

La materialità dell’immateriale. Un caso di compravendita di arte concettuale americana nella Repubblica federale tedesca

*Problemi e soluzioni operative per la circolazione delle opere
nell’epoca della smaterializzazione dell’arte*

1. INFORMAZIONE SENZA PASSIONE, MA CONDOTTA CON PASSIONE

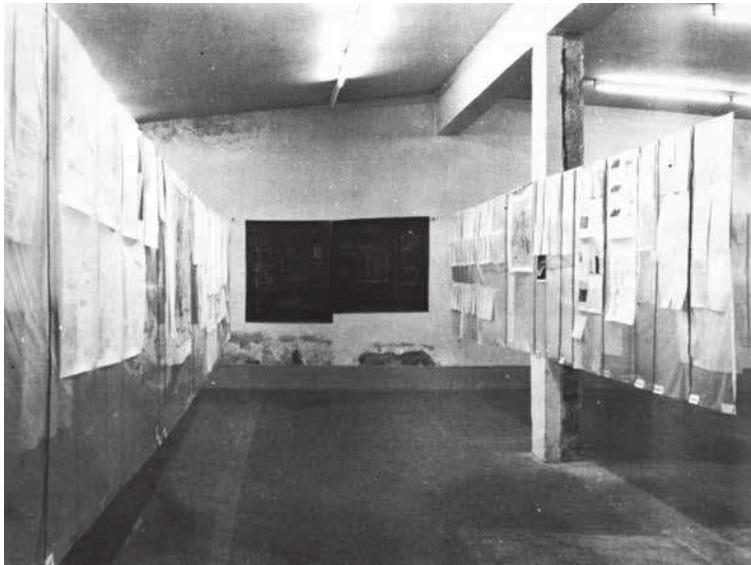
Il 30 settembre 1969 alla Kunsthalle di Düsseldorf si inaugurava *Prospect 69*, curata da Konrad Fischer e Hans Strelow. Harald Szeemann, nella giuria di selezione, destinava quattro voti a un gruppo ben preciso: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, cioè gli artisti di *January 5-31, 1969*, la mostra presentata da Seth Siegelaub a gennaio dello stesso anno¹ (fig. 1). A stretto giro da quest’esposizione erano comparse su «*Arts Magazine*» le quattro interviste fatte da Kosuth, con l’alias di Arthur R. Rose, a se stesso, Barry, Huebler e Weiner. Kosuth in particolare presentava la propria ricerca come un’attitudine tesa a cimentarsi con l’«astrazione di un’astrazione» mediante la messa in questione della natura dell’arte, superando la messa in crisi delle sotto-categorie di pittura e scultura. A favore di un’arte presentata come metodo di indagine, l’oggetto scultoreo e pittorico era paragonato a una parola svuotata di significato, mentre la storia dell’arte europea non figurava come destinazione privilegiata, perché nella sua convenzionalità anacronistica: «We have our own time and our own reality and it need not be justified by being hooked into European art history»². A breve distanza da *Live in your Head: When Attitudes Become Form*, la Repubblica federale tedesca e la Svizzera

si erano fatte per contro piattaforme di mostre dedicate al fenomeno.

A *Prospect 69* ancora aperta, il 10 ottobre si inaugurava allo Schloß Morsbroich di Leverkusen *Konzeption – conception: Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung*, co-curata da Rolf Wedewer e Konrad Fischer. Prima della sua chiusura, alla Kunsthalle di Berna, Zdenek Felix, curatore *ad interim* dopo le dimissioni di Szeemann, inaugura *Pläne und Projekte als Kunst*³. Quest’ultima veniva ospitata contemporaneamente negli spazi di *AKTIONSRAUM 1* a Monaco, quale «fotocopierte Ausstellung», una mostra fotocopiata (fig. 2)⁴. Per il formato espositivo i curatori avevano guardato in particolare ai modelli che, negli Stati Uniti, tra arte e curatela si erano intanto avvicendati: da *Card File* di Robert Morris, del 1962, di cui uno scomparto si chiamava *Conception, a Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, organizzata da Mel Bochner presso la School of Visual Art di New York nell’inverno del 1966; sino allo *Xerox Book* del 1968⁵. La presenza artistica, di per sé eterogenea, era stata uniformata dalle rispettive linee curatoriali, comunque tese a confrontarsi con la messa in crisi dell’oggetto come esperienza storica all’indomani della dematerializzazione. Le recensioni, pure secondo letture orizzontali, presentavano in tal senso i musei di Berna e Leverkusen come istituzioni «all’avanguardia del



