

Art-Language

CONTENTS

Theory, Knowledge and Hermeneutics	Stuart Knight	1
Revelation and Art	Graham Howard	6
Actuality and Potentiality	Graham Howard	16
Accessibility and Conceivability	Graham Howard	23
Art Teaching	Terry Atkinson Michael Baldwin	25
La Pensée Avec Images	Terry Atkinson Michael Baldwin	51

Price 75p UK, \$2.50 USA All rights reserved

Walla & Company (Printers) Limited, Industrial Estate, Plant Common, Bursley, Yorkshire

il significato della parola inglese « ought »? può essere costruita inizialmente come « almeno quale ». E' ovvio che non la si può costruire così — possiamo tuttavia supporre che possa essere supposto. (Questa è una domanda non-esclusiva introdotta da « quale »). Ne risulta un contesto da esame non tipico. Potremmo presumere di conoscere già il significato di « ought » — se non fosse per il fatto che non si sa se il candidato conosce il significato di « ought ».

C(2) è piuttosto singolare. Può ammettere una risposta diretta quale « sì » (= conosco il significato della parola inglese « ought »), (e questa risposta non può essere esauriente). C(4) può essere troppo forte. — si potrebbe dire che presuppone che il candidato conosca il significato di « ought »; per cui, se egli risponde « non so quale... », ciò conterebbe come correzione a C(4), ma certamente come risposta diretta a C(3). Forse C(3) è la migliore domanda « autentica » nascosta.

Una cosa valida da intendere per « domanda » è una domanda di ordine epistemico — « diminuire per ignoranza » (questo suggerisce almeno che « domandare » non significa « domandarsi »). La riduzione dell'ignoranza si attua in modo ben determinato. Si potrebbe esprimere tale richiesta con un imperativo come « sia che io sappia che s sia che io sappia che non-s ». Un'altra cosa da intendere per domanda è una richiesta « linguistica ». Potrebbe essere espressa da un imperativo come « ditemi sia che s sia che non-s ». Queste sono definizioni ben distinte: si potrebbe soddisfare la domanda epistemica in molti modi oltre che con la parola — ogni compartimento che provochi la condizione richiesta di conoscenza andrà bene. Questo non è il caso del contesto « linguistico ». Il tipo di risposta non fa parte del significato della richiesta.

Non è necessario rispondere alla richiesta di tipo linguistico in modo epistemicamente adeguato. Potrebbero risponderci che, in inglese, la maggior parte degli interrogativi sono più linguistici che epistemici. Possiamo tuttavia differire questo — o considerarlo non

pertinente. La questione è che esistono basi importanti tali da permettere la selezione delle origini interrogative di ogni lavoro che potremmo proporre. Inoltre, con maggior importanza, rispondiamo a delle richieste epistemiche o linguistiche? Possiamo immaginare un tempo in cui tutto questo potrebbe cambiare?

Il Professor Belnap ha affermato che si dovrebbe considerare la teoria/logica erotetica basata su due fattori additivi al sistema « assertivo »: uno, l'interrogazione « epistemica », (2) l'interrogazione « linguistica ». Ne risulta che una teoria generale della domanda (sfondo della domanda) non può essere basata su una teoria imperativa-epistemica, nè esservi ridotta.

In risposta al problema delle domande condizionali, Belnap ha sviluppato la nozione di domanda relativa. Le domande del Foglio II (A) « Se « ought » ha un significato... », (ecc.) potrebbero sostenere la domanda relativa.

Le domande del tipo « ditemi (mi) » derivano in un certo senso dall'affermazione che conoscere una domanda equivale a conoscere ciò che conta come sua risposta. Cosa è per noi una risposta diretta? Abbiamo forse una locuzione fondamentale « A è una risposta diretta ad I » (in cui « A » è dichiarativo e « I » imperativo)? Esistono molti tipi non diretti di risposta ad una domanda. Sarebbe necessario che queste fossero frasi complete in relazione diretta e precisa alla domanda, dando informazioni, nè più nè meno di quanto sia richiesto (non è necessario che siano vere). Nel Foglio II, A(1) è espressa in modo equivalente e meno ambiguo che A(2). Il concetto di risposta è sufficiente per permettere di dire ciò che si vuol dire su delle domande e congiunzioni tipiche supplementari.

(Dicembre 1971)



William Wegman: Feeling, Videotape 1971. Un coinvolgimento diretto tra azione e medium. Per Wegman si tratta di cercare un contatto al livello più basso, una non-penetrazione nel pubblico, nelle azioni che lo vedono protagonista.

