziò nella metà degli anni Sessanta come un'analisi contestuale di specifici oggetti (o proposizioni) e, in maniera correlata, delle questioni relative alla loro funzione, ci ha obbligati adesso, dieci anni più tardi, a focalizzare la nostra attenzione sulla società e/o sulla cultura in cui lo specifico oggetto opera"[160].

Queste parole colpiscono e segnalano un importante cambiamento nel percorso dell'artista che è necessario comprendere ai fini di una lettura più esaustiva del suo pensiero e della sua opera, anche se la ricerca kosutthiana sembra essere attraversata da alcuni aspetti importanti che tendono a ritornare sia nel primo che nel secondo periodo della carriera dell'artista. Infatti, in molti dei saggi teorici che seguirono *Art after Philosophy*, l'indagine attorno al ruolo dell'artista e dei significati dell'arte, tematiche affrontate sin dalle prime pagine del celebre testo d'esordio del 1969, continuarono ad essere approfondite. Inoltre, anche la critica a Greenberg e al formalismo si presenta come continua e costante nel percorso di Kosuth, così come è possibile notare, in particolare, nello scritto recente *Intention,* pubblicato nel 1996 all'interno di *The Art Bulletin*. "*There is a tenacious formalism lurking in the art*" sostenne Kosuth quasi per avvertire gli artisti di un pericolo che non si poteva sottovalutare, aggiungendo inoltre attraverso una ripresa di quanto visto nelle produzioni teoriche precedenti, come in *Art after Philosophy*:

> "*Conceptual art, simply put, had as its basic tenet an understanding that artists work with meaning, not with shapes, colors, or materials. Thus, when you approach the work you are approaching the idea (and therefore the intention) of the artist directly. The 'idea', of course, can be a force that is as contingent as it is complex, and when I have said that anything can be used by (or as) a work of art, I mean just that: a play within the signifying*

[160] Kosuth J., 1987e, p. 81.

process conceptually cannot be limited by the traditional constraints of morphology, media, or objecthood"[161].

Se quindi è possibile rintracciare degli elementi comuni all'interno del percorso kosutthiano, è altresì fondamentale cercare di comprendere la trasformazione che si cela dietro a quanto l'artista scrisse tra le pagine di *Arte concettuale: un fallimento*. A partire dal 1972 la ricerca di Kosuth si indirizzò verso una maggiore attenzione nei confronti del contesto grazie allo studio di una disciplina, l'antropologia, che fino ad allora non aveva ancora influenzato le sue riflessioni[162]. La conoscenza di questa materia si rivelò per l'artista molto significativa per il suo modo di fare arte, come evidenziato dalle sue stesse parole:

"All'inizio lo studio dell'antropologia ha rappresentato per me un modo di guardare all'arte stessa come contesto"[163].

Tra le pagine di altri celebri testi come *L'arte antropologizzata* del 1974 e *l'Artista come antropologo* del 1975 è possibile individuare ancora più da vicino le tracce del cambiamento kosutthiano. Le idee che stanno alla base di questi saggi non nascono dal nulla, ma da una serie di tappe che segnarono il suo percorso, come la frequentazione di alcuni corsi di antropologia presso la *New School for Social Research* di New York, un'esperienza sicuramente significativa per l'artista. In particolare furono le lezioni dei due antropologi radicali Bob Scholte e Stanley Diamond a plasmare in maniera più determinante il suo pensiero. Infatti, lo stampo marxista e l'impegno sul fronte sociale di questi due ricercatori colpirono il giovane artista che, sulla scia di quanto appreso dal loro insegnamento, maturò uno dei concetti portanti che accompagnarono questa seconda fase: l'idea dell'artista come antropologo[164].

Il cambiamento non si fece sentire soltanto nelle riflessioni teoriche dell'artista ma si rispecchiò anche nella sua produzione artistica; nel gennaio del 1975, infatti, si svolse presso la Galleria Leo Castelli di New York l'ultima esposizione della serie dedicata alle celebri *Investigazioni*. Proprio in quest'occasione l'artista ammise di voler concludere quel tipo di progetto poiché non credeva più con così grande convinzione al paradigma

[161] Kosuth J., 1996, s.n.p.
[162] Kosuth J., 1987d, p. 74.
[163] Kosuth J., 1987e, pp. 80-81.
[164] Kosuth J., 1987d, p. 74.

analitico-scientifico che aveva dato sostegno alle sue prime opere. Quel tipo di impostazione era divenuta, a suo avviso, priva di senso critico per i suoi lavori e, per tale ragione, egli incominciò ad avvicinarsi alla sfera dell'antropologia[165], così come testimoniano le sue parole:

> "Negli ultimi anni, il mio studio dell'antropologia è stato intrapreso con il desiderio di acquisire strumenti che potessero rendere possibile quella supervisione dell'arte e della cultura di cui le mie prime opere avevano in fin dei conti bisogno"[166].

Arrivò pertanto a sostenere che l'aspetto wittgensteiniano e (qui Kosuth fa riferimento al filosofo del *Tractatus*) scientifico delle sue *Investigazioni* costituivano una conseguenza strutturale di un precedente periodo di rigoroso etnocentrismo che non poteva più adattarsi alla visione della sua attività presente[167]. Kosuth, che precedentemente considerò l'indagine sui fondamenti del concetto di arte come qualcosa di puro e lontano dall'esperienza[168], in questa seconda fase arrivò invece a sottolineare che

> "l'ideologia, sia espressa, agita o osservata, è sempre soggettiva; il significato dipende dall'intersoggettività di una comunità"[169].

Inoltre l'artista aggiunse che l'arte, l'antropologia e la storia sono sia creative che costitutive e perciò queste tre discipline devono dialogare tra loro, poiché soltanto dall'interazione tra campi di studio diversi potrebbe nascere e consolidarsi qualcosa di nuovo e importante[170].

Secondo gli studi dei due antropologi George E. Marcus e Fred R. Myers il confine tra l'arte e l'antropologia non è mai stato molto netto. Le due discipline, affini in quanto luoghi di discussione per la comprensione e la valutazione dell'attività culturale, dovrebbero collocarsi entrambe in una posizione critica rispetto alla modernità. In aggiunta a ciò, i due studiosi hanno sostenuto che è possibile considerare l'arte come un terreno valido per discutere i valori culturali della nostra società, uno spazio nel quale la diversità e l'identità vengono prodotti e contestati. Allo stesso modo, l'antropologia, ponendo al centro della sua attenzione l'uomo e la sua cultura, dovrebbe cercare di svelare i molteplici significati della realtà oltrepassando i rigorosi pregiudizi e insistendo sul fatto che nessuna

---

[165] Kosuth J., 1987d, pp. 74-75.
[166] *Ibidem*.
[167] *Ibidem*.
[168] Kosuth J., 1987b, pp. 19-40.
[169] Kosuth J., 1987d, p. 75.
[170] Kosuth J., 1987f, pp. 95-111.

dimensione della nostra vita possa essere considerata isolata dalle altre[171]. Ciò sembra seguire la traccia lasciata da Edward Burnett Tylor nella sua opera *Primitive culture* del 1871, in cui l'antropologo britannico formulò il suo concetto di cultura che fu per il tempo rivoluzionario. La cultura era per lo studioso una fitta rete creata "dall'insieme di conoscenze, credenze, arte, morale, diritto, costumi e qualsiasi altro prodotto e modo di vivere dell'uomo che vive in società"[172]; quindi quanto promosso da Tylor radunava insieme tutte le attività umane poiché nulla poteva essere considerato in una dimensione separata dal complesso[173].

Tuttavia, è bene ricordare che nel corso del tempo gli studi antropologici subirono svariate modifiche, cambiamenti, contestazioni e che non sempre questa disciplina si dimostrò neutra rispetto alle circostanze politiche del mondo occidentale: "l'antropologia è stata oggetto della civiltà imperiale contemporanea"[174] affermò Stanley Diamond nei suoi studi. Fu così che, dal bisogno di rivedere la disciplina, nacque negli anni Sessanta del Novecento un filone critico che mise in discussione alcuni fondamenti basilari della materia[175] e fu proprio da questo indirizzo specifico che Joseph Kosuth attinse per lo sviluppo delle sue ricerche.

[171] Marcus G. E., Myers F. R., 2008, pp. 155, 164.
[172] http://www.treccani.it/enciclopedia/sir-edward-burnett-tylor/ (ultimo accesso ottobre 2018).
[173] *Ibidem*.
[174] Diamond S., 1979, p. 379.
[175] Galli Callari M.,1979, p. 10.

3.2 L'importanza dell'impegno: la **New School for Social Research** *e le prospettive marxiste*

La New School for Social Research*: un'istituzione di stampo progressista*

L'avvicinamento di Joseph Kosuth all'antropologia nacque quindi dal contatto con le lezioni tenute da Bob Scholte e Stanley Diamond che egli ebbe modo di seguire presso la *New School for Social Research* di New York. Prima di quel momento Kosuth ammise che il suo "modello di antropologo era piuttosto accademico"[176]: furono proprio gli insegnamenti di quei due docenti a stimolare nell'artista una visione nuova dell'antropologo e dell'antropologia. All'interno del testo *L'artista come antropologo* Kosuth confessò il peso dell'influenza di queste due figure, dichiarando inoltre di essersi preso la "piena responsabilità per l'uso (o abuso) dei loro materiali"[177] per i suoi studi. Tuttavia, al di là di una sua possibile rielaborazione personale, è significativo notare come l'artista abbia effettivamente risentito dell'influenza delle loro teorie nell'elaborazione di nuovo modo di concepire l'arte.

La *New School for Social Research* è ancora oggi un'importante istituzione culturale situata nel cuore della metropoli americana: l'Università fu fondata nel 1919 da un gruppo di intellettuali progressisti che cercarono di dare vita a un nuovo modello educativo con l'obiettivo di creare un luogo nel quale gli studenti fossero indirizzati a comprendere con sguardo critico le dinamiche e le problematiche controverse della società. Tra i fondatori si ricordano Charles Beard, John Dewey, James Harvey Robinson e Thorstein Veblen, i quali avevano insegnato alla *Columbia University* durante il primo conflitto mondiale. Dal momento che avevano espresso la loro posizione contraria all'entrata in guerra degli Stati Uniti, questi studiosi furono fortemente criticati dall'Università e abbandonarono infine quel luogo creando una nuova Scuola nella quale qualsiasi cittadino potesse sentirsi libero di imparare grazie allo scambio reciproco di idee che si poteva creare tra artisti, studenti ed intellettuali. Fin dagli inizi la Scuola mantenne dei fitti legami con l'Europa: in particolare

[176] Kosuth J., 1987d, p. 74.
[177] *Ibidem*, p. 75.

si ricorda il ruolo del direttore Alvin Johnson il quale diede vita a un progetto significativo durante la seconda guerra mondiale, dando la possibilità agli studenti minacciati dal nazismo di trovare rifugio in America, creando uno spazio a loro dedicato nella nuova Scuola. Molte di queste persone rimasero nell'istituto o nel territorio statunitense e l'influenza europea penetrò quindi nel tessuto culturale di quei luoghi. La *New School for Social Research* si impose nel tempo come uno spazio nel quale studenti di diverse origini potevano studiare liberamente unendo nelle loro ricerche la teoria sociale all'osservazione empirica, per arrivare a un miglioramento delle condizioni politiche e sociali dell'ambiente in cui vivevano[178]. L'impostazione della Scuola, basata quindi sulla necessità di creare un'unione tra azione pratica e teorica, influenzò l'evoluzione di Kosuth insieme al ruolo esercitato da alcune figure che ruotarono attorno a questa istituzione[179]. In questo contesto, nel quale vibrava un certo interesse sociale e politico per l'insegnamento e la diffusione delle idee, si inserì l'attività di Stanley Diamond. Il poeta e antropologo americano fondò nel 1966 un apposito programma di antropologia per l'Università, che nell'arco di qualche anno si sviluppò in un vero e proprio dipartimento. Diamond, come etnografo, condusse ricerche in Israele, in Nigeria, ma anche tra i Seneca a nord dello stato di New York: è conosciuto per aver fondato la rivista *Dialectical Anthropology* nel 1976 e per la pubblicazione di numerosi testi[180]. L'altra figura che influenzò particolarmente Joseph Kosuth fu Bob Scholte: anch'egli insegnò presso la *New School* nel corso di specializzazione in antropologia, curando inoltre parecchie opere tra le quali *The Phenomenological and Marxist Critiques of Structural Anthropology* e collaborando con alcune riviste quali *Critical Anthropology*e *Social Research*[181].

Un'antropologia radicale

Risulta necessario, prima di calare lo sguardo nell'intreccio nato da queste influenze, comprendere inoltre più in dettaglio la situazione in cui era immersa la disciplina antropologica negli anni Sessanta, o meglio quale fosse il contesto a cui Joseph

[178] https://www.newschool.edu/nssr/history/ (ultimo accesso ottobre 2018).
[179] Kosuth, 1987d, p. 74.
[180] http://www.stationhill.org/?s=stanley+diamond (ultimo accesso ottobre 2018).
[181] Hymes D., 1979, p. 430.

Kosuth si riferì. A partire da quel periodo preciso, dopo un secolo di ricerche, l'antropologia cercò di avvicinarsi sempre di più al punto di vista dell'osservato attraverso un processo di soggettivizzazione della ricerca antropologica. Si mirò quindi a porre in primo piano, nella riflessione e nella ricerca, la posizione personale dello studioso per la comprensione del punto di vista altrui. Il cammino verso questa strada era iniziato a partire dagli anni Cinquanta, quando si affermò nell'antropologia l'importanza dell'identità personale del ricercatore e delle sue relazioni con la comunità studiata. Sempre di più, quindi, l'osservazione partecipante si impose come quella metodologia in grado di rispondere in maniera più soddisfacente ai numerosi quesiti antropologici; pertanto la tematizzazione dell'entrata in contatto con la comunità divenne un aspetto sempre più importante per la ricerca[182]. Per osservazione partecipante si intende:

> "un metodo di ricerca delle discipline etno-antropologiche applicato inizialmente allo studio di popolazioni "esotiche", e successivamente utilizzato in tutti i contesti di lavoro degli antropologi"[183].

Inoltre,

> "il principio sul quale si fonda è quello secondo il quale una partecipazione protratta alla vita quotidiana di un gruppo umano permette una comprensione più approfondita delle dinamiche sociali, politiche, relazionali, economiche ecc. I suoi limiti emergono nel caso essa sottovaluti erroneamente l'impatto della presenza dell'antropologo sui soggetti osservati. Introdotta dall'antropologo B. Malinowski nelle sue ricerche in Melanesia (1911-1914), tale tendenza ha caratterizzato l'antropologia sociale britannica e si è quindi imposta quale canone di ricerca nell'intero panorama antropologico"[184].