1. Da destra a sinistra Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, 1969.



2. Veduta di *Pläne und Projekte als Kunst* ad *AKTIONSRaUM 1*, Monaco, 1969 (foto: da *AKTIONSRaUM 1 oder 57 Blindenhunde*, München, 1971).

vuoto», ridotte a grandi «schedari per appunti»⁶. In occasione di *Konzeption - Conception*, a Jürgen Morschel le pareti apparivano tappezzate di fogli in cui erano schizzati progetti per eventi, istruzioni, descrizioni ed enigmatici indovinelli di logica; la produzione artistica si traduceva per Wolf Schön in «furia documentaria», in serie numeriche, misurazioni, volumi di statistiche a cui si accompagnavano lettere e telegrammi⁷. E il catalogo veniva indicato come spazio privilegiato per la fruizione (fig. 3).

Analogamente, *Pläne und Projekte als Kunst* a Berna si dimostrava «più da leggere che da vedere». Fatta di piani e progetti tra il celebre e

la beffa, per Margit Staber presentava pareti dominate da un chiaro-scuro di appunti e fotocopie che, nel misurare e l'informare, rinviavano perpetuamente l'oggettivazione di idee, secondo un atteggiamento sempre più radicale rispetto a *When Attitudes Become Form*⁸. Pochi osservatori indicavano però come le esposizioni presentassero ricerche che sperimentavano materiali e avanzavano metodi scaturiti in parte dall'accavallarsi delle pratiche dell'evento e dell'*happening* con la nuova dimensione mediale problematizzata da Marshall McLuhan che, all'indomani dell'accelerazione tecnica, aveva ravveduto nelle nuove realtà tecnologiche e d'informazione «metafore attive»

per un rinnovato *myth-making*: per «tradurre l'esperienza in forme nuove». Detronizzata la vista a favore degli altri sensi, per il sociologo il numero si presentava quale privilegiata estensione dell'uomo, come conversione del senso aptico e tattile: si conta a partire dalla mano. Il calcolo infinitesimale si dimostrava atto a trasferire qualsiasi spazio in serie piatta e uniforme, mentre la fotografia veniva ricuperata come matrice «di un mondo di transitorietà accelerata». L'idea di una percezione tradotta in informazione si affiancava alla lettura dei giornali e degli inserti pubblicitari come mosaici surrealisti, capaci di far vedere lo spaccato di una comunità, insieme fittizio e conforme. E la lettura si esplicava in un'ipotesi dal potenziale generativo e inquietante: «non potrebbe l'attuale traduzione delle nostre vite nella forma spirituale dell'informazione unificare la coscienza del mondo intero e della specie umana?»⁹.

A conclusione del discorso inaugurale per *Prospect 69* Harald Szeemann, in un momento precedente alla teorizzazione di un *Museumstyp* basato sulla messa in forma «di istituti che inquietino», presentava come «attualmente la più inquietante» l'«informazione senza-passione, condotta con passione»¹⁰.