Il Los Angeles Artists alla Hayward Gallery di Londra.

MIRELLA BANDINI:

INTERVISTA A GIULIO PAOLINI

D.

Dinanzi alle opere più recenti (1972) esposte alla Galleria Notizie di Torino, che mi pare rappresentino un punto importante e fermo nel tuo lavoro di questi ultimi anni — nel senso di una sintesi dei diversi percorsi da te esplorati precedentemente sulla dinamica del vedere e del conoscere — vorrei chiederti quale sia ora il significato di questa globalità, imperniata su una proiezione prospettica di memoria per punti temporali.

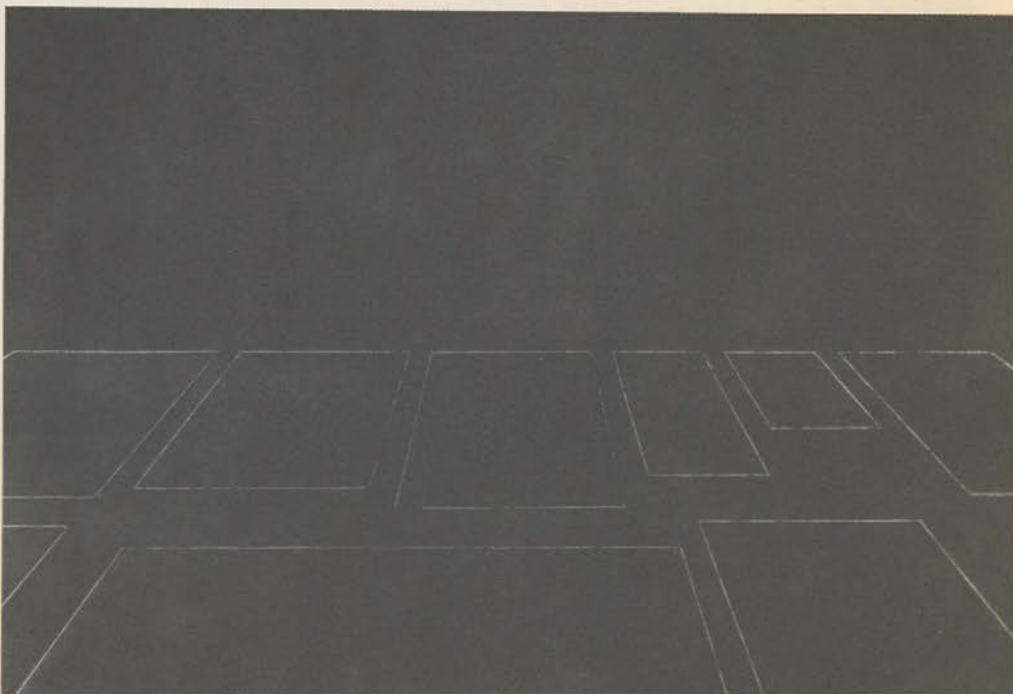
R.

Questi diversi filoni o occasioni del mio lavoro, nei quadri precedenti (come ad esempio « l'Ultimo quadro di Velasquez » '68) davano spunto a risultati come discussione, o erano momenti da cui si poteva intravedere un certo discorso. Il rimando, la sovrapposizione nel tempo o nello spazio delle immagini nei loro rapporti mentali con la visione erano lasciati in una prospettiva che toccava allo spettatore individuare. Alcuni miei quadri del periodo precedente, e



Giulio Paolini:

L'ultimo quadro di Diego Velasquez, 1968, tela fotografica. Disegno geometrico, 1960, tempera su tela. Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva, 1972, tempera su tela. Galleria Notizie Torino.



potremo dire dal '67 al '71, proponevano infatti, a livello appunto di percezione, una prospettiva che era però assolutamente mentale e soltanto suggerita proprio dagli elementi stessi, che la indicavano ma non la esaurivano.

Nei miei lavori la prospettiva (di essi, e della loro significazione) dovrebbe risultare come una immagine conclusa, cioè elaborata e voluta, mentre precedentemente era soltanto intuita. Ed appunto, se allora potevamo chiamarla mentale, diventa ora un tracciato, una falsariga visiva su cui si collocano questi miei lavori precedenti. Si può dire che ora mi sia un po' aperto a questi segni, più attinenti a un'immagine e non solo a degli spunti concettuali, anche se questo tipo di lavoro non presume comunque una calcolata risultanza.

D.