Questa pratica di importante rilevanza incominciò ad essere ridiscussa in maniera critica nell'arco degli anni tra il 1950 e il 1970 attraverso una ricerca che doveva mirare a confermare l'effettiva validità della ricerca, cercando inoltre di comprendere quanto la partecipazione attiva del ricercatore potesse essere un tassello cruciale per la ricostruzione delle pratiche e dei sistemi di significato di una società[185]. In particolare, la rivoluzione culturale che investì gli anni Sessanta travolse anche la sfera dell'antropologia, creando un gruppo di studiosi definiti poi *radical anthropologists.* Questi ultimi sentirono la necessità di superare alcuni schemi interpretativi della disciplina sulla scia del fervore culturale che

---

[182] Galli Callari M., 1979, pp.10-22.
[183] http://www.treccani.it/enciclopedia/osservazione/ (ultimo accesso ottobre 2018).
[184] *Ibidem.*
[185] *Ibidem.*

si respirava in quegli anni. L'antropologia radicale tornò a dare alla cultura un ruolo determinante nello sviluppo sociale, la cultura venne approfondita nel suo valore comunicativo, come nelle ricerche di Dell Hymes, che dedicò i suoi studi soprattutto alle relazioni tra linguaggio e cultura.

Questi studiosi erano interessanti a studiare la cultura nei molteplici aspetti che compongono la nostra società, in particolar modo consideravano importante comprendere le dinamiche esterne alle istituzioni e ai luoghi di potere, quelle presenti nei codici gestuali e comportamentali che del nostro tessuto sociale.

Sulla scia di ciò e di un modo di intendere l'indagine antropologica attraverso l'osservazione partecipante, il ricercatore si poneva come parte attiva nel processo di comprensione della cultura per conoscere l'altro; in questo modo la cultura stessa veniva concepita come un processo, un metodo che dava la possibilità di conoscere l'altro scoprendo e interpretando però prima di tutto se stessi[186].

Fu proprio a questo ramo dell'antropologia e a questo tipo di studiosi che Joseph Kosuth fece riferimento per l'elaborazione della sua idea dell'artista come antropologo. Si osservino ora i punti di contatto tra la posizione del giovane artista e quella di Stanley Diamond e di Bob Scholte[187].

Il contatto con Stanley Diamond: l'impegno nella società

Le contaminazioni tra Stanley Diamond e Joseph Kosuth non si concretizzano soltanto nella caratterizzazione della figura dell'artista come antropologo impegnato nella sua cultura - chiamato a operare all'interno della sua società per svelare i significati più profondi delle strutture esistenti[188]: l'influenza è ritrovabile inoltre in una serie di riflessioni dell'artista riguardanti il rapporto tra uomo e società, la scissione tra individuo e natura in relazione al progresso tecnologico e la conseguente alienazione non solo dell'artista ma dell'intera umanità dell'epoca contemporanea.

[186] Galli Callari M., 1979, pp. 10-22.
[187] I testi sono contenuti in Hymes D., 1979, *passim*.
[188] Guercio G., 1987, p. 9.

Focalizzando l'attenzione innanzitutto sui cambiamenti che si possono osservare nella sfera artistica, è possibile notare come lo scopo di queste indagini attorno al campo dell'antropologia e delle scienze sociali trovò il suo senso compiuto in un'idea di arte diversa dalle prime austere tautologie. Secondo l'artista uno degli obiettivi principali di questo nuovo tipo di arte, che lui definì "antropologizzata", doveva essere smascherare le contraddizioni delle logiche istituzionali stroncando le ideologie che tendono a confinare l'arte in una sfera autonoma rispetto alla società. In quest'ottica quindi l'opera d'arte, concepita come una sorta di mappa culturale della società umana, avrebbe dovuto fare sempre riferimento a un preciso contesto sociale e culturale[189]. In questo passaggio quindi il pensiero di Kosuth sembra compiere una svolta significativa rispetto al periodo precedente; infatti, se nella prima parte della sua carriera l'artista era a favore di una concezione autonomistica dell'arte - nonostante il suo rifiuto nei confronti del formalismo di Greenberg - in questo secondo periodo l'indagine sul fare artistico viene estesa al contesto culturale e sociale.

Queste considerazioni nascono quindi da un fitto confronto, per cui è necessario osservare alcune posizioni dell'antropologo in relazione a quanto sostenuto dall'artista.

Un celebre saggio di Stanley Diamond intitolato *Antropologia in discussione* inizia con una decisa critica alla disciplina antropologica; le parole riflettono infatti fin da subito la necessità di mettere in discussione alcune questioni portanti della materia. Si considerino i seguenti passi:

> "Gli antropologi e gli oggetti del loro studio, nonostante occupino posizioni contrapposte, hanno una caratteristica notevole in comune: sono entrambi, e forse allo stesso modo, oggetti della civiltà imperiale contemporanea. L'antropologo che tratta l'indigeno come un oggetto può anche definirsi un individuo relativamente libero e ritenere di essere dotato di una personalità completa, di essere, insomma, un soggetto, una persona; ma è pura illusione: per oggettivare l'altro, si è costretti allo stesso tempo a oggettivare se stessi"[190].

Proseguendo, egli aggiunge:

> "L'antropologo è egli stesso vittima e il suo potere di decisione mera finzione, tanto profondamente è inserito nelle istituzioni sfruttatrici della nostra civiltà"[191].

---

[189] Kosuth J., 1987, pp. 77-92.
[190] Diamond S., 1979, p. 379.
[191] *Ibidem.*

> "A meno che l'antropologo non affronti il problema della sua alienazione (che altro non è se non un caso particolare di una condizione generale) e cerchi di comprendere le ragioni profonde, e di conseguenza maturi divenendo un critico spietato della propria civiltà, la civiltà che davvero oggettivizza l'uomo, egli non sarà mai in grado di capire o anche solo di riconoscere sé nell'altro o l'altro in se stesso"[192].

In questi brevi tracce estrapolate dal testo dell'antropologo è possibile scorgere alcune peculiarità che si legano alle riflessioni kosutthiane e che si possono ricondurre sia al ruolo dell'artista nella società contemporanea, sia al compito che egli è chiamato a svolgere attraverso il suo lavoro. Così come l'antropologo rischia di essere vittima delle istituzioni, allo stesso modo anche l'artista, secondo Kosuth, in questa seconda fase, deve lottare per non rafforzare l'egemonia dello *status quo* dominante[193]. In effetti "I marxisti sono nel giusto quando affermano che l'arte non può essere apolitica"[194] aggiunse Kosuth. Per il padre dell'Arte concettuale infatti, in questo momento preciso, è necessario sviluppare un legame con il contesto sociale e politico, se si ritiene che nell'arte ci sia qualcosa di significativo da preservare per l'umanità intera[195]. Alla luce di ciò, gli artisti devono quindi comprendere come la politica sia un aspetto da considerare dentro il processo del fare artistico; per questo motivo è molto importante collocare l'azione artistica in un contesto culturale, sociale e storico. Questo atteggiamento, inoltre, impedisce di far cadere il significato dell'arte nella mera forma morfologica, ostacolo alla vera natura dell'arte secondo Kosuth[196].

L'importanza dell'intersoggettività

Un ulteriore aspetto che si può scorgere osservando i passi di Diamond è l'importanza di non cadere in una fredda oggettività ma di costruire il lavoro attraverso uno scambio reciproco tra la propria soggettività e quella altrui[197]. Questi due aspetti vengono toccati anche da Kosuth nel modo che segue: per quanto riguarda l'intersoggettività da

[192] *Ibidem*.
[193] Kosuth J., 1987e, pp. 77-92.
[194] *Ivi*, p. 92.
[195] *Ivi*, pp. 77-92.
[196] Kosuth J., 1987g, p. 112-115.
[197] Diamond S., 1979, p. 379.

notare è come le riflessioni su questo tema si intrecciano spesso alla ricerca dei significati nell'arte. Infatti, per il Kosuth di questa seconda fase, l'opera si situa nello spazio in cui l'artista riesce a trovare sé stesso; in questo processo il significato di ciò che viene creato è indirizzato verso altri esseri umani come lui, pertanto l'artista dovrebbe essere sempre collegato sia con la sua soggettività sia con il mondo circostante[198]. Quindi, gli effetti dell'opera sono il frutto della connessione tra la vita dell'artista e quella dei fruitori[199], poiché è attraverso la costruzione di relazioni che si può giungere a svelare i significati. Kosuth afferma infatti:

> "È necessario osservare l'opera e rintracciare le relazioni con il mondo, non è sufficiente guardarla. Gli artisti lavorano con il significato e non con la forma"[200].

Quindi ciò segnala un radicale cambiamento rispetto alla prospettiva adottata dall'artista nella fase iniziale in cui sosteneva che l'arte vertesse esclusivamente sul proprio significato intrinseco astraendosi da qualsiasi relazione soggettiva. In questa fase invece, il significato dell'arte emerge da una relazione fitta con il contesto sociale, così come testimoniato dalle pagine del saggio *Per una lettura di Cathexis,*è possibile notare come l'artista inviti lo spettatore a divenire consapevole del proprio ruolo soggettivo nel processo del farsi del significato[201].

L'influenza di Bob Scholte: sull'oggettività e sulle verità eterne

Oltre all'intersoggettività vi è un altro aspetto che è importante considerare in questa analisi, ovvero ciò che riguarda l'oggettività: è opportuno ora soffermare l'attenzione proprio sulle riflessioni che l'artista muove in merito a questo tema. Come sottolineato nel paragrafo precedente, l'artista, si dovrebbe tenere ben lontano dall'oggettività per una realizzazione soddisfacente dei suoi lavori. Kosuth ribadisce di nuovo questo concetto attraverso una citazione di Johannes Fabian che ricalca quanto visto in precedenza.

---

[198] Kosuth J., 1987g, pp. *passim.*
[199] Kosuth J., 1987d, pp. *passim.*
[200] Kosuth J., 1987b, p. 22.
[201] Kosuth J., 1987g, p. 119.

> "Nell'indagine antropologica l'oggettività non risiede nella coscienza logica di una teoria ma nell'intersoggettività umana"[202].

Di conseguenza per Kosuth anche l'indagine artistica deve seguire questa traccia; infatti nello scritto *Arte concettuale: un fallimento* egli evidenzia come l'arte non possa dipendere da uno spazio astratto e astorico, dal mondo oggettivo della realtà scientifica o del linguaggio del positivismo logico. Da quello spazio l'artista si deve allontanare in quanto luogo nel quale si manifesta il modernismo, ovvero l'ideologia culturale del capitalismo industriale che tende a disumanizzare gli esseri umani; è proprio per questi motivi che in questa fase Kosuth considerò la struttura scientista dei suoi primi lavori come qualcosa da superare[203]. Queste considerazioni sull'oggettività si intersecano con alcune tesi sostenute da Bob Scholte ma anche dal sociologo Alvin Gauldner; entrambi vengono citati dall'artista nei suoi testi. Gauldner scrisse:

> "l'oggettività non è neutralità, bensì alienazione da se stessi e dalla società, […] è l'ideologia di chi è alienato e politicamente senza dimora, degli uomini obiettivi che appartengono alla classe media e agiscono entro i limiti posti dallo status quo sociale[204]".

Proprio per tale motivo è quindi indispensabile, secondo Kosuth, seguire l'altra citazione di Scholte, cioè cercare di coltivare la "nostra capacità di aprirci agli altri, e di esplicare i processi del ragionamento che rendono possibile l'incontro e la comprensione"[205], per evitare di "stabilire e verificare leggi formali e eterne"[206]. Se per Scholte queste parole fanno riferimento all'indagine antropologica, per Kosuth devono invece essere applicate all'indagine artistica e al lavoro dell'artista come antropologo.

Dentro alla comunità: una strategia per non cadere nell'alienazione

Stanley Diamond ragionò nei suoi studi sul problema dell'alienazione dell'antropologo e, allo stesso modo, anche Kosuth si interrogò su questa delicata questione applicata alla figura dell'artista. Come visto poco sopra, secondo Kosuth il

[202] Kosuth J., 1987d, p. 69.
[203] Kosuth J., 1987e, pp. 77-92.
[204] Kosuth J., 1987d, p. 56.
[205] Kosuth J., 1987d, p. 67.
[206] *Ibidem*, p. 56.

lavoro dell'artista deve unire l'opera e il creatore in un processo che colloca entrambi nella storia e nella società, in una fusione con tutti gli aspetti della cultura in modo che nella ricerca artistica soggetto e oggetto interagiscano insieme[207]. Tutto questo perché l'arte è, secondo Kosuth, una delle attività meno alienanti della nostra società: essa tuttavia vive sottomessa alle forze del mercato e ciò costituisce un male per l'intera sfera culturale. Gli artisti quindi si trovano in una situazione drammatica, vivono demoralizzati dubitando della loro produzione poiché il legame con le opere tende a perdersi nelle strategie commerciali[208]. La riflessione proposta da Kosuth sull'alienazione dell'artista si può collegare anche ad alcuni studi condotti da Barbara Rosenblum nel suo saggio *Artists, Alienation and the Market*. In questo lavoro la studiosa sottolinea come il processo di alienazione non debba considerarsi insito nella fase di produzione del lavoro dell'artista, quanto piuttosto nelle fasi successive del sistema dell'arte che riguardano in particolare la definizione del valore di scambio delle opere, la distribuzione e il consumo su cui l'artista sembra avere pochissimo controllo. Tuttavia, suggerisce Francesco Poli, il sistema dell'arte non si può considerare soltanto come una macchina che risponde a leggi dettate dal mercato, ma rappresenta piuttosto una vera azione culturale, le cui scelte, orientamenti e valori rispondono all'andamento della cultura artistica contemporanea. Ciò significa che tale sistema non si muove secondo un andamento monolitico ma si distingue per il fatto che stringe un rapporto vitale con il contesto culturale e sociale[209].

È questo multiforme sfondo culturale che Kosuth cerca di osservare in questa seconda fase della sua carriera, poiché è proprio dalla riflessione sul contesto che l'artista come antropologo deve partire per comprendere i significati dell'arte. Se l'artista riesce veramente a comprendere i significati allora sarà in grado di riconoscere anche i processi culturali che stanno alla base dell'andamento del sistema dell'arte, riuscendo così a non cadere nella rete dell'alienazione[210]. Quindi, secondo Kosuth, gli artisti che riescono a creare un vero lavoro creativo sono coloro che possiedono la capacità di articolare un dato contesto[211], attivando attraverso le loro opere una relazione con la comunità[212].

---

[207] Kosuth J, 1987f, pp. 95-111.
[208] Kosuth J, 1987i, pp. 121, 28.
[209] Poli F., 2011, pp. 175, 182.
[210] Kosuth J., 1987g, pp. 112-115.
[211] Kosuth J., 1987f, pp. 95-111.
[212] Kosuth J., 1987h, pp. 116-120.