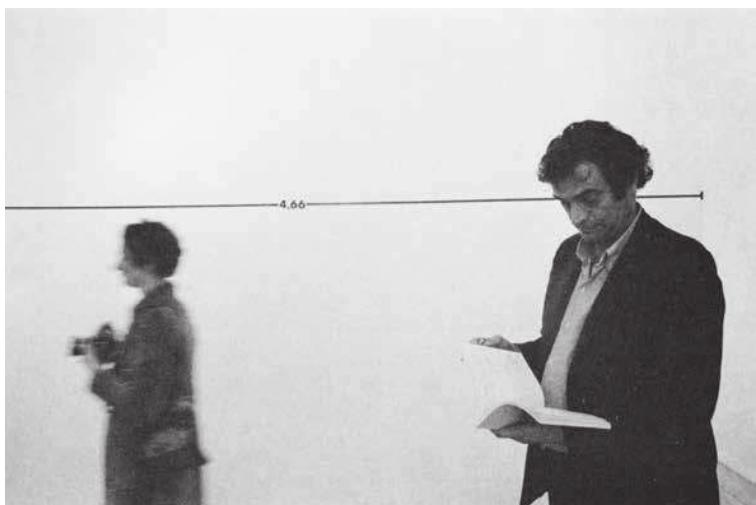
2. SPLENDIDI ELIMINATORI

A *Prospect 69*, il gruppo di *January 5-31* rappresentava una delle forme più radicali di sospensione dell'oggettualità. Con le interviste in catalogo di

Kosuth a se stesso, a Barry, Huebler e Weiner, la presenza dei quattro artisti era pressoché veicolata dalla descrizione dei rispettivi contributi nel giornale della fiera. Simultaneità e decentramento nello spazio e nel tempo caratterizzavano l'operazione di Huebler. Barry faceva coincidere il proprio contributo con «le idee» che la lettura dell'intervista poteva generare nello spettatore. Weiner descriveva il suo lavoro come composto da oggetti galleggianti «gettati» in dei corsi d'acqua, uno al mese per sette anni consecutivi, ma, nella sua componente informativa, come un «oggetto» di per sé concluso. E Kosuth articolava la sua posizione, caratterizzata dall'impiego del pensiero wittgensteiniano in senso post-greenbergiano, ma in fin dei conti purista. Senza sollevare il problema di una poetica, quella di Kosuth, effettivamente esitata in una 'estetizzazione del positivismo logico', in questo frangente la rottura con il formalismo convenzionalmente inteso si innestava sulla problematica della funzione del museo, di cui la costruzione espositiva di *When Attitudes Become Form* si era fatta dibattuta risoluzione¹¹. L'*incipit* del discorso di Szeemann in occasione di *Prospect 69*, un evento di mercato, era tuttavia chiaro: «Ho scritto nel catalogo per le Attitudini, che presso gli artisti – e non solo presso di loro – è sempre più evidente la necessità di far esplodere il triangolo Atelier-Galleria-Collezione più il Museo. Ma il fatto che sempre più velocemente tutte le generazioni e personalità artistiche più ostinate, in questo contesto dato si sentano a loro agio, può difficilmente essere negato»¹².

Per il curatore, la rimozione da parte di Weiner di un quadrato di intonaco dalle pareti della

3. Veduta di *Konzeption-Conception* a Leverkusen; sullo sfondo l'intervento di Mel Bochner, in primo piano Marcel Brodthaers, 1969 (foto: da *more Konzeption / Conception now*, Düsseldorf, 2015).



Kunsthalle di Berna, senza la complicità dell'Istituzione non sarebbe stata possibile. Le gallerie apparivano realtà sedute su questo «setaccio di talenti» e solo il museo poteva offrire a questi artisti ciò che desideravano, «la consacrazione». Anzi per Szeemann, «informare e consumare» incarnavano le migliori strategie per portare un ragionamento *ad absurdum*, ma erano attuate da «splendidi Eliminatori», «che, appunto, presuppongono il Triangolo come base[...]. Non vogliono più costruire. E anche questo è corretto. Ma anche questa volontà-di-non-costruire è oggi incagliata nel Triangolo»¹³.