Vi è un rimando costante nelle tue opere al repertorio formale dell'arte neoclassica: esso è come l'uscire da un tempo preciso per entrare in un altro, il quale rinvia a sua volta ad un passato ancora più lontano.

R.

Sì, infatti questo rimando non è solo una citazione culturale o un omaggio a questo stile, verso cui ho un'attitudine preferenziale. Il neoclassico infatti è stato il primo movimento

« neo », cioè è stato un po' l'assenza di uno stile nuovo; è stata la prima volta che si è riassunto un modo passato, abdicando a una forma nuova. Riferendomi a « Early Dynastic » ('71) ho scelto la forma classica della colonna in quanto forma elementare dell'architettura, nonché modo più semplice di concretizzare un elemento spaziale. Essa, in questa opera, (come nel discorso che in modo simile avevo sviluppato nelle « Quattro Immagini Uguali » '69) è un'indicazione simbolica di ripetizione infinita dato uno spazio limitato.

D.

Questo processo di proiezione sommatoria delle immagini nel tempo della memoria (in cui si sovrappongono i concetti d'identità, di corrispondenza, di apparenza, di metafora, analizzati con rigore assoluto nel tuo lavoro iniziato nel '60) è ora da te concretizzato nelle tue ultime opere in una prospettiva lineare, dove diverse forme geometriche corrispondono ai

tui quadri precedenti. Vorrei sapere — considerando che una costante d'indagine del tuo lavoro è il momento del contatto tra gli strumenti (matita, tela) e la destinazione di pittore che nasce da questo limite — in quale tipo di costruzione grafico-prospettiva hai rimandato l'ordinamento di questi gradienti mentali.

R.

Questi quadri dovrebbero essere come un diaframma che si pone tra i miei lavori precedenti e il modo che oggi ho di vederli. La prospettiva perciò si concretizza in una configurazione, non di descrizione veristica, ma di appropriazione astratta del modo del disegno di rendere questo tipo d'immagine. Ad esempio in « Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva » ('72) essa è un po' irrigidita dal fatto che la cosiddetta linea d'orizzonte dell'allineamento prospettico dei nove quadri ripercorre e coincide con la linea mediana della squadratura del mio primo quadro « Disegno geo-

metrico» ('60) che ne è il parametro proporzionale. Negli altri due disegni l'uso della carta millimetrata mantiene all'immagine un certo schema visivo, cioè fa trasparire al di sopra o al di sotto di queste forme un reticolo spaziale che è attinente al foglio e quindi allo spazio su cui lavoro.

D.

Questa è una tra le tue mostre che dà la possibilità di un raccordo globale del tuo lavoro; a questo punto potremmo anche precisarne una certa finalità.

R.

Di questa globalità, che prima intravista, ora è detta, lo spettatore continuo ad essere soltanto

io stesso. Si è detto prima che quelle diverse sagome geometriche corrispondono a precisi quadri e probabilmente corrispondono, in sé, ma non obiettivamente. Non è stata mia preoccupazione segnalare se quelle forme corrispondono a un quadro o a un altro. Quindi ancora una volta è un'immagine di cui sono io l'unico testimone, come del resto è sempre avvenuto. Poiché si tratta sempre di un'immagine che attende di essere definita, in quanto non lo è sufficientemente come iconografia, come soggetto preciso, circostanziato, ma è sempre una immagine, per così dire simbolica, la finalità è proprio, se c'è, quella di chiedersi se questa immagine globale, questo tipo di immagine comunque ne possa avere una.

VICTOR BURGIN:

PERFORMATIF-NARRATIF PIECE

The term « performative » comes from a paper by J.L. Austin: « Performatif-Constatif », (Cahiers de Royaumont, Philosophie No. IV, La Philosophie Analytique - Les Editions de Minuit, 1962, pp. 271-304) where it is used in contrast with the type of speech acts we call « statements », those which Austin calls « constative »:

« The constative utterance, under the name, so dear to philosophers, of **statement**, has the property of being true or false. The performative utterance, by contrast, can never be either: it has its own special job, it is used to perform an action ».