Verso l'artista come antropologo: tra il filosofo e lo stregone

Un altro aspetto molto importante che viene toccato da Kosuth in questa seconda fase riguarda il rapporto tra la società e la natura: esso emerge da alcune considerazioni che l'artista propone nei suoi testi attraverso citazioni e riferimenti a Stanley Diamond e ad altri studiosi. Queste riflessioni costruiscono un orizzonte complesso nel quale si inserisce la nuova posizione dell'artista come antropologo. Kosuth afferma che il mutamento e la crescita culturale dipendono dalla nostra civiltà, la quale tuttavia prosegue il suo percorso in modo ignaro rispetto alle forze del mondo naturale e questo rappresenta un problema che è opportuno osservare anche per le questioni che riguardano la sfera dell'arte e della nostra cultura[213]. Non a caso, quindi, l'artista si soffermò nella sua indagine su alcuni punti messi in luce da William Leiss; secondo quest'ultimo, "la natura esterna continua a essere concepita come oggetto di dominio da parte dell'uomo"[214], e la Terra appare come "lo scenario di uno scontro interno della specie umana per la supremazia sulle forze della natura. Nel processo di competizione globale gli uomini divengono schiavi degli strumenti inventati, e il ritmo dell'innovazione tecnologica non è più controllato"[215]. In questo panorama pertanto si manifesta la tendenza a un controllo della natura che si rispecchia tuttavia anche in un controllo della nostra natura interna; tale meccanismo mira a far sì che la nostra parte più irrazionale venga negata: le emozioni e la nostra sensibilità non devono interferire in questo processo poiché potrebbero ostacolare le dinamiche di controllo che si rispecchiano anche nell'avanzata del progresso tecnologico[216]. In merito a ciò Kosuth riporta un riferimento anche a Stanley Diamond, il quale sostenne che

> "la civiltà può essere vista come un sistema con uno squilibrio interno; tecnologia, ideologia e organizzazione sociale, sono sempre sconnesse una rispetto all'altra"[217].

Tutto ciò si può legare alle considerazioni sul ruolo dell'artista; in queste dinamiche infatti con il predominio della natura, l'evolversi del progresso e del sistema capitalistico l'artista viene collocato nelle alienanti dinamiche del sistema dell'arte[218]. Kosuth volle inoltre

[213] Kosuth J., 1987d, pp. 53-74.
[214] *Ivi,* p. 57.
[215] *Ivi*, p. 60.
[216] *Ivi*, pp. 59-60.
[217] *Ivi*, p. 62.
[218] Kosuth J., 1987d, p. 64.

mettere in luce come, nelle culture antecedenti al capitalismo, gli artisti avevano invece coltivato un rapporto chiaro e ben definito con la loro società "in una collettività primitiva l'arte era infatti espressione dell'intera tribù"[219], sostenne Meredith Tax. La scrittrice americana viene citata nelle riflessioni di Kosuth[220], insieme ad altri pensatori quali Maurice Stein, per ciò che riguarda le riflessioni sulla primitività. In un suo studio Stein sostenne, come la Tax, che gli artisti primitivi erano legati alla comunità, mentre "l'artista moderno è raramente nell'esperienza della comunità"[221], "è segregato fuori dal mondo"[222], e costretto a tramandare le reazioni private che prova di fronte alle tensioni della civiltà soltanto a una piccola cerchia. Secondo Stein, invece, i pensatori primitivi avvertivano le tensioni del loro contesto ma riuscivano ad esprimerle simbolicamente a tutta la comunità[223]. Una situazione quindi ben diversa da quella in cui sembra costretto l'artista contemporaneo del mondo occidentale.

Tuttavia, attraverso un'altra serie di considerazioni, Kosuth cerca di riflettere sullo stato dell'artista e dell'individuo contemporaneo in relazione alla cultura primitiva. È bene sottolineare qui un riferimento particolare a Stanley Diamond e ad un passo in cui l'antropologo disse:

> "l'idea che la società primitiva esista in uno stato di equilibrio e di ritmi naturali è una proiezione della società civilizzata"[224].

Quindi è forse la nostra civiltà che proietta in uno spazio altro, lontano e primitivo qualcosa che sembra non poter essere raggiunto nel suo presente. Appare allora importante, come Kosuth suggerisce, osservare alcune tesi sostenute dall'antropologo Claude Lévi-Strauss, in particolare una riflessione che riguarda il suo studio del pensiero selvaggio[225]. Questo tipo di pensiero, sostenne l'antropologo, non deve essere considerato come una fase anteriore alla riflessione moderna e scientifica, poiché queste due forme procedono in parallelo attraverso un'organizzazione diversa dei dati dell'esperienza. Il primo tipo di pensiero si rispecchia in un rapporto più equilibrato tra uomo e natura, è vicino alle nostre qualità sensibili delle cose, degli oggetti e degli esseri (i colori, i suoni, i profumi, le forme)

---

[219] *Ibidem*.
[220] Kosuth J., 1987d, p. 64.
[221] *Ivi*, p. 72.
[222] *Ibidem*.
[223] *Ivi*, pp. 71- 72.
[224] Kosuth J.,1987d, p. 62.
[225] *Ivi*, p. 52.

ed è comune a tutta l'umanità[226]. È forse questo tipo di pensiero che andrebbe coltivato con maggiore forza nella nostra società, in modo da riuscire ad avvicinarsi ad una cultura in cui, così come ricordano le parole di Edward Sapir, l'individuo non viene più inteso come parte di un meccanismo alienante come "una rotella, un'entità, la cui sola *raison d''être*, è da ricercare nella sua subordinazione a una finalità collettiva di cui non è consapevole o che ha solo un lontana attinenza con i suoi interessi e sforzi", ma come un luogo in cui l'individuo riesca a soddisfare direttamente i suoi impulsi creativi ed emotivi"[227].

Tutte queste riflessioni si possono ricondurre di nuovo a uno dei nodi cruciali della ricerca kosutthiana ovvero al ruolo dell'artista. Alla luce delle considerazioni precedenti, secondo Kosuth, l'artista si situa in un ruolo di mediatore tra l'essere un filosofo che ragiona sulla teoria e l'essere come uno stregone che comprende ed esprime simbolicamente i significati della sua comunità a partire da un contatto vicino e diretto con essa. Fu quindi anche a partire da queste riflessioni che Kosuth maturò la sua idea di artista come antropologo, proprio perché in tale circostanza, il piano della teoria e quello della prassi si uniscono indissolubilmente[228].

[226] Comba E., 2000, pp. 74-86.
[227] Kosuth J., 1987d, p. 63.
[228] Kosuth J., 1987e, pp. 77- 94.

3.3 L'artista come antropologo: efficacia e inefficacia di un nuovo metodo

Nel cuore del modello

Se nei paragrafi precedenti è stato evidenziato come Kosuth sia arrivato alla formulazione dell'idea dell'artista come antropologo, scendendo nel nucleo della questione si evidenzieranno ora i compiti e gli obiettivi del modello proposto, cercando di comprendere che cosa veramente esso comporti e se, in fin dei conti, esso possa effettivamente configurarsi come una soluzione efficace per il ruolo che dovrebbe avere l'artista contemporaneo.

Come ricorda il critico d'arte statunitense Hal Foster, la svolta etnografica dell'artista è strettamente legata a ciò che avvenne nel campo delle arti a partire dagli anni Sessanta, in particolare dai cambiamenti indotti dall'arte minimalista, dal concettuale e da ciò che si sviluppò in seguito attraverso la performance, l'arte *site-specif* o la *body art*. In particolare, nel clima di quegli anni le istituzioni artistiche furono messe in discussione: il museo o la galleria incominciarono a non essere più intesi come gli unici spazi per l'arte e una rete discorsiva ben più ampia, composta dall'unione di altre soggettività in relazione al multiforme tessuto della comunità, prese quindi il sopravvento. Pertanto, in questo meccanismo l'arte passò nel vasto territorio della cultura, la cui indagine era solitamente affidata alla disciplina antropologica: è proprio in questo spostamento del fare artistico in un contesto più ampio e multiforme, nelle reti discorsive che compongono la società[229] che si deve rintracciare e osservare la figura dell'artista come antropologo proposta da Joseph Kosuth.

Alla luce di ciò, secondo il padre dell'Arte concettuale, il ruolo che l'artista come antropologo è chiamato a svolgere è di fatto un ruolo di mediazione sociale che corrisponde a un'attività impegnata, a una prassi che si lega indissolubilmente al contesto sociale. In questo modo l'artista riesce a unire insieme la teoria delle sue riflessioni alla pratica che nasce dalla relazione con il contesto e dalla comprensione della comunità entro

[229] Foster H., 2006, pp. 175- 203.

cui è chiamato ad agire. Inoltre, in questo processo l'artista è coinvolto in una relazione dialettica tra la memoria culturale e il presente della struttura sociale; entrambi questi aspetti infatti sono fondamentali per la riuscita del lavoro artistico e quindi per la comprensione dei molteplici significati dell'arte[230].

In aggiunta, secondo Kosuth, mentre l'antropologo nel suo lavoro deve affrontare la sfida di studiare e comprendere una cultura ben lontana da quella conosciuta, l'artista si colloca all'interno del contesto culturale della sua società. Essendo totalmente immerso nelle dinamiche della sua comunità, l'artista può riuscire ad avere un impatto significativo in essa a patto che acquisisca gli stessi strumenti dell'antropologo e ne faccia uso però all'interno della propria cultura. Attraverso ciò si attiva un processo dialettico, poiché nel tentativo di influenzare la sua stessa cultura l'artista apprende dalla cultura che lo sta influenzando. In conclusione, Kosuth affida all'artista un compito importante: comprendere la propria cultura rendendone esplicita la natura implicita, dischiudendo e portando alla luce quindi quella soggettività che fa parte del tessuto più nascosto della sua comunità e che si trova ora, nella nostra era tecnologica, in una situazione di fragile smarrimento[231].

Quindi l'artista, agendo come un antropologo, si affida inevitabilmente ad alcune modalità che riguardano la ricerca antropologica, come l'osservazione partecipante. Hal Foster evidenziò infatti che spesso gli artisti che seguirono le orme della svolta etnografica presero spunto proprio dai principi base di questo tipo di tecnica di ricerca[232]. Risulta quindi significativo soffermare l'attenzione su questo metodo per riuscire a comprendere che cosa intese Kosuth quando parlò del processo che l'artista deve intraprendere per svelare la natura implicita della sua cultura.

Come osservato in precedenza[233], a partire dagli anni Sessanta l'antropologia ha affrontato il tema dell'etnografo come attore sociale soffermandosi sugli aspetti emozionali e soggettivi che possono caratterizzare il ricercatore nella sua azione sul campo. Di conseguenza anche con la tecnica dell'osservazione partecipante iniziò ad affievolirsi la distanza tra il ricercatore e la società locale, verso la costruzione di un legame sempre più vicino con le persone e l'insieme delle attività quotidiane del gruppo che veniva studiato. In questo modo si iniziò a porre in primo piano la presenza attiva del ricercatore il quale,

[230] Kosuth J., 1987f, pp. 95-110.
[231] Kosuth J., 1987d, pp. 53-75.
[232] Foster H., 2006, pp. 95-110.
[233] *Supra*, par. 3.2.

mettendosi in gioco più direttamente nella società, poteva esercitare una forte azione di stimolo per gli attori sociali locali evidenziando aspetti e peculiarità della cultura ai quali i soggetti non avevano pensato. In tal senso quindi l'antropologo, attraverso uno scambio reciproco tra sé stesso e la comunità, riusciva a indurre, generare o favorire dei cambiamenti sia nel gruppo sociale sia nella sua ricerca dando così vita a configurazioni nuove e diverse[234]. Questo tipo di approccio si avvicina molto all'idea di Kosuth per cui l'artista come antropologo deve cercare di guadagnare influenza nella propria cultura, vivendo ed entrano in contatto con essa piuttosto che cadere in un meccanismo di alienazione. Inoltre, è attraverso questo processo, molto vicino quindi all'osservazione partecipante, che l'artista riesce ad articolare un modello d'arte il cui obiettivo sarà principalmente quello di comprendere la cultura stessa, rendendo esplicite le sue componenti più implicite, influenzando allo stesso tempo il tessuto culturale da lui indagato[235]. Questa visione interattiva genera un processo all'interno del quale sia lo studioso che l'ambiente si modificano a vicenda, plasmandosi uno con l'altro. Alla luce di ciò, è quindi nell'incontro etnografico che nascono nuove idee e prospettive che possono sfociare poi in nuovi significati sul tessuto culturale[236]. Sulla medesima scia sembra muoversi Kosuth quando sottolinea l'importanza dell'intersoggettività e lo scambio che deriva dalla relazione con il contesto[237].

Tuttavia, questo tipo di visione porta con sé alcune difficoltà e contraddizioni; infatti, come messo in luce dall'antropologia postmoderna, dare eccessiva importanza al ruolo del ricercatore e della sua soggettività rischia di fare ombra sull'altro e sui meccanismi di conoscenza della comunità che si sta studiando[238]. Questa problematica che può colpire l'antropologo ma anche l'artista, se questo è chiamato a svolgere il medesimo compito nella sua stessa cultura, è stata approfondita dal critico americano Hal Foster il quale, attraverso le sue riflessioni, fornisce punti di vista interessanti che tendono quindi a mettere in discussione il modello dell'artista come antropologo.

Rischi e incertezze dell'arte antropologizzata

[234] Pennacini C., 2010, p. 191.
[235] Guercio G., 1987, p. 9.
[236] *Ibidem*, pp. 11-27.
[237] Kosuth J., 1987f, pp. 95-110.
[238] Pennacini C., 2010, pp. 11-27.

Come ha sostenuto Hal Foster, l'idea dell'artista come antropologo nacque dall'evoluzione di un paradigma che si diffuse a partire dagli anni Sessanta in avanti, le cui radici tuttavia sono rintracciabili già nelle parole del filosofo Walter Benjamin quando presentò a Parigi presso l'Istituto per gli studi sul fascismo nel 1934 *L'artista come produttore*, uno degli interventi più importanti di confronto e discussione tra l'autorità artistica e la politica culturale del tempo. La lezione del filosofo tedesco mirava a convincere i migliori artisti a intervenire sui mezzi della produzione artistica al fine di trasformare l'apparato della cultura borghese. Negli sviluppi successivi del paradigma l'oggetto della contestazione rimase l'istituzione dell'arte borghese e capitalista - quindi il museo, l'accademia e il mercato dell'arte, nonché le definizioni esclusive di cosa sia l'arte e chi sia l'artista. Tuttavia, è necessario prestare attenzione perché il ruolo antropologico che è stato organizzato per l'artista potrebbe promuovere in verità l'autorità etnografica e la critica istituzionale.