Tralasciando l'insoddisfazione di Szeemann per la selezione di *Prospect*, il passaggio testimonia come il concettualismo fosse una corrente inserita in un circuito istituzionale. La nuova arte, pur nei suoi debiti poetici e materiali con le stagioni precedenti, permetteva poi, dati i formati, un'agevole circolazione di questi lavori in Europa, con costi di trasporto e messa in opera, se non assenti, contenuti. Tale aspetto giocava un ruolo centrale. A tal proposito nel 1969 Kosuth, coadiuvato da Siegelaub, proponeva a Fischer una personale presso la galleria di Düsseldorf, garantendo di poter mantenere il prezzo di vendita sotto i 300 dollari¹⁴. Mentre nel 1971 lo Stedelijk di Amsterdam comprava un *Duration Piece* di Huebler per 1.000 dollari, l'anno successivo la stessa istituzione acquisiva *VII* di Robert Ryman per 10.000 dollari¹⁵. Nell'ambito del privato le dinamiche erano analoghe: *To May Madness*, un dittico di Brice Marden, nell'estate del 1972 veniva ceduto da Fischer a Panza di Biomo per 4.120 dollari, quando a inizio dell'anno il gallerista per *Wall Drawings* di LeWitt ne chiedeva 1.700¹⁶. Se i progetti per *Wall Drawings*, di media grandezza, tra il 1972 e il 1974 oscillavano tra i 1.000 e i 2.000 dollari, le sculture permutative dello stesso artista presentavano, a seconda della dimensione, un prezzo tra i 2.000 e i 40.000 dollari¹⁷. I formati dettavano i valori, a loro volta calibrati sulle consuete coordinate di mercato.

Col passare degli anni, è tuttavia possibile registrare un progressivo aumento di valore per queste ricerche: un Huebler nel 1974 costava 3.500 dollari, mentre *Topples from above*, 1970, di Weiner, nel dicembre del 1975 veniva venduto a 2.000¹⁸. L'aumento del prezzo, oltre che dall'entità dell'opera e le oscillazioni monetarie, era dovuto al consolidamento storico della corrente. Dopo l'oggetto-concetto del minimalismo, il concetto-oggetto dell'arte concettuale, ben inteso declinato di volta in volta in maniera differente, in particolare dagli anni Settanta entra in una normale ottica di mercato, le cui politiche sono già state presentate¹⁹.

Ma all'interno di una logica di compravendita, di per sé inconsueta, è lecito chiedersi come si comportassero i collezionisti, quali fossero i termini e i materiali della negoziazione, le problematiche di conservazione di queste opere. A tal proposito è interessante interrogare una corrispondenza emblematica del 1978, inerente la vendita di un nucleo di lavori significativo, di Kosuth, Barry, Weiner e Huebler, ai coniugi Elisabeth e Gerhard Sohst, residenti ad Amburgo; a fare da intermediario per un blocco proveniente dagli Stati Uniti era stato Kasper König, vero e proprio *croupier* dell'arte americana in Europa sin dagli anni Sessanta (fig. 4)²⁰. Il caso di studio sarà occasione per articolare le fattive dinamiche di vendita dell'arte concettuale a fine anni Settanta, ridiscuterne la materialità; presentare le esigenze, materiali e 'metafisiche', sentite dai due collezionisti e indagare le motivazioni alla base di un acquisto.

3. COORDINATE DI UNA COMPRAVENDITA

Tra le collezioni nate nella Repubblica federale tedesca, la collezione Sohst non ha ancora ricevuto l'attenzione conferita ad altri nuclei quando si presenta come una delle poche orientate alla costituzione di una raccolta, principalmente di arte concettuale. In qualche modo, se Peter e Irene Ludwig erano i principali mecenati della Germania del Reno, tanto da essere definiti da König «i Medici della inquinata Renania», Elisabeth e Gerhard Sohst avrebbero rappresentato un punto di riferimento per la vita culturale sulle rive dell'Elba, in particolare per Amburgo²¹. La coppia inaugurava la propria attività collezionistica all'indomani del matrimonio, per una passione condivisa per le arti. La prima simbolica acquisizione risale al 1963, quando i coniugi acquistano una piccola opera grafica di Erich Heckel. Il passaggio all'arte contemporanea avveniva grazie al calendario di mostre della Galerie de Gestlo in Amburgo, ma la subalternità della città ad altri centri culturali favorirà l'incontro con l'arte concettuale solo più tardi, all'indomani della sua consolidata istituzionalizzazione. È il 1974 quando, in occasione di un viaggio a Düsseldorf, i coniugi Sohst visitavano la galleria Fischer. In questa circostanza, invitati dal gallerista presso la sua residenza, erano rimasti affascinati da Carl Andre e, in particolare, dall'eleganza di Sol LeWitt. Il primo *Wall Drawing* faceva così l'ingresso in collezione. Risale al 4 luglio 1974 la vendita 'per corrispondenza' di *A Straight Line and a Not Straight Line - Wall Drawing n. 234*. Come recitava il certificato, accompagnato da un diagramma esemplificativo, linee ortogonali e diagonali meno visibili dovevano essere