One means of validating my performative texts of 1969-1970 would be by way of the sort of testing to which Austin refers:

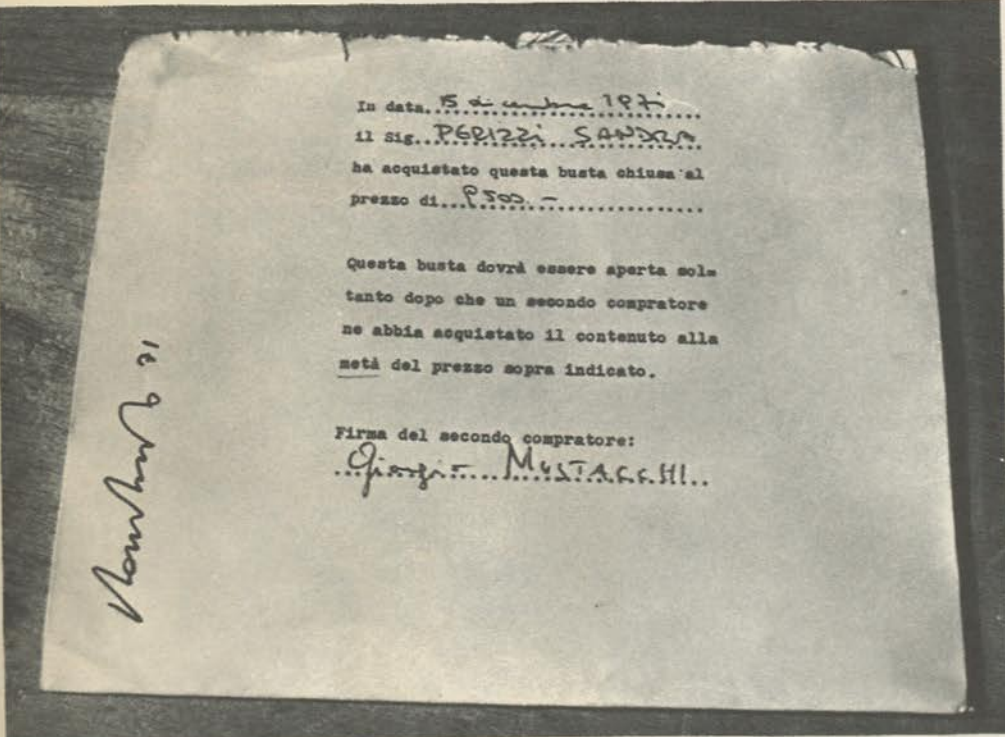
« The performative must be issued in a situation appropriate in all respects for the act in question: if the speaker is not in the conditions required for its performance (and there are many such conditions), then his utterance will be, as we call it in general, "unhappy" ».

The sorts of things to which my texts refer (« moments », « events », « criteria » etc.) are all things which, I may predict with certainty, will be « available » to the reader whatever his physical circumstances at the moment of reading — this of course is why the denoting terms are of such generality, « event » doesn't mean any one particular event. (My original motivation was to treat the phenomenological concerns of minimal sculpture at a high level of generality.) This type of utterance may engage directly with one's immediate, contemporary, experience of the world, or it may not — the text may or may not be « used » (one may consider the construction of a sieve without actually sieving anything).

There had been a tendency in England to view these « performatives » in a purely literary context — one « critic » referred, in a radio programme, to my « room poem ». « Performativ-narrative » was written partially to demonstrate the difference between a literary language and the language of the performative texts. A literary text provides, for any statement within it, a context which is **entirely** linguistic whereas in our everyday speech the world provides the context. In the narrative section of P-N the « world » of the text is no more or less than the totality of objects and events described within it. Unlike the real world (and unlike hypothetical worlds of traditional novels) there are no clues to the significance of the events described, they are of neutral meaning.

While the narrative section describes a world composed simply of words, the photographic section we believe to describe a part of the « actual » world — but it is not a part to which we have direct access, we know it only through these images — we have knowledge « by description » and not knowledge « by acquaintance ».

There is a degree of correspondence between the verbal signs and the visual signs (e.g. between the word « desk » and the image of a desk), the performative section of the text calls for a comparison between the two parallel systems of signs. In making the acts of attention



In data... 5 dicembre 1971
il Sig... P. GAZZINI SANDRA
ha acquistato questa busta chiusa al
prezzo di... P. 500.-

Questa busta dovrà essere aperta soltanto dopo che un secondo compratore ne abbia acquistato il contenuto alla metà del prezzo sopra indicato.

Firma del secondo compratore:

Giorgio M. T. A. C. H. I.

Sergio Lombardo ha presentato al Centro La Cappella di Trieste, per la prima volta in Italia, dopo l'esordio berlinese del novembre scorso alla Paramedia, la sua « Vendita all'asta ». Si tratta di una « situazione-problema » che ricorda molto da vicino il meccanismo dei test psicologici.

In sostanza, Lombardo pone all'asta una busta chiusa; il cosiddetto miglior offerente, tuttavia ne può entrare in possesso soltanto dopo che un secondo compratore ne abbia acquistato il contenuto al doppio del prezzo sopra indicato.