L'idea che l'artista come antropologo proietti la sua soggettività nello studio e nella ricerca della sua comunità risulta essere favorevole ma allo stesso tempo problematica[239]. Se, infatti, attraverso lo scambio intersoggettivo condotto per mezzo dell'osservazione partecipante, l'artista riesce a indagare su azioni, movimenti, gesti e parole della sua comunità[240], allo stesso tempo, afferma Hal Foster, l'eccessiva proiezione della sua soggettività rischia di prevalere sull'altro e di dare così vita a un metodo opposto rispetto a quello a cui dovrebbe portare la ricerca. La proiezione del sé può infatti sfociare in narcisismo ed ermetismo rispetto all'indagine sui significati e di conseguenza questo tipo di atteggiamento andrebbe a conservare lo statuto delle istituzioni, poiché l'artista si pone sopra la società, in quanto solo lui con la sua personalità è in grado di comprendere da sé la comunità. Hal Foster aggiunse inoltre che si potrebbe anche ipotizzare che gli artisti e i critici, cercando di risolvere i problemi contraddittori che compongono le maglie del tessuto sociale, assumano in verità le vesti dei semiologi culturali e dei ricercatori sul campo per continuare a produrre teoria critica, condannarla e relativizzarla avvicinandosi o allontanandosi dal soggetto a proprio piacimento, senza arrivare però a una comprensione veramente esaustiva della comunità culturale che stanno indagando[241].

---

[239] Foster H., 2006, pp. 175-203.
[240] Pennacini C., 2010, p. 191.
[241] Foster H, 2006, pp. 175-203.

3.4 La funzione e l'uso dell'arte antropologizzata: l'influenza delle Ricerche Filosofiche di Ludwig Wittgenstein

Quando il linguaggio si avvicina all'uso

In una recente intervista Kosuth ha sostenuto:

> "Ogni esperienza di un'opera d'arte è completamente organizzata, modellata, fraintesa, esaltata e quant'altro dal linguaggio. Ogni oggetto naviga in un mare di parole, ma il linguaggio nell'arte veniva sempre usato in modo non critico. Io ho voluto invece che il linguaggio entrasse criticamente e dalla porta principale"[242].

Questo permette di capire come il linguaggio sia per l'artista un aspetto molto importante che non venne abbandonato nella svolta antropologica e che continuerà a rimanere una costante nella sua carriera. Quindi se si vuole analizzare il modello dell'artista come antropologo proposto da Kosuth, è necessario comprendere il rapporto tra l'artista e il linguaggio in questa sua seconda fase.

La ricerca antropologica ha da un lato messo in luce l'esistenza di un collegamento tra l'azione umana e il comportamento linguistico, poiché ciò che gli individui fanno è accompagnato e seguito dall'uso delle parole[243]; dall'altro lato, ha mostrato come il linguaggio sia un fulcro molto importante in quanto deposito culturale entro cui i significati si formano e si plasmano. Inoltre, l'indagine etnografica ha evidenziato come sia possibile entrare nei flussi comunicativi e comprendere quindi i meccanismi che governano le relazioni sociali e i significati che scandiscono la realtà soltanto abbandonando un uso asettico delle parole[244].

Tuttavia, osservando la posizione di Kosuth non si può dire che questo tipo di visione si possa sostenere facilmente; si pensi per esempio alle sue prime opere e all'idea di arte

[242]http://www.askanews.it/cultura/2017/05/22/joseph-kosuth-il-grande-concettuale-larte-%C3%A8-sempre-linguaggio-pn_20170522_00134/ (ultimo accesso ottobre 2018).
[243] Pennacini C., 2010, p. 82.
[244] Pennacini C., 2010, pp. 11-27.

come tautologia, la quale non doveva fornire alcun dato concreto sull'esperienza in quanto era semplicemente una presentazione dell'intenzione dell'artista all'interno del contesto dell'arte[245]. Eppure, nel secondo percorso della sua carriera, Kosuth si avvicinò all'idea di un linguaggio vicino all'uso e all'azione, riprendendo in particolar modo alcune tesi sostenute da Ludwig Wittgenstein nelle sue *Ricerche Filosofiche* (1953)[246].

Nelle *Ricerche Filosofiche* lo studioso austriaco ha sostenuto come vi siano molteplici modi diversi per impiegare quelle che noi definiamo parole o proposizioni e come con quest'ultime possiamo realizzare le attività più svariate; come è noto, la tesi di Wittgenstein è che quello che fa vivere un segno sia il suo uso. Ciò che significa una parola è legato al suo uso nel linguaggio: il significato non deve essere considerato uno stato della mente, per cui una proposizione viene compresa solo nel momento nel quale si compie un'azione e si operi con essa[247].

Osservando il percorso kosutthiano è possibile notare alcune peculiarità interessanti che portarono l'artista ad un avvicinamento del linguaggio all'uso e al contesto. Già nella sua prima celebre opera, *L'arte dopo la filosofia,* appare una contraddizione: se da un lato l'artista sostiene che l'arte sia soltanto una tautologia che trova la sua ragion d'essere esclusivamente nel contesto dell'arte, l'artista riporta nel testo una citazione di Wittgenstein che dice: "Il significato è l'uso"[248]. Analizzando il testo, è molto probabile desumere che l'artista avesse già in mente le *Ricerche filosofiche,* anche se sembra che egli abbia adoperato il concetto di uso a favore di un'arte dentro al contesto dell'arte e legata all'intenzione dell'artista, come evidenziato da un successivo passo in cui affermò:

> "La nozione di uso è essenziale all'arte e al suo linguaggio. Recentemente, la forma a scatola o a cubo è stata largamente impiegata nel contesto dell'arte. Prendiamo ad esempio l'uso che ne hanno fatto Judd, Morris, Le Witt. La differenza tra tutti i diversi usi della forma a scatola e a cubo è direttamente collegata alle differenze nelle intenzioni degli artisti"[249].

In aggiunta a ciò, anche tra le righe di un altro testo di Kosuth, sembra rispecchiarsi una situazione analoga per quanto riguarda il concetto di uso; in *Un'arte senza pubblico* l'artista scrisse infatti:

---

[245] Kosuth J., 1987b, p. 26-27.
[246] Freedberg D., 1992, p. 38.
[247] Perissinotto L.,1997, pp. 63-123.
[248] Kosuth J, 1987b, p.21.
[249] *Ivi*, p. 30.

> "L'arte concettuale è quindi un'indagine condotta da artisti che comprendono come l'attività artistica non si limiti semplicemente a dare forma alle proposizioni artistiche ma si rivolga, inoltre, all'invenzione di funzione, significato e uso"[250].

Quindi, se nella seconda parte del suo percorso, come visto in precedenza, Kosuth sostiene l'importanza dell'arte di legarsi al contesto e di conseguenza del linguaggio di connettersi all'uso, nella fase d'esordio della sua carriera adatta il concetto di uso a un contesto dell'arte considerato come autoreferenziale.

I giochi linguistici: l'importanza di osservare il gioco nel contesto della cultura

Un altro concetto importante che Kosuth riprese da Wittgenstein riguarda i giochi linguistici di cui il filosofo discusse all'interno delle sue opere successive al *Tractatus*: è possibile notare in particolare alcuni significativi riferimenti ad essi nel *Libro Blu*. Secondo il filosofo nella fase successiva al *Tractatus* il linguaggio è sempre connesso a un'attività o ad una forma di vita, per tale motivo l'espressione "gioco linguistico" indica per lui l'insieme di tutte quelle azioni parti del nostro contesto culturale e sociale che portano alla formazione del linguaggio.

Nei vari giochi quello che è possibile notare secondo lo studioso non è tanto qualcosa che sia in comune a tutti, quanto una rete complicata di somiglianze di famiglia che si sovrappongono e si incrociano a vicenda. Di conseguenza, i confini di molti concetti divengono qualcosa di sfumato, di indeterminato ed evanescente e alla luce di ciò non esiste una sola spiegazione per tutti i giochi linguistici come non esiste un solo significato per un concetto[251].

Tornando alla prospettiva kosutthiana e considerando in particolare lo scritto *L'arte antropologizzata*, è possibile notare come Kosuth sostenne una serie di assunti che si possono legare alle riflessioni sui giochi linguisti di Wittgenstein. È necessario per l'artista osservare i giochi linguistici che avvengono nel contesto di una cultura così come farebbe un antropologo; soltanto in questo modo l'artista è in grado di entrare dentro al gioco e creare così un legame con l'*humus* della società e con il contesto. Inoltre è importante

[250] Kosuth J., 1987c, p. 44.
[251] Perissinotto L., 1997, pp. 63-123.

sottolineare come secondo Kosuth, in questa seconda fase, la relazione che intercorre tra l'intenzione dell'artista e la fruizione degli spettatori è paragonabile a quella che si crea tra i partecipanti di un gioco; per tale ragione, come accade in qualsiasi attività ludica, l'abilità di chi fruisce dipende dalla capacità stessa di immedesimarsi e prendere parte al gioco. Con queste parole Kosuth allude al fatto che la fruizione dell'arte non deve avvenire più nella sola dimensione dell'arte ma nell'intero contesto sociale; ciò conferisce quindi più valore al ruolo dei fruitori, che sono quindi chiamati insieme all'artista alla creazione dei significati dell'arte[252].

[252] Kosuth J., 1987c, pp. 45-52.

CAPITOLO QUARTO

Da **Modus Operandi** *al lascito concettuale:*

un percorso in evoluzione

4.1 Opere dentro al contesto: un modello funzionante?

Oltre il paradigma

La produzione artistica e teorica di Joseph Kosuth si articola oggi in un vasto repertorio di opere e pubblicazioni in cui l'indagine attorno alle relazioni tra il linguaggio e l'arte non sembra essersi esaurita, rimanendo piuttosto una profonda e fruttuosa costante[253]. Alcune installazioni dell'artista, alcune delle quali sono ormai opere *cult*, sono custodite in importanti istituzioni museali: al MOMA, ad esempio, è conservata una delle famose versioni di *One and Three Chairs* del 1965 (Fig. 1)[254]. Tuttavia, altre creazioni sono state pensate appositamente per dialogare in contesti pubblici, come ricorda la famosa scritta a neon giallo, la più lunga che Kosuth sembra aver fatto, che percorse il profilo e la superficie di alcuni edifici dell'isola veneziana di San Lazzaro in occasione della mostra *Il Linguaggio dell'Equilibrio* nel 2007[255].

Sarebbe pertanto troppo rischioso pensare di ricostruire, in questa sede, un resoconto completamente esaustivo del più recente percorso kosutthiano che fece seguito alla *Second Investigation* conclusasi nel 1975. Per questa ragione si è scelto quindi di osservare da più vicino soltanto alcuni casi specifici che hanno segnato la carriera dell'artista negli ultimi anni e che vale la pena di ricordare per comprendere meglio la svolta verso il contesto e l'avvicinamento alla dimensione antropologica.

Quando, nel 1975, venne pubblicato *L'artista come antropologo*[256] tra le pagine della rivista americana *The Fox*, Joseph Kosuth era tornato da poco tempo da un viaggio in Perù che fu per lui un'occasione molto formativa. Non furono infatti soltanto le lezioni dei due antropologi Stanley Diamond e Bob Scholte presso la *New School for Social Research* ad aver plasmato la sua nuova idea di arte antropologizzata[257], ma anche l'esperienza tra gli

[253] Biggiero F., 2003, p. 34.
[254] https://www.moma.org/artists/3228 (ultimo accesso ottobre 2018).
[255] Kosuth 2009, p. 7.
[256] Kosuth J., 1987d, p. 74.
[257] *Ibidem*.

indiani Yagua nell'Amazzonia Peruviana. Quest'ultima non si deve intendere come una ricerca sul campo al pari di quello che avrebbe fatto un antropologo, come le sue stesse parole possono indicare - "*I knew I could, would, never enter into their cultural reality, but I wanted to experience the edge of my own*"[258] - ma rappresentò piuttosto un evento importante per la maturazione della sua svolta. L'artista affermò infatti la sua posizione nel modo che segue:

> "Non sono mai stato interessato all'antropologia come professione e l'unico obiettivo di quest'esperienza era ampliare la mia pratica come artista, dato che un giorno mi sono reso conto di essere bianco, eurocentrico e maschio"[259].

Alla luce di ciò, così come già evidenziato nel capitolo terzo[260], si può desumere che Kosuth utilizzò l'antropologia come strumento per la ricerca sul significato dell'arte e per evidenziare quanto sia importante per un artista comprendere le dinamiche culturali della società entro cui lavora[261].

Nel gennaio del 1975 Kosuth, sulla scia del cambiamento che avrebbe segnato il suo percorso, decise di esporre *the Tenth Investigation* alla Galleria Leo Castelli di New York, l'ultima opera della serie pensata qualche anno prima. Quel tipo di produzione ormai non lo soddisfaceva più: il paradigma scientifico stava perdendo valore per lasciare spazio a una visione dell'arte che doveva essere più vicina alla cultura e alla società. L'involucro ideologico delle sue opere era ormai divenuto inappropriato e quindi era necessario cambiarlo[262]. La posizione artistica di Kosuth deve essere inserita in quel quadro storico che segnò i primi anni Settanta, un momento nel quale le grandi ideologie che scossero il '68 mutarono[263]. Effettivamente qualcosa sembrò crollare, ma l'artista continuò la sua ricerca, così come messo in luce dalle sue stesse parole:

> "La rivoluzione non è neanche semplicemente finita, continua come stile. Non mi piace il lavoro che vedo realizzato attorno a me, e nella misura in cui vi co-partecipo devo in qualche modo modificare il mio corso.[264]"

Tra le prime opere che caratterizzarono l'inizio della svolta si ricorda *Text/Context* del 1978/1979, in cui l'artista decise di proporre all'interno di alcune bacheche delle

[258] Biggiero F., 2003, p. 33.
[259] Kosuth J., 2006, p. 3.
[260] *Supra* cap. 3.
[261] Kosuth J., 1987d, pp. 53-74.
[262] *Ibidem*.
[263] Godfrey, 1998, *passim*.
[264] Kosuth J., 1987d, p. 76.

dichiarazioni circa l'arte e il linguaggio[265]. Parte di queste riflessioni dovevano essere affisse in uno spazio pubblico riservato alla pubblicità, mentre altre collocate all'interno di un luogo specializzato, per esempio una galleria d'arte. L'obiettivo alla base dell'intero lavoro era mostrare come la natura dell'attività, ovvero del farsi del significato, fosse un aspetto contingente e contestuale, inserito quindi dentro ai processi culturali. Nel costruirsi del significato intervenivano, secondo Kosuth, più fattori: il soggetto dietro al testo, quindi l'artista, il fruitore dell'opera e, nel caso in cui il lavoro venisse collocato in un contesto istituzionalizzato o in uno spazio pubblicitario, si aggiungeva anche l'autorità che il manifesto diffondeva in sé stesso in quanto percepito, nonostante tutto, come oggetto artistico. In questo modo il significato finale dell'opera si poteva definire soltanto dalla composizione di più frammenti in cui autore e fruitore dialogavano insieme. Tuttavia, essi acquisivano una relazione veramente soddisfacente soltanto nel momento nel quale si riusciva a creare una relazione con il contesto sociale e culturale. Grazie a questa dinamica, veniva spezzata l'esperienza estetica di mera contemplazione dell'opera, poiché lo spettatore-lettore era posto dentro a molteplici relazioni, in una stretta connessione con il panorama socio-culturale[266]. Tutto ciò appare più esplicitamente osservando da più vicino uno dei testi che componevano l'opera:

> "Questa (cosa davanti a te) che stai guardando, leggendo è parte di altre cose, di altri discorsi. Questo testo, quale aggregazione di convenzioni, ti lega a sé, e contemporaneamente, tenta di prendere visione di sé stesso. […] Questo testo inquadra sé stesso, ma il discorso lo inquadra. Tutte quelle cose che non puoi vedere, non puoi leggere, influenzano il tuo vedere, il tuo leggere questo testo, ed il tuo vedere questo discorso [...]. Questo testo non da nulla per certo, ma non presenta vie d'uscita. Vuole asserire il proprio significato, e tuttavia il significato sembra fornito in anticipo. Guardati intorno; che altre cose, parti di un discorso più vasto assorbano più di quanto non diano? Più di quanto realmente significhino? Esiste un discorso (culturale, sociale e politico) più valido e già sperimentato in precedenza di questa tua verifica attuale? Il suo significato (come testo, come arte) è parte del medesimo discorso che realizza un "mondo reale". Questo discorso non è solo ciò che vediamo, è quello attraverso il quale noi vediamo"[267].