tratteggiate a muro con una matita, mentre altre due linee dovevano essere riportate a parete con pastelli a olio neri. Il 7 ottobre Gerhard Sohst informava entusiasta il gallerista che stavano per trasferire il progetto a parete, nella sua traduzione formale dalla semplice costruzione grafica e ritmata, espressione di un'esecuzione appaltata, ma timbrica e memore, pur per procura, di un equilibrio compositivo di matrice astrattista²². Nel frattempo gli orizzonti si ampliavano: un importante punto di riferimento diveniva la galleria Paul Maenz, in particolare il collaboratore Gerd de Vries. Si chiedevano informazioni su altri esponenti, da Huebler a Jan Dibbets, si battevano fiere come il Kunstmarkt di Colonia. Il reperimento di un catalogo di Kosuth portava nello stesso anno al primo acquisto di un'opera, *One and Three Umbrellas* del 1965, e sempre nel 1974 venivano acquisiti i primi lavori di Hanne Darboven²³. Al 1978 risale la corrispondenza inerente il blocco proveniente dagli Stati Uniti.

E il 2 marzo quando Manuel Greer, da sempre vicino a Siegelaub, contatta Kasper König: i quattro artisti gli avevano riferito che il prezzo per le opere della prima attività a questa altezza oscillava tra i 3.000 e i 5.000 dollari. Robert Topol, attuale proprietario, era disposto a cedere un intero blocco di lavori ai Sohst, uno ad artista, per 12.000 dollari. Sul retro della lettera è scarabocchiato a penna un calcolo, probabilmente di König, in cui ai 12.000 sommava altri 3.000 dollari, per un totale di 15.000, in maniera tale da ricavare 1.500 dollari a testa per sé e per il gallerista americano²⁴. Le opere riportate nella corrispondenza erano *Outdoor Nylon Monofilament Installation, 1 december* (1968) di Barry; *Times Square Circle Shape* (1968) di Huebler; *Four Titles* (1966) di Kosuth e *Three minutes of forty pound pressure spray of white highway paint upon a well tended lawn. The lawn is allowed to grow and not tended until the grass is free of all vestige of white highway paint* (1968) di Weiner²⁵. Si trattava di lavori differenti. L'opera di Barry risaliva alle operazioni condotte con i fili di nylon, tesi in esterni ed interni, che saranno annotate da Szeemann durante il viaggio negli Stati Uniti per la preparazione di *When Attitudes Become Form*²⁶. *Times Square Circle Shape* di Huebler, realizzato nel dicembre del 1968, constava di un progetto, una serie di fotografie e una mappa²⁷. *Four Titles* di Kosuth apparteneva alla serie degli elementi quadrangolari trasparenti. In vetro o plexiglass, come noto, riportano in stampatello nero delle parole al centro fra loro correlate, di solito in Letraset. In questo caso, su ciascuno dei pannelli erano riportate, rispettivamente: *Grass - Green*



4. Kasper König con una sagoma del *Maus Museum* di Claes Oldenburg, c. 1972 (ZADIK G20 X 3).

- *Lawn - Vegetation*; la serie da progetto doveva essere posta in orizzontale su di un prato, per presentare nella combinazione un'indagine orientata a una progressiva astrazione, caratterizzata dalla consueta sovrapposizione di componente materiale e linguistica, qui mediata dalla trasparenza del plexiglass²⁸. Infine, il lavoro di Weiner era stato pubblicato per una prima volta nella sezione *Specific Statements* di *Statements* del 1968, il primo libro d'artista edito dalla Louis Kellner Foundation e Siegelaub²⁹.

Tutto sembrava procedere secondo quanto previsto, ma quando il blocco arriva ad Amburgo qualcosa va storto. I collezionisti avevano sospeso il pagamento in attesa di risolvere alcune questioni. Come König riportava a Greer, i due coniugi, avvezzi a trattare opere d'arte concettuale, non avrebbero provveduto a saldare l'acquisto per delle problematiche di cessione di proprietà e installazione.