1. TO HAVE AND TO HAVE NOT
2. TO HAVE AND TO HOLD
3. TO SEE AND BE SEEN
4. TO GIVE AND TO TAKE
5. TO SHOW AND TO TELL

Giulio Paolini

Fondazione Prada



Disegni

Galleria Schema, Florence, from 30 March 1972

Chia, De Filippi, Fabro, Kounellis, Lombardo,
Mattiacci, Notargiacomo, Paolini, Vettor Pisani

Galleria La Salita, Rome, from 5 April 1972

Mirella Bandini_Giulio Paolini, 1972

MIRELLA BANDINI With regard to your most recent works exhibited at the Galleria Notizie in Turin, which I believe are some of the most outstanding you've produced in recent years – in the sense that they are a summary of the different paths you explored previously in relation to the dynamic of seeing and knowing – I would like to ask you what is now the significance of this totality, pivoting on the perspective projection of memory divided up by points of time.

GIULIO PAOLINI These different trends or occasions in my work, in the previous pictures (such as *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968) were an opportunity for discussion, or else they were times when one could glimpse a certain process of reasoning. The reference, the superimposition in time and space of the images in their cerebral relationship with vision were left in a perspective that the spectator had to identify. Some of my pictures from the previous period – that is, from 1961 to 1971 – offered, in fact, at a perceptual level, a perspective that was entirely cerebral and only suggested by the elements themselves, which attested to it, but didn't exhaust it. In my works, perspective (of them and their signification) should prove to be a complete image – in other words, elaborated and intentional, while previously it was only intuited. [→ p. 380]

And, in fact, while then we could call it cerebral, it now becomes a path, a visual guideline on which these previous works of mine are placed. One might say that it's now opened up to these signs, which relate more to an image and not just to conceptual ideas, even if this type of work doesn't, in any case, presume a calculated outcome.

MB There's a constant reference in your works to the repertoire of forms of neoclassical art: it's as if we were emerging from a specific period in order to enter another, which, in its turn, refers to an even more distant past.

GP Yes, in fact, this reference isn't just a cultural citation or a tribute to this style, which I am particularly fond of. Neoclassicism was actually the first "neo" movement – in other words, it was, in a way, the absence of a new style. It was the first time that a past style had been summarized, rejecting the idea of a new form. In the case of *Early Dynastic* (1971), I chose the classical form of the column because it's an elementary architectural structure, as well as the simplest way of giving concrete form to a spatial element. In this work – as in the idea I developed in the *Quattro immagini uguali*, 1969 – it's a symbolic indicator of the infinite repetition given by a limited space.

MB This process of summative projection of the images in the time of memory – in which are superimposed the concepts of identity, correspondence, appearance and metaphor, analyzed very rigorously in the work you began in 1960 – has now been given concrete form in your latest works in a linear perspective, where different geometric forms correspond to your previous pictures. Bearing in mind that your work constantly investigates the moment of contact between different tools and materials (such as pencil and canvas) and the visual objective that's produced by this limit, I'd like to know in what graphic and perspective construction you have arranged these conceptual gradients.

GP These pictures are intended to constitute a sort of dividing line between my previous works and the way I regard them today. Thus this view takes concrete form in a configuration that isn't one of veristic description, but rather of abstract appropriation of the style of drawing used to render this type of image. For example, in *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva* (1972), it's become a little more rigid because the horizon line of the vanishing point of the nine pictures coincides with the median line of the squaring of the *Disegno geometrico* (1960), which is its proportional parameter. In the other two drawings, the use of graph paper maintains a certain visual schema in the image: that is, it allows a spatial grid relating to the sheet of paper – and thus the space on which I work – to be visible above and below these forms.

MB This is one of your exhibitions that establishes an overall link between your works; at this point, we could also state what your aims are.

GP The spectator of the overall character nature of my work – which was first sensed and now has been specifically referred to – continues to be just myself. It was said before that the different geometric shapes correspond to specific pictures, and they probably correspond taken by themselves, but not objectively. It hasn't been my concern to point out whether those forms correspond to one picture or another. Thus, once again, it's an image of which I'm the only witness, as has indeed always happened. Since it's an image that is waiting to be clearly defined – because it isn't sufficiently defined as iconography or a precise, detailed subject, but it's still an image that's, so to speak, symbolic – the aim, if it exists, is that of asking oneself if this overall image, this type of image, can, in any case, have an iconography or subject.

— in *Prospects*, no. 1, Milan, March–April 1972