[265] http://mostrestoriche.palazzoforti.it/collezioneCivica/biografie/kosuth.html (ultimo accesso ottobre 2018).
[266] Kosuth J., 1987g, pp. 112-114.
[267] https://gammm.org/index.php/2017/08/31/textcontext-conventional-i-joseph-kosuth-1978/ (ultimo accesso ottobre 2018).

Di conseguenza quindi, osservando le parole di Kosuth, è possibile comprendere come l'arte e la percezione dell'arte derivino ora, a differenza del periodo iniziale, da un contesto che è necessario comprendere per riuscire entrare nei significati dell'arte[268].

Cancellazioni e rovesciamenti

Pochi anni dopo, nel 1981, l'artista realizzò un'altra opera significativa per le questioni che stiamo affrontando in questa sede: il lavoro si intitolò *Cathexis* e radunava insieme una serie di dipinti rovesciati di antichi maestri segnati da X colorate e da alcune scritte[269]. Anche in questo caso il farsi del significato doveva nascere dalla combinazione di più relazioni; determinate parti vennero cancellate per mezzo di alcune X mentre a bordo dell'immagine comparve la presenza di un testo. Mostrare l'immagine capovolta non era certo un caso e l'intenzione di Kosuth era quella di ribaltare l'opera d'arte tradizionale per alterare una visione conosciuta e standardizzata, invitando lo spettatore a divenire consapevole che quel dipinto era un artefatto. Inoltre anche la presenza del testo, posto a rovescio rispetto all'immagine, aveva il compito di rompere l'ordine e la razionalità che non avrebbero permesso di leggere l'arte in maniera critica. In questo modo il fruitore dell'opera avrebbe preso consapevolezza del proprio ruolo soggettivo nel farsi del significato, l'immagine e le parole infatti si subordinavano insieme fino a formare un tutt'uno. Era quindi la combinazione di più relazioni che permetteva di vedere veramente il lavoro e quindi il suo significato. Si noti per esempio il testo che l'artista inserì in uno dei dipinti[270]:

> "*An order and location is provided, here, which presents a construction of itself (a meaning, a "picture") through that cancellation which its own limits finds unrecognizable*"[271].

Il farsi del significato si definiva quindi attraverso la rottura di un approccio tradizionale, in cui la conoscenza dell'opera veniva acquisita durante tutto il processo che rendeva

[268] Kosuth J., 1987d, p. 115.
[269] http://mostrestoriche.palazzoforti.it/collezioneCivica/biografie/kosuth.html (ultimo accesso ottobre 2018).
[270] Kosuth J., 1987h, pp. 116-120.
[271] https://www.artsy.net/artwork/joseph-kosuth-cathexis (ultimo accesso ottobre 2018).

visibile l'immagine, quindi nell'insieme delle relazioni che caratterizzano il nostro mondo percettivo e che oltrepassano, secondo l'artista, il solo approccio morfologico[272].

Successivamente, volgendo ora lo sguardo al territorio italiano, interessante è notare l'esposizione di Kosuth del 1987 dal titolo *Modus Operandi Cancellato*, *Rovesciato*, l'evento, che si svolse presso il Museo di Capodimonte a Napoli, fece parte di una serie di iniziative che diedero modo all'artista di sperimentare nuove e diverse strategie come la cancellatura o il rovesciamento del testo (Fig. 4). La scritta *Modus Operandi*, a caratteri corsivi, era stata collocata nella quota più alta della volta del Salone dei Camuccini del museo napoletano: il bianco delle parole risaltava nel profondo sfondo nero e il forte contrasto doveva aiutare a entrare nel significato delle due parole, le quali sottolineavano l'importanza del processo. Questo *slogan*, utilizzato in diversi luoghi, apparve per la prima volta a Ginevra nel 1985 in occasione della mostra *Promenades* che si svolse nel Parc Lullin. Tuttavia, se nella città svizzera la scritta di Kosuth si poteva scorgere passeggiando nel sentiero a contatto con la natura, poiché collocata tra la vegetazione del parco, nel museo di Capodimonte l'opera si imponeva invece in maniera più evidente, dialogando con altre scritte realizzate dall'artista che rappresentavano il rovesciato dell'enunciato e imponevano così una fruizione totale all'interno dello spazio architettonico circostante. Questa procedura del rovesciamento era già stata sperimentata dall'artista nella precedente serie *Cathexis*[273] e rappresentava un modo per svincolare la sua arte dal genere tradizionale e modernista. In aggiunta, alcuni dei testi dell'opera napoletana si presentavano non solo rovesciati ma anche barrati attraverso delle cancellature; l'uso di questa tecnica si può ritrovare in altri esempi, come nel ciclo *Zero & Not*[274] che l'artista realizzò presso il museo di Sigmund Freud a Vienna nel 1989. In questo lavoro Kosuth suggerì come le parole barrate provocassero all'occhio il desiderio di oltrepassare l'enunciato stesso senza cancellare il significato anzi stimolando il lettore a riconoscere la presenza del testo sotto il segno tracciato. Tale procedura, secondo l'artista, si rispecchiava in un meccanismo analogo rintracciabile nell'indagine freudiana sulle emozioni; secondo gli studi condotti dal celebre psicanalista, infatti, nel momento nel quale cerchiamo di negare le nostre emozioni esse rimangono comunque dentro di noi come delle forze sotterranee, segnali di determinati significati, esattamente come le parole cancellate[275]. Quindi la scelta

[272] Kosuth J., 1987h, pp. 116-120.
[273] *Supra*.
[274] Corà B., 1988, pp. 13-14.
[275] Vettese A., 1997, pp. 18-29.

dell'artista di soffermarsi anche sul pensiero di Freud non è stata affatto casuale, ma contribuisce insieme all'antropologia e alla filosofia del linguaggio ad arricchire il *background* di conoscenze per la ricerca verso i significati dell'arte. Infatti, è solo comprendendo anche l'approccio psicologico che deriva da un contesto socio-culturale che siamo in grado, secondo l'artista, di entrare nei processi di comprensione del farsi del significato.

Un ulteriore esempio in cui compaiono enunciati barrati e cancellati è il lavoro realizzato da Kosuth per l'esibizione internazionale *Chambre d'amis* che si svolse presso il *Ghent Museum of Contemporary Art* in Belgio nel 1986 (Fig. 3). In quell'occasione le pareti del museo furono riempite di proposizioni che vennero poi cancellate da uno spesso tratto nero per ribaltare l'ordine del linguaggio; in merito l'artista affermò infatti:

> "Non si trattava solamente di un'assenza che viene proposta, è linguaggio ridotto a parole, che rende il tessuto della lettura in se stesso un arrivo al linguaggio, un arrivo che costruisce altri ordini, tali che si oscurano al tempo stesso che si rendono visibili"[276].

In questo caso, quindi, la cancellatura smantellava l'ordine a cui lo spettatore/lettore era solitamente abituato, per suggerire la possibilità di creare nuovi significati oltre l'oscurazione delle stesse parole; in questo modo il fruitore era invitato a definire il senso per mezzo della sua riflessione e della sua soggettività[277].

The Play Of The Unmentionable

Nel tracciare il percorso artistico di Joseph Kosuth è impossibile non imbattersi anche nella filosofia di Ludwig Wittgenstein, che compare e ricompare non solo nella sua produzione teorica ma anche in quella pratica. Fu così che in occasione del centenario della nascita del filosofo austriaco, quindi nel 1989, l'artista venne chiamato a Vienna per creare delle installazioni all'interno del Palazzo della Secessione Viennese in onore del filosofo austriaco. Nella creazione di questo lavoro Kosuth si avvalse dell'intera struttura architettonica creando una relazione anche con le opere del Ventesimo secolo che vi erano collocate: l'artista compose infatti il suo testo creando una connessione tra i due principali

[276] Corà B., 1988, p. 13.
[277] *Ivi*, 1988, p. 18.

studi di Wittgenstein, il *Tractatus* e le *Ricerche Filosofiche*, e le opere presenti. La mostra, intitolata *Il gioco dell'indicibile*, fu successivamente esposta al *Palais des Beaux Arts* di Bruxelles (Fig. 6). L'artista si occupò di entrambe le esposizioni in veste di curatore, poiché sostenne, esponendo chiaramente la sua diffidenza nei confronti degli storici dell'arte, che quest'ultimi non si sarebbero potuti occupare della mostra poiché il loro intervento avrebbe corrisposto[278] "ai preconcetti pseudo-scientifici dell'impresa storico-artistica"[279]. Appropriandosi della curatela Kosuth voleva quindi evidenziare l'importanza dell'intenzione dell'artista e del suo ruolo nel processo della creazione in tutte le sue fasi. L'installazione fu poi esposta al *Brooklyn Museum* nel 1990 e, anche in questa sede, testi e oggetti dialogavano insieme nella costruzione del significato[280].

Venezia: La materia dell'ornamento

È possibile ritrovare i lavori di Joseph Kosuth in diverse città italiane: oltre a Napoli si vuole ricordare in questa sede anche Venezia, dove nel 1997 l'artista espose l'installazione *La materia dell'ornamento* sulla facciata della Fondazione Querini Stampalia (Fig. 5). Per comprendere l'opera è necessario osservare il contesto storico di quegli anni e, più nello specifico, cosa accadde in Europa in quel periodo.

Gli inizi degli anni Novanta furono un momento difficile per quell'area che fu il teatro dello scoppio del conflitto che portò alla dissoluzione della Repubblica Socialista Federale di Iugoslavia. Il drammatico evento infuse un clima di tensione che si riflesse anche nei Paesi vicini: l'assedio di Sarajevo portò con sé numerose vittime e i crimini compiuti contro l'umanità rimasero tracce indelebili nella storia europea[281]. Sulla scia di quanto stava accadendo in quelle zone Joseph Kosuth realizzò la sua opera *La materia dell'ornamento*: essa fu realizzata appositamente per un progetto pensato per sostenere Sarajevo e si collegava con l'apertura di un museo in quella città. Inoltre, l'opera kosutthiana venne realizzata in occasione della 48esima edizione della Biennale d'Arte, a

[278] Kosuth J., 2006, pp. 4-21.
[279] *Ivi*, p. 10.
[280] Freeldberg, 1992, *passim*.
[281] http://www.treccani.it/enciclopedia/bosnia-erzegovina-la-guerra-civile_%28Atlante-Geopolitico%29/ (ultimo accesso ottobre 2018).

pochi giorni di distanza dalla presentazione di un'altra opera che l'artista avrebbe poi presentato a Sarajevo, per cui, in generale, il lavoro sottolineò un gemellaggio tra la città italiana e quella balcanica.

L'opera, un'installazione composta da una serie di neon, presentava dodici descrizioni tratte dal libro *Le Pietre di Venezia* di John Ruskin. Queste scritte corrispondevano a delle categorie che il critico inglese aveva utilizzato per descrivere le decorazioni e gli ornamenti dell'architettura gotica e rinascimentale di Venezia, con l'intento di creare una relazione tra il linguaggio del passato e quello del presente[282]: la casa-museo fu aperta al pubblico nel 1869[283], proprio nello stesso periodo in cui Ruskin scrisse il suo testo. La scelta di Kosuth di soffermarsi su un testo appartenente alla decorazione rappresentò per l'artista un'azione piuttosto ironica, poiché lungo tutta la sua carriera egli si era sempre posto in un atteggiamento contrario alla decorazione, in quanto vicina al formalismo greenberghiano. In ogni caso, anche in questo lavoro per l'artista il significato non si esplica nella mera decorazione ma è celato nelle relazioni che si creano nella percezione dell'opera, in un connubio con il contesto; le scritte luminose devono infatti dialogare con gli elementi architettonici per la definizione del farsi del significato che si crea soltanto dalla relazione con l'orizzonte culturale entro cui l'opera è collocata. Secondo l'artista è quindi la relazione tra il tutto e la parte che porta alla costruzione del senso complessivo, tra l'opera e l'architettura che deriva da un contesto sociale e culturale. Infine, anche in questa installazione lo spettatore si dovrebbe fare co-autore dell'opera la quale, a parere di Kosuth, non si dovrebbe quindi considerare come una mera decorazione ma come l'idea che sorregge tutto il lavoro e che si definisce da uno scambio di relazioni e contaminazioni con il *background* sociale circostante[284].

[282] Bertola C., 1999, pp. 10-14.
[283] http://www.querinistampalia.org/ita/contemporaneo/recenti_donazioni_di_opere_darte_contemporanea/joseph_kosuth.php (ultimo accesso ottobre 2018).
[284] Bertola C., 1999, pp. 16-29.