4. TERMINI E CONDIZIONI: MATERIALITA' E MEMORIA STORICA

Un punto di discussione riguardava l'opera di Barry. Com'è possibile evincere dalla corrispondenza, i coniugi erano interessati a entrare in pos-

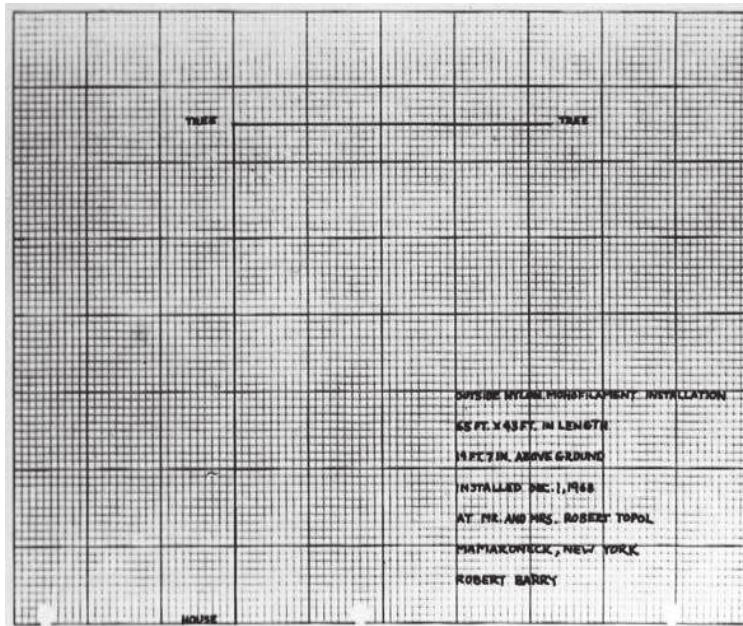


5. Robert Barry, *Outdoor Nylon Monofilament Installation*, prima installazione, 1968 (foto: da *January 5-31, 1969*, New York, 1969).

sesso delle fotografie relative alla prima installazione del lavoro, avvenuta nel 1968 (figg. 5, 6). In più si era posto il problema pratico di come installare in una nuova collocazione un filo di nylon di una lunghezza prestabilita. Per la sua prima messa in opera, il filo originale risultava teso per circa 19 metri x 13, ad un'altezza dal suolo di più o meno 4 metri e mezzo. Come l'artista aveva riferito a

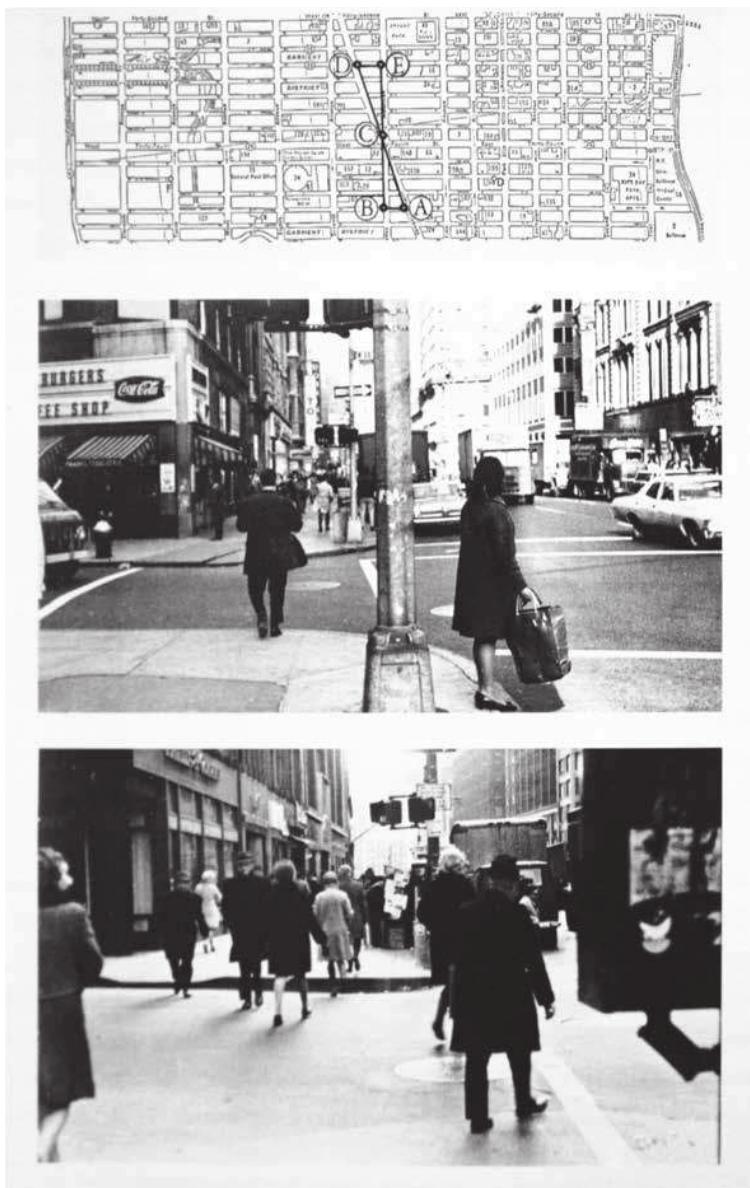
König, il nylon poteva adesso essere tranquillamente sostituito e ricalibrato sullo spazio a disposizione. Quindi il suo trasporto era stato inutile³⁰.