4.2 Il ruolo di Joseph Kosuth nel tempo presente: un'osservazione sulla sua posizione

Insegnare: una strategia wittgensteiniana

Per riuscire a comprendere la figura controversa di Joseph Kosuth è necessario osservare non soltanto le sue opere e la sua produzione teoria ma anche l'attività di insegnamento, che si rivelò per l'artista un'esperienza significativa. Egli iniziò a insegnare molto presto, quando ancora non aveva ultimato gli studi: il primo incarico gli venne assegnato nel 1967 da Silas Rhodes, Direttore della *School of Visual Arts* di New York, scuola nella quale l'artista concettuale stava studiando. Mantenne questa posizione per molti anni, fino al 1985, e la carriera da insegnante gli valse numerosi riconoscimenti in tutto il mondo. Fu invitato infatti come *Visiting Professor* in numerose altre istituzioni: dalla *Yale* alla *Cornell University*, fino ad Oxford, solo per citarne sono alcune[285]. Insegnò inoltre alla *Staatliche Akademie der Bildende Kunste* di Stoccarda tra il 1991 e il 1997, presso la *Kunstakademie Munich*, nonché all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia presso la Facoltà di Design[286].

Tra le varie esperienze vissute dall'artista si ricorda in particolare un seminario che svolse a Como nel 1995 presso il Corso Superiore di Arte Visiva della Fondazione Antonio Ratti, intitolato *Lavoro Localizzato*. All'interno di questo seminario gli studenti furono chiamati a scrivere un progetto in modo anonimo, affidandone poi la realizzazione a un altro allievo. Attraverso questo tipo di attività i futuri artisti non avrebbero solamente dovuto realizzare i lavori degli altri compagni semplicemente eseguendoli ma avrebbero dovuto anche essere in grado di mostrare le proprie capacità al fine di trasformare e interpretare il lavoro pensato in un vero processo creativo. Questo tipo di scelta, spiegò Kosuth, mirava a smontare il pregiudizio per cui l'opera d'arte nasce semplicemente dalla magia dell'ispirazione di una singola persona. Secondo l'artista, infatti, saper agire creativamente sull'idea di un'altra persona riflettendo e generando nuove idee a partire da essa

[285] Biggiero F., 2003, pp. 32-35.

corrispondeva a creare arte attraverso un processo intersoggettivo. Tale procedura si indirizzava ben oltre all'attività pensata esclusivamente per gli studenti del corso di Como: essa infatti si inseriva all'interno di un modo di vedere, maturato dopo la svolta antropologica, per cui l'artista era colui che riusciva a creare un rapporto diretto con la propria società e con il contesto sociale di appartenenza, non quindi un genio romantico relegato ai confini della società[287]. Kosuth sostenne inoltre che l'obiettivo principale del lavoro svolto a Como era quello di mettere gli studenti in relazione con il processo del fare dell'arte, creando una specie di intuizione wittgensteiniana, un'esperienza per cui attraverso il gioco di relazioni e punti di vista differenti si riuscisse a costruire nuovi significati[288].

Il lavoro si strutturava nel seguente mondo: ogni studente doveva scrivere un testo nel quale venivano inserite le istruzioni per la realizzazione dell'opera, ma esse dovevano lasciare il realizzatore del progetto libero di interpretare autenticamente e personalmente quanto era stato indicato. Ogni studente era inoltre invitato a discostarsi dai mezzi tradizionali che aveva sempre utilizzato, quelli con cui poteva avere più familiarità, allo scopo di scegliere una forma di presentazione del lavoro che fosse veramente appropriata a esprimere il significato della creazione artistica. In questo modo lo studente non avrebbe dovuto interpretare la scelta di un tipo particolare di materiale, bensì il concetto complessivo incluso nel progetto[289]. Attraverso questo approccio Kosuth voleva, come visto poco sopra, invitare gli studenti a prendere consapevolezza del loro ruolo futuro di artisti nella società. Tale aspetto veniva soddisfatto nella riflessione sulla paternità della loro opera e anche il titolo che venne dato al seminario *Lavoro Localizzato* si allineava con quanto pensato da Kosuth. Lo svolgimento di questo processo doveva rendere consapevoli gli allievi di quel sottile passaggio tra l'ideazione dell'opera e la sua contestualizzazione nella società. Se il futuro artista non doveva essere un genio romantico, egli doveva, secondo Kosuth, prendere consapevolezza fin da subito nella sua formazione del destino della sua opera. Questo aspetto viene analizzato attraverso quel sottile passaggio che avviene fin dall'inizio del laboratorio, quando gli studenti affidano la loro idea e quindi la loro opera a qualcun altro che si occuperà non solo di realizzarla ma di localizzarla, di porla in un certo contesto. Tale passaggio doveva incentivare gli quindi gli allievi a prendere consapevolezza del destino mutevole che può avere l'idea nello sviluppo dei

[287] Pietrantonio G., 1997, pp. 10-13.
[288] Daneri A., 1997, pp. 44-51.
[289] Pietrantonio G., 1997, pp. 10-13.

processi. Nel complesso mercato dell'arte, infatti, spesso l'artista perde il controllo della sua opera nelle dinamiche commerciali. Come visto in precedenza[290], questo si rivela essere un grosso rischio per il ruolo dell'artista che, perdendosi nel multiforme e articolato sistema dell'arte, rischia di alienarsi dalla realtà concreta entro cui invece dovrebbe agire[291].

Nella realizzazione del progetto artistico e quindi nello scambio tra diverse intersoggettività, quello a cui mirava Kosuth era altresì invitare gli studenti a cogliere la specificità della loro esistenza, ossia quelle qualità che facevano di loro degli individui parte di un contesto storico e sociale. Soltanto attraverso questo passaggio essi sarebbero poi riusciti a cambiare l'idea di arte ed entrare quindi nei processi che definiscono i significati della nostra realtà. L'artista, infatti, dovrebbe essere colui che riesce a espandere il concetto di arte e a elaborare personalmente e socialmente un'esperienza più significativa[292].

Premi e riconoscimenti nel sistema dell'arte

La posizione di Kosuth in relazione al sistema dell'arte è piuttosto ambigua poiché mostra nel complesso aderenze e discontinuità. Si rivela perciò utile osservare i premi e i riconoscimenti che arrivano dal sistema che lui spesso tende a criticare.

L'artista, infatti, ha affermato di entrare in contatto con i galleristi soltanto perché vede in loro degli agenti commerciali; inoltre si è schierato anche contro gli storici dell'arte e i critici i quali, a suo avviso, sono spesso fermi nelle loro austere posizioni dalle quali esprimono giudizi troppo facili e prendendosi meriti che invece spetterebbero agli artisti; essi infatti spesso si spacciano come i proprietari della creazione solo perché si sentono come dei custodi di un potere consolidato dalla storia e dal tempo[293]. Nel recente saggio *Intention* l'artista espresse chiaramente la diffidenza nei loro confronti attraverso le seguenti parole:

---

[290] *Supra*, cap. 3.
[291] Poli F., 2011, pp. 175, 182.
[292] Pietrantonio G., 1997, pp. 10-13..
[293] Daneri A., 1997, pp. 44-51.

"*I felt again the distance between the art historian's approach and mine. What this suggests is that the art-historical process is a kind of conspiracy, even if unwittingly so, to politically disenfranchise my activity as an artist*"[294].

Tuttavia, sono molteplici i riconoscimenti che Kosuth ha ricevuto nel tempo da istituzioni culturali appartenenti al sistema artistico. Il primo premio gli fu dato dalla Cassandra Foundation nel 1968, successivamente ricevette il *Frederick Weisman Award* nel 1991 e la Menzione d'Onore alla Biennale nel 1993, nonché il *Chevalier de l'Ordre des Art set des Lettres* dal governo francese, per citarne solo alcuni.

È inoltre significativo notare come fin dagli inizi della sua carriera Kosuth si sia sempre appoggiato a mercanti e galleristi: dal noto Leo Castelli, che lo seguì da quando l'artista aveva ventiquattro anni fino al 1999, al mercante newyorkese Sean Kelly, che lo rappresenta a partire dai primi anni Novanta; tra le collaborazioni storiche è inoltre opportuno ricordare anche la gallerista napoletana Lia Rumma, che sostiene l'artista da circa trent'anni[295]. Un ulteriore dettaglio curioso è il matrimonio dell'artista con la storica dell'arte Cornelia Lauf, da cui si separò ma con cui continuò nel tempo a collaborare: di recente infatti l'ex moglie ha curato per l'artista l'installazione *Colour In Contextual Play*, esposta lo scorso anno presso la galleria Mazzoleni di Torino[296].

[294] Kosuth J., 1996, *passim*.
[295] Biggiero F., 2003, pp. 32-35.
[296] https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/joseph-kosuth-colour-in-contextual-play-neon-in-contextual-play/ (ultimo accesso ottobre 2018).

4.3 L'eredità concettuale sull'arte postmoderna: dal linguaggio privato a una rete di relazioni

Il Neoconcettuale: l'inizio della diffusione

Tra la fine degli anni Settanta e il primo decennio degli anni Ottanta si diffuse a New York un gruppo di artisti chiamati neoconcettuali, che si interessarono soprattutto a ripensare l'utilizzo delle immagini all'interno del nuovo paesaggio mediatico della metropoli contemporanea. In quegli anni, infatti, cartelloni pubblicitari, slogan e vetrine luminose dalle mille insegne caratterizzavano uno spazio in cui il valore e la soggettività umana passavano in un piano secondario. In questo orizzonte alcuni artisti declinarono le loro ricerche prendendo spunto dalle questioni più importanti che l'Arte concettuale aveva precedentemente messo in luce. Questo non fu certo un caso poiché alcuni di loro erano stati allievi di artisti concettuali che avevano insegnato in varie istituzioni del tempo come il *California Institute of Fine Arts*. Pertanto, l'osservazione di queste personalità e dei loro lavori permette di comprendere il lascito che l'Arte concettuale ha avuto nella società artistica contemporanea[297]. Inoltre, le fruttuose influenze non si conclusero in quell'arco temporale ma si perpetuarono fino ai recenti anni Novanta, manifestandosi in alcune esperienze artistiche come l'Arte relazionale[298]. In una recente intervista Kosuth ha riconosciuto il lascito che deriva dal lavoro svolto, dimostrandosi interessato a quanto proposto dai nuovi artisti[299]; in particolare, così come messo in luce dal critico Douglas Crimp, gli esponenti del Neoconcettuale cercarono di comprendere le strutture del significato dell'arte ripensando il concetto di arte e linguaggio, riprendendo inoltre la figura emblematica di Duchamp[300]. Tuttavia nelle loro opere è possibile notare una certa distanza dalle austere idee dei primi artisti concettuali: questi artisti cercarono infatti di comprendere e indagare i significati dell'arte attraverso la loro soggettività e personalità.

---

[297] Le Donne M. E., 2012, *passim*.
[298] Pesapane L., 2012b, p. 744.
[299] Daneri A., 1997, pp. *passim*.

Barbara Kruger, per esempio, mise in discussione il meccanismo che governa la pubblicità cercando di mettere in crisi il rapporto tra immagine e *slogan*, scrivendo delle frasi personali contro il sistema consumistico all'interno di manifesti molto simili a quelli pubblicitari. Sulla medesima scia si inserisce anche il lavoro di Jenny Holzer che con la sua celebre serie *Laments e Truisms* del 1982 ha reso pubblici i suoi personali flussi di pensiero (riflessioni, poesie, semplici frasi) proiettandoli in spazi pubblici: si ricorda in particolare l'installazione che comparve a *Times Square* nella quale comparve la frase "*Abuse of power comes as no surprise*" (Fig. 7), che si impose come una precisa idea dell'artista sulla società capitalista, una presa di posizione personale che si sarebbe dovuta incontrare con lo sguardo e con l'interpretazione di chiunque passeggiasse in quella strada[301].

Le influenze nella Postmodernità: tra intimità e socialità

L'eredità dell'Arte concettuale si rispecchia anche nel complesso e multiforme fenomeno culturale e artistico degli ultimi anni Novanta che viene etichettato sotto il termine di Postmodernità. In quegli anni la fiducia per il progresso e per un tipo di società razionalizzata furono messe in discussione, mentre nel campo delle arti visive emerse un recupero critico delle avanguardie e dei movimenti passati sulla scia di quello che era iniziato già a partire dalla fine degli anni Settanta. In particolare alcuni artisti di questo periodo ripresero proprio quanto fatto da Joseph Kosuth, utilizzando però il linguaggio come strumento sempre più soggettivo. Fra tutti spicca la presenza di Sophie Calle, la quale ha interpretato in maniera personale il lavoro dell'artista concettuale senza relegare la sua personalità in un luogo secondario ma creando delle opere caratterizzate da numerosi riferimenti autobiografici: a partire dagli anni Ottanta le sue scritte invadono gli spazi espositivi attraverso un carattere neutro ma soggettivo.

Nella Postmodernità, quindi, i riferimenti linguistici oltrepassano la freddezza e il rigore del primo concettualismo per espandersi nella dimensione dell'intersoggettività, toccando talvolta zone profonde dell'intimità dell'individuo proprio come è possibile notare nelle

[301] Le Donne M. E., 2012, p. 608.

opere di Gillian Wearing[302], appartenente al movimento degli *Young British Artists*. Uno dei lavori più interessanti dell'artista britannica, dal titolo *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say,* del 1992-1993 (Fig. 8)[303], è una serie fotografica di donne e uomini comuni che esibiscono davanti all'obiettivo cartelli o fogli con scritte dei loro sogni, desideri o paure[304].

Nel multiforme tessuto delle relazioni

Dopo la svolta antropologica Joseph Kosuth realizzò, così com'è stato visto in precedenza[305], delle opere il cui significato si doveva rintracciare in relazione al contesto e alle numerose interazioni con il multiforme panorama socio culturale entro cui l'opera veniva inserita[306]. In quel processo il lettore/spettatore era chiamato a comprendere i significati dell'opera da uno scambio di relazioni tra la sua soggettività e quello che l'opera tendeva ad esprimere in connessione con il contesto storico e sociale[307].

La ricerca del significato attraverso le relazioni si ritrova in alcune delle ultime ricerche artistiche degli anni Novanta, in particolare nell'Arte relazionale. Questo termine, utilizzato per la prima volta da Nicolas Bourriaud, fondatore e direttore della rivista *Documents sur l'Art*, indica l'insieme delle espressioni artistiche nate sul finire del secolo che pongono alla base della loro esperienza l'interattività, la socialità, la convivialità e tutto ciò che può favorire la costruzione di relazioni tra individui allo scopo di creare e riflettere su nuovi modelli di esistenza più solidi e aggreganti. Pertanto, le opere d'arte relazionale si manifestano soprattutto attraverso incontri, *meeting*, manifestazioni occasionali, giochi e occupazioni temporanee, in veri e propri spazi in cui è possibile costruire delle relazioni umane oltre a quelli creati dal sistema. L'opera d'arte relazionale è infatti una sorta di interstizio sociale in cui si possono suggerire delle modalità di scambio oltre a quelle normalmente pensate dal potere. La critica che questi artisti cercano di

[302] Zanetti V. 2012, pp. *passim*.
[303] http://www.treccani.it/enciclopedia/gillian-wearing/ (ultimo accesso ottobre 2018).
[304] Zanetti V. 2012, pp. *passim*.
[305] *Supra*.
[306] Kosuth J, 1987f, *passim*.
[307] Kosuth J., 1987g, *passim*.

smuovere è quindi sottile: recuperano l'importanza delle relazioni, che artisti concettuali come Kosuth avevano cercato di mettere in luce, manifestandola però attraverso opere ben più soggettive e personali rispetto a quanto fatto dalla prima arte concettuale[308].

Tra gli esponenti principali dell'Arte relazionale si ricordano Dominique Gonzalez-Foerster, Rirkrit Tiravanija, Felix Gonzalez-Torres e Liam Gillick; sebbene questi artisti abbiano sviluppato progetti differenti, tutti in un modo o nell'altro hanno dato spazio nei loro lavori alle relazioni umane. In particolare alcuni artisti come Gonzalez-Torres hanno utilizzato nelle loro opere alcune peculiarità che richiamano i periodi precedenti: i suoi cubi di carta ricordano infatti il minimalismo, i diagrammi sembrano riecheggiare i disegni di Sol LeWitt e i manifesti realizzati in bianco su nero richiamano le opere di Kosuth. Questo dimostra come le strutture artistiche non si limitino mai a un unico gioco di significazioni ma si evolvono, mutando e mescolandosi a nuove prospettive e contaminazioni[309]; inoltre, sulla scia di quanto sottolineato da Wittgenstein - per cui il significato va cercato nell'uso e non nelle cose in sé - , questi artisti si interessarono maggiormente ai processi, proprio perché solo tramite questi è possibile riuscire a comprendere il senso dell'esperienza artistica?[310].

Tra gli artisti che hanno preso parte all'Arte Relazionale si ricorda Liam Gillick, artista britannico, il quale oltre ad aver creato numerosi oggetti scultorei vicini al design industriale, è scrittore e teorico, insegnante presso la *Columbia University* di New York e si è dedicato all'approfondimento dei complessi rapporti tra architettura, design e arte. Ha realizzato numerose operazioni e interventi a carattere ambientale che si legano in particolare con il contesto in uffici, aziende, bar e altri spazi di socializzazione. Si è occupato di comprendere il delicato rapporto tra dinamiche sociali, politiche e ideologiche che caratterizzano la società capitalista avanzata e i suoi contributi si possono leggere anche all'interno di saggi e pubblicazioni. Di recente la sua critica e la sua riflessione tra il sistema sociale e l'architettura lo ha spinto a interessarsi a scrittori e pensatori di stampo utopico e socialista[311]. Centrale per Gillick rimane l'importanza delle relazioni e della conoscenza del contesto che emerge da alcune riflessioni; l'artista ha infatti sostenuto che:

> "Nei luoghi semi/pubblici semi/privati è possibile trovare una sequenza di non-spazi la cui gestione richiede collaborazione. […] spesso il contesto ideale nasce là dove i luoghi di

[308] Pesapane L., 2012b, pp. 746-749.
[309] Bourriaud N., 2010, pp. 51-58.
[310] *Ivi*, p. 55.
[311] Bernardelli F. 2012, p. 756.

confluenza, passaggio, entrata e uscita riunione, divisione o incontro vengono lasciati in uno stato di crisi che permette l'insorgere di un'intesa extra-costruttiva"[312].

Tale pensiero sembra legarsi bene con quanto evidenziato anche dall'Arte relazionale, secondo la quale, infatti, è nella presenza degli interstizi quindi nei luoghi di spazio alternativi al sistema che si riesce a comprendere il significato del fare artistico.

In aggiunta, quest'artista si è interessato in particolar modo alla scultura minimalista, soprattutto a quella proposta da Donald Judd, così come è possibile vedere nella celebre opera intitolata *Platform Sculptures* del 1990. L'opera consiste in una serie di sculture formate da una semplice struttura modulare in metallo e plexiglass colorato, disposte nello spazio come piattaforme sopraelevate i cui titoli incoraggiano gli spettatori a utilizzarle come luoghi di incontro e relazione. Osservando quest'opera è quindi possibile notare come l'artista abbia preso ispirazione dalla precedente tradizione minimalista, creando però una connessione con il pubblico e rendendolo quindi partecipe della definizione del significato dell'opera d'arte. Secondo Gillick infatti, l'estetica minimalista non può più soddisfare le esigenze della comunità e del contesto poiché è ormai stata assorbita dalle strutture del sistema[313].

Proprio alla scultura minimalista fa riferimento un'altra celebre artista del panorama contemporaneo, Roni Horn. L'artista concettuale americana, inizialmente vicina a Donald Judd, ha preso in seguito le distanze dalla poetica *minimal* per elaborare una ricerca soggettiva, legata al tempo e all'identità, tematiche che studia ancora oggi attraverso diverse pratiche, dalla scultura al disegno all'utilizzo del linguaggio, dalla poesia alla fotografia. Anche lei come Gillick si è interessata al processo piuttosto che all'oggetto in sé come testimoniano le sue opere[314]. Inoltre nelle sue opere è possibile ritrovare anche una connessione con la politica la società che emerge in alcune opere come *Library of Water* del 2007 (Fig. 9), opera collegata allo sfruttamento delle risorse ambientali e allo scioglimento dei ghiacciai[315]. In aggiunta, l'artista ha utilizzato il linguaggio in una forma personale e intersoggettiva come è possibile notare all'interno di un lavoro che realizzò tra il 1992 e il 1993 sulla poesia di Emily Dickinson: Roni Horn ha lavorato con alcuni testi di poesie tratte dal repertorio della poetessa, soffermandosi in particolare su quelle parole che rimandano a una relazione con il mondo naturale e che rivelano quindi un parallelo con il

[312] Gillick L., 2005, p. 59, 61.
[313] http://www.madrenapoli.it/liam-gillick/ (ultimo accesso ottobre 2018).
[314] https://www.palazzograssi.it/it/artisti/roni-horn/ (ultimo accesso ottobre 2018).
[315] Horn R, 2013, *passim*.

lavoro di Horn; a ciò si aggiunge la considerazione che alcuni recenti studi sulle poesie di Emily Dickinson hanno messo in luce come il suo stile poetico si possa aprire all'interpretazione, in un processo in cui il lettore si fa co-autore del significato celato nella poesia. In questo modo l'opera poetica diventa arte nel momento stesso in cui viene fruita e letta da qualcuno; un simile modo di agire si può ritrovare nelle sculture di Roni Horn basate sui versi della poetessa statunitense. La prima scultura di questo lavoro era un'installazione intitolata *How Dickinson Stayed Home* (1992-1993) ed era costituita da venticinque blocchi di alluminio a forma di cubo con una lettera incorporata in ogni blocco. Questi elementi, sparsi nello spazio in un ordine apparente, venivano osservati e letti dai visitatori che dovevano attraversare lo spazio: in questo modo si creava una connessione mentale tra lo spazio, l'opera e gli spettatori chiamati a leggere i testi in una fusione tra il testo e la scultura, tra il piano fisico e quello concettuale.

In conclusione Horn, nel corso della sua carriera, ha prodotto una numerosa serie di libri con scritti e fotografie dell'Islanda. In questi lavori l'artista ha curato anche la presentazione del testo, la presenza fisica dell'opera e il carattere tipografico, cercando di coinvolgere il lettore anche attraverso questi aspetti. Il viaggio nel territorio islandese è stato per il suo percorso artistico un'occasione fondamentale, in quanto ha contribuito a rinforzare l'idea per cui creare un legame particolare con il luogo in cui si è chiamati a operare è fondamentale. L'accrescimento della relazione dialettica tra artista e contesto, in questo caso tra artista e natura, è quindi un tassello centrale per la definizione dei significati dell'arte[316].

[316] Horn R., 1996, pp. 85-89.

Conclusioni

Dall'analisi condotta è possibile evidenziare come le principali questioni che attraversano il percorso di Kosuth riguardano principalmente l'indagine sui significati dell'arte tramite il linguaggio, il ruolo dell'artista nella società e le dinamiche di quest'ultimo con il sistema dell'arte. Attraverso questa ricerca basata su un continuo confronto tra i saggi e le opere dell'artista si è cercato di comprendere quanto e se la sua teoria e produzione si possano considerare veramente un esempio valido di critica alle istituzioni, se effettivamente il ruolo dell'artista come presenza attiva e dinamica nella società venga utilizzato e promosso da Kosuth e se quindi quanto evidenziato negli scritti sia poi effettivamente riscontrabile nella pratica artistica.

L'indagine ha messo in luce come rispondere esaustivamente a tali questioni sia un'impresa piuttosto complessa; infatti, così come emerge dalla prima parte dell'elaborato, se l'artista agli inizi della sua carriera sostenne l'idea per cui l'arte è una tautologia il cui significato si può definire soltanto all'interno del contesto dell'arte[317], nella coeva produzione artistica non sempre tutto ciò che l'artista propone sembra essere in sintonia con tale concetto. Se, da un lato, le definizioni astratte tratte dal vocabolario conducono il lettore verso un significato lontano dalla percezione sensibile e quindi chiuso nei meccanismi concettuali, d'altra parte la diffusione della sua *Second Investigation* (iniziata prima delle svolta) all'interno delle testate giornalistiche testimonia un paradosso: l'arte infatti, in questa pubblicazione, sembra infatti definire il suo significato oltre il contesto dell'arte[318]. In aggiunta a ciò, così come messo in evidenza dall'analisi proposta, emerge un'altra contraddizione: Kosuth si pone con un atteggiamento critico nei confronti degli storici dell'arte, dei galleristi e di tutti i mediatori che appartengono a questo sistema, ma allo stesso tempo intrattiene relazioni con importanti mercanti dell'arte fin dagli inizi della sua carriera; Leo Castelli, Seth Siegelaub e Lia Rumma hanno infatti appoggiato l'artista dagli inizi del suo percorso attraverso mirate strategie di *marketing*[319]. La critica nei confronti di queste figure rimane una costante nel percorso kosutthiano dagli albori fino agli sviluppi più recenti, manifestandosi quindi attraverso giochi di contraddizioni e ambivalenze. Alla base di questa posizione vi è la critica costante contro il formalismo

[317] Kosuth J., 1987b, pp, 19-40.
[318] Alberro A., 2011, p. 49.
[319] Biggiero F., 2003, pp. 32-35.

promosso da Clement Greenberg e dal suo gruppo, che l'artista non ha ancora abbandonato e che porta dentro di sé ancora oggi, nella ricerca più contemporanea[320].

Vi è un altro aspetto da sottolineare che emerge dallo studio di questo complesso personaggio - forse uno dei dati più significativi - , ovvero la relazione con i significati dell'arte. In tutto il suo percorso l'artista concettuale continua a chiedersi quale sia e dove si possa trovare il significato dell'arte. Nei primi anni di attività questo significato è rintracciabile nello statuto dell'arte stessa, come qualcosa di intra-artistico lontano dall'esperienza percettiva e vicino invece ad un paradigma analitico-scientifico per cui l'arte è come una tautologia linguistica, una proposizione analitica vista dentro al contesto dell'arte[321]. Successivamente, sulla scia del cambiamento dettato dall'antropologia, Kosuth arriva ad affermare l'esatto opposto: nel secondo periodo del suo lavoro i significati dell'arte si possono cogliere nel multiforme e ricco orizzonte del contesto umano e intersoggettivo[322]. Tuttavia, sebbene gli scritti di Kosuth sottolineino questo cambiamento, le sue opere manifestano qualche contraddizione: in alcuni casi infatti esprimono una relazione significativa con il contesto, come emerge dalla recente opera *Il Linguaggio dell'Equilibrio* (2007) nella quale Kosuth posiziona il suo lavoro tra l'acqua e la terra, sottolineando la linea costiera che circonda l'isola; il titolo stesso dell'opera mette in evidenza una linea d'acqua fluttuante che varia a seconda della marea lagunare e delimita il confine tra natura e cultura, collegando così attraverso la sua opera le risorse naturali e culturali dell'ambiente[323]. In altri casi, però, le sue opere sembrano soddisfare ancora una fruizione concettuale anziché percettiva, come mostrano i complessi meccanismi che si celano dietro ad opere come *Cathexis*, in cui la mente sembra essere più importante di qualsiasi altro mezzo[324].

In ogni caso è importante sottolineare come la riflessione portata avanti da Kosuth abbia avuto un suo significativo riscontro nello sviluppo delle tendenze artistiche più recenti. Quest'ultime hanno infatti riutilizzato le riflessioni sull'importanza del contesto e della soggettività, insieme allo strumento del linguaggio, utilizzato per creare situazioni più soggettive e intime ispirate in ogni caso alla prima Arte concettuale[325].

---

[320] Kosuth J., 1996, s.n.p.
[321] Kosuth J., 1987b, *passim*.
[322] Kosuth J., 1987f, pp. 95-110.
[323] Biggiero F., 2009, p. 7.
[324] Kosuth J., 1987h, pp. 116-120.
[325] Zanetti V., 2012, *passim*.

Alla luce di ciò è quindi impossibile fornire delle conclusioni definitive sulle questioni che sono state indagate in questo elaborato: in questa sede si è piuttosto cercato di mettere in luce contraddizioni e ambivalenze, per riuscire ad osservare e comprendere le dinamiche che si celano dietro al significato dell'arte nello sfondo del multiforme tessuto che compone la nostra realtà.

Bibliografia

Alberro A., *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, Milano, Johan & Levi, 2011.

Argan G. C., Bonito Oliva A., *L'arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Firenze, Sansoni, 2007.

Benjamin W., *Angelus Novus* in Gambazzi P., Scaramuzza G., *Hegel, Arte e morte dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 285.

Bernardelli F. 2012, *Liam Gillick, Ibuka (part 2) 1995*, in Poli F., Corgnati M., Bertolino G., Del Drago E., Bernardelli F., Bonami F., *CONTEMPORANEA Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 2012, p. 756.

Bertola C., Joseph *Kosuth: la materia dell'ornamento*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 1999.

Biggiero F., *Guide to contemporary art: special edition Joseph Kosuth*, Boston, 2003.

Bourriaud N., *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia srl, 2010.

Casalegno P., Frascolla P., Iacona A., Paganini E., Santambrogio M., *Filosofia del linguaggio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.

Celant G., *Precronistoria. 1966-1969*, Roma, Quodlibet, 2017.

Cimatti F., *Arte e linguaggio. Il Problema dell'esperienza estetica visiva*, in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 2017 (http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/439).

Comba E., *Introduzione a Lévi-Strauss*, Roma, Laterza, 2000.

Corà B., *Joseph Kosuth: "*Modus Operandi*" Cancellato*, Rovesciato, Napoli, Electa, 1988.

Cricco G., Di Teodoro F. P., *Itinerario nell'arte. Dall'Art Nouveau ai giorni nostri*, Bologna, Zanichelli, 2006.

Daneri A., *Dialogo con Joseph Kosuth*, in *Joseph Kosuth: visiting professor: lavoro localizzato*, Fondazione Antonio Ratti, Milano, Skira, 1997, pp. 44-51.

Danto A., *The Artworld*, in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

Danto A., *Oltre il brillo box: il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Milano, Marinotti, 2010.

Di Salvatore G., Fassi L., *L'avventura del modernismo:antologia critica*, Milano: Johan & Levi, 2011.

Diamond S., *Antropologia in discussione* in Hymes D., *Antropologia radicale*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 379-403.

Dorfles G.,*Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 2010.

Eco U., *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971.

Filippi F. B., Gibello L., Di Robilant M., *1970-2000 Episodi e temi di storia dell'architettura*, Torino, Celid, 2006.

Foster H., *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia, 2006.

Freedberg D., *The play of the unmentionable: an installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*, London, Thames and Hudson, 1992.

Galli Callari M., *La re-invenzione dell'antropologia*, in Hymes D., *Antropologia radicale*, Milano, Bompiani, 1979, pp.7-22.

Gambazzi P., Scaramuzza G., *Hegel, Arte e morte dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

Gauldner A., *The Coming Crisis in Western Sociology*, New York, Avon, 1972.

Gillick L., *Liam Gillick: woven, intersected, revised*, Zurich, JRP/Ringier, 2005.

Guercio G., Introduzione. Joseph Kosuth e l'intelligenza del fatto artistico, in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1987, pp. 5-14.

Godfrey T., *Conceptual art*, London: Phaidon Press Limited, 1998.

Harrison C., *Essays on Art & Language*, MIT Press, 2001.

Hobbs R., Affluence, *Taste, and the Brokering of Knowledge. Notes on the Social Context of Early Conceptual Art*, in Corris M, *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 200-201.

Horn R., *Earths grow thick*, Columbus - Ohio, Wexner Center for the Arts, 1996.

Horn R., *Everything was sleeping as if the universe were a mistake*, Barcelona, Fundacio Juan Miro: la Caixa Foundation, 2013.

Hymes D., *Antropologia radicale*, Milano, Bompiani, 1979.

Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1987a.

Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1987b., pp. 19-40.

Kosuth, J., *Un'arte senza pubblico*, in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1987c, pp. 41-52.

Kosuth, J., *L'artista come antropologo*, in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1987d, pp. 53-75.

Kosuth J., *Arte concettuale: un fallimento?*, in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1987e, pp. 77- 94.

Kosuth J., *Dentro il contesto: modernismo e pratica critica*, in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1987f, pp. 95-111.

Kosuth J., *Sette osservazioni da tenere presenti durante la visione/lettura dell'opera Testo/Contesto* in Kosuth J. *L'arte dopo la filosofia il significato dell'arte concettuale* Genova, Costa & Nolan, 1987g, pp. 112-115.

Kosuth J, *Per una lettura di* Cathexis in Kosuth J. *L'arte dopo la filosofia il significato dell'arte concettuale* Genova, Costa & Nolan 1987h,pp. 116-120.

Kosuth, J., *Necrophilia mon amour*, in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1987i, pp. 121-128.

Kosuth J., *Intention*, in *The Art Bulletin*, 1996, College Art Association of America.

Kosuth J. *Art after Philosophy*, in Godfrey T., *Conceptual Art*, London, Phaidon Press Limited, 1998, pp. 19-40.

Kosuth J., *Concetto, corpo e sogno*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, 2006.

Kosuth J., *Il linguaggio dell'equilibrio: Venice Biennale 52. International Art Exhibition*, Mondadori Electa, Milano, 2009.

Le Donne M. E., *Neoconcettuale*, in Poli F., Corgnati M., Bertolino G., Del Drago E., Bernardelli F., Bonami F., *CONTEMPORANEA Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 604-608.

Leiss W., *The Domination of Nature,* Boston, Bacon, 1974.

LeWitt S., *Paragraphs on Conceptual* Art, in Celant G., *Precronistoria. 1966-1969*, Roma, Quodlibet, 2017, pp. 27-30.

Lippard L., Chandler J., *La dematerializzazione dell'arte*, in Celant G., *Precronistoria. 1966-1969*, Roma, Quodlibet, 2017, pp. 52-64.

Marcus G. E., Myers F. R., *Lo scambio nell'arte e nella cultura* in Caoci A., *Antropologia estetica e arte antologia di scritti*, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 151-195.

Martini M., *Dizionario di Filosofia contemporanea*, Roma, Cittadella, 1979.

Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1983.

Parisi D., *Il linguaggio come processo cognitivo*, Bergamo, Boringhieri, 1977.

Pennacini C., *La ricerca sul campo in antropologia: oggetti e metodi*, Roma, Carocci, 2010.

Perissinotto L., *Wittgenstein: una guida*, Milano, Feltrinelli, 1997.

Pesapane L., *Arte Concettuale,* in Poli F., Corgnati M., Bertolino G., Del Drago E., Bernardelli F., Bonami F., *CONTEMPORANEA Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 2012a, pp. 338-345.

Pesapane L., *Arte Relazionale,* in Poli F., Corgnati M., Bertolino G., Del Drago E., Bernardelli F., Bonami F., *CONTEMPORANEA Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 2012b, pp. 744-749.

Pietrantonio G., *Teaching/learning*, in *Joseph Kosuth: visiting professor: Lavoro localizzato*, Fondazione Antonio Ratti, Milano, Skira, 1997, pp. 10-13.

Poli F., *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2005.

Poli F., *Il sistema dell'arte contemporanea*, Bari, Laterza, 2011.

Poli F., Corgnati M., Bertolino G., Del Drago E., Bernardelli F., Bonami F., *CONTEMPORANEA Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 2012.

Ponzini F., *Minimal Art,* in Poli F., Corgnati M., Bertolino G., Del Drago E., Bernardelli F., Bonami F., *CONTEMPORANEA Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 260-265.

Sapir E., *Selelcted Writings of Edward Sapir*, Berkeley, University of California Press, 1949.

Scholte B., *Towards a Reflexive and Critical Anthropology* in Hymes D., *Reinventing Anthropology*, New York, Random House, 1969.

Stein M., *Perspectives on the Modern Community*, New York, Columbia University Press, 1960.

Tax M., *Introductory: Culture is not Neutral, Whom Does It Serve?*, in Baxandall L., *Radical Perspectivein the Arts*, Baltimore, Penguin Books, 1972.

Vettese A.*, Norme e significati* in *Joseph Kosuth: visiting professor: lavoro localizzato*, Fondazione Antonio Ratti, Milano, Skira, 1997, pp. 18-29.

Zanetti V., *Postmodernità*, in Poli F., Corgnati M., Bertolino G., Del Drago E., Bernardelli F., Bonami F., *CONTEMPORANEA Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 770-777.

Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 2012.

Sitografia

https://www.artsy.net/

https://www.artribune.com/

http://www.askanews.it/

https://gammm.org/

http://www.madrenapoli.it/liam-gillick/

https://www.moma.org/

http://mostrestoriche.palazzoforti.it/

https://www.newschool.edu/

https://www.palazzograssi.it/

http://www.querinistampalia.org/

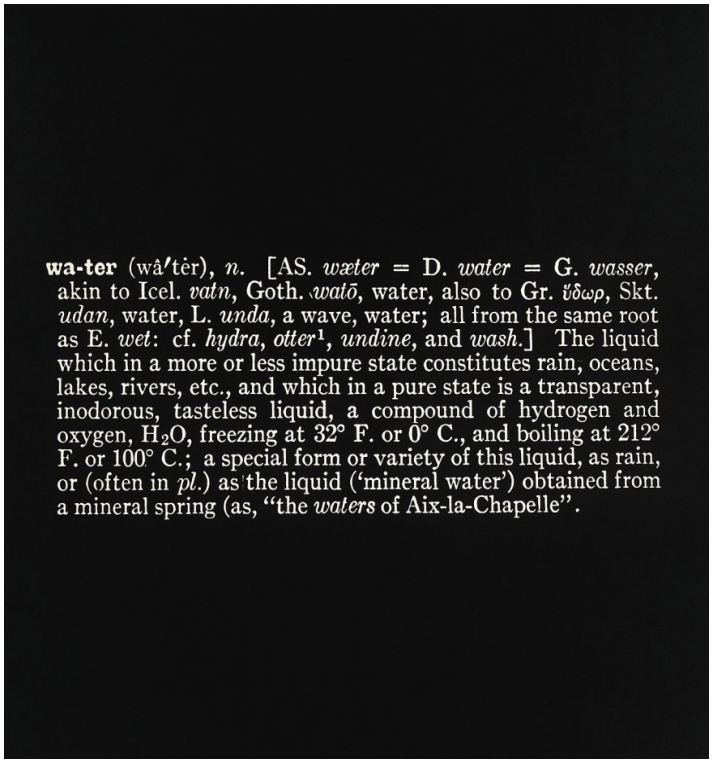
http://www.stationhill.org/

http://www.treccani.it/enciclopedia/

http://www.treccani.it/vocabolario/

Appendice: immagini

Fig. 1: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, MOMA, New York.



wa-ter (wâ′tėr), *n.* [AS. *wæter* = D. *water* = G. *wasser*, akin to Icel. *vatn*, Goth. *watō*, water, also to Gr. *ὕδωρ*, Skt. *udan*, water, L. *unda*, a wave, water; all from the same root as E. *wet*: cf. *hydra*, *otter*[1], *undine*, and *wash*.] The liquid which in a more or less impure state constitutes rain, oceans, lakes, rivers, etc., and which in a pure state is a transparent, inodorous, tasteless liquid, a compound of hydrogen and oxygen, H_2O, freezing at 32° F. or 0° C., and boiling at 212° F. or 100° C.; a special form or variety of this liquid, as rain, or (often in *pl.*) as the liquid ('mineral water') obtained from a mineral spring (as, "the *waters* of Aix-la-Chapelle".

Fig. 2: Joseph Kosuth, *(Art as Idea as Idea), Water*, 1967, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

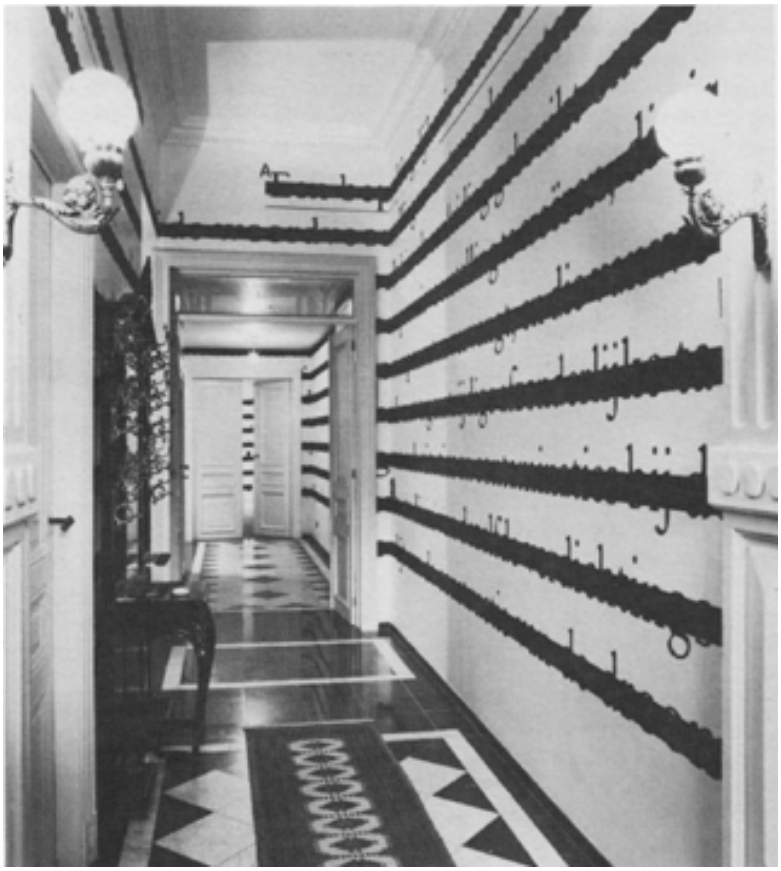


Fig. 3: Joseph Kosuth, *Chambre d'Amis*, Ghent, 1986.

Fig. 4: Joseph Kosuth, *Modus operandi*, 1988, Collezione Jacorossi, Roma.

Fig 5: Joseph Kosuth, *La materia dell'ornamento*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 1997.

Fig. 6: *The Play of the Unmentionable,* The Brooklyn Museum Collection, New York,1990.

Fig 7: Jenny Holzer, *Abuse of Power Comes As No Surprise,* Times Square, New York, 1982.

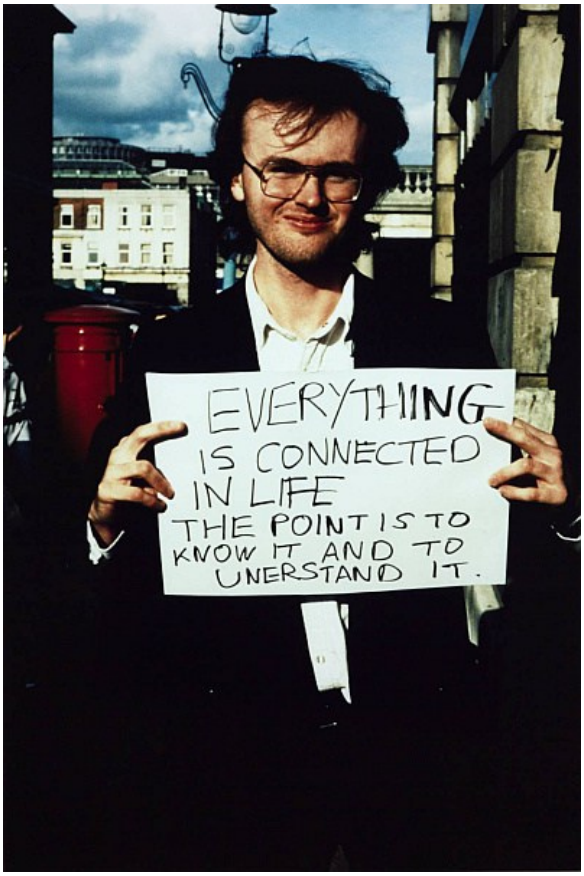


Fig. 8: Gillian Wearing, *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*, Tate Modern, Londra, 1992-1993.

Fig. 9: Roni Horn, *Library of Water*, Museum of Stykkishólmur, Stykkishólmur, Iceland, 2007.