Lo stesso interesse per il materiale fotografico inherente la prima comparsa dell'operazione di Barry è dimostrato per il lavoro di Huebler, anche se è bene fare una precisazione. Il lavoro spedito ai Sohst non era *Times Square Circle Shape*, in col-



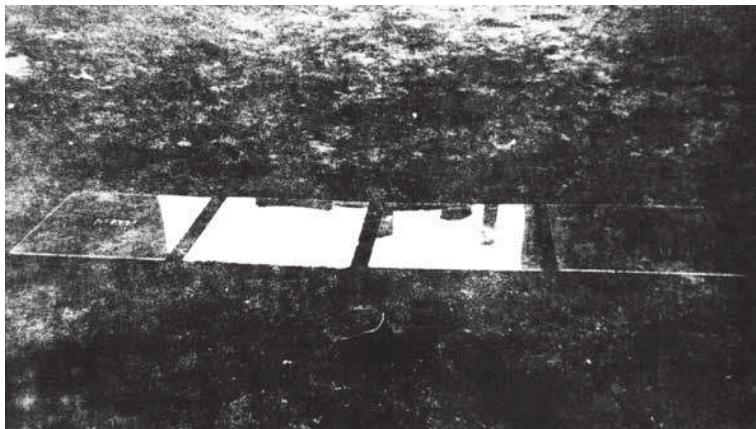
6. Robert Barry, progetto per *Outdoor Nylon Monofilament Installation*, 1968 (foto: da *Konzeptkunst in der Hamburger Kunsthalle. Die Sammlung Elisabeth und Gerhard Sohst*, Hamburg, 1997).

7. Douglas Huebler, *Duration Piece #7*, progetto e fotografie, 1968-78 (foto: da *Konzeptkunst in der Hamburger Kunsthalle. Die Sammlung Elisabeth und Gerhard Sohst*, Hamburg, 1997).



lezione Panza di Biumo³¹. Con ogni probabilità doveva esservi stata un'incomprensione. Il lavoro doveva essere *Duration Piece #7*, anch'esso del 1968, oggi in collezione Sohst e, come attestato nel catalogo della collezione, acquisito nel 1978. Su una piantina di Manhattan l'artista aveva proiettato in bidimensione due triangoli che condividono l'angolo ad apice, segnato con la lettera C e corrispondente ad Herald Square. Due angoli del triangolo superiore, segnati con le lettere D ed E, erano stati situati nella zona di Broadway, mentre gli angoli alla base del triangolo inferiore, rispon-

denti alle lettere A e B, erano stati collocati ad altezza di Avenue of the Americas. Il 29 novembre del 1968 Huebler aveva scattato una fotografia in corrispondenza del punto A. Secondo il progetto, nei quattro anni successivi, sempre il 29 novembre, doveva essere scattata una fotografia per gli altri punti segnati, uno per anno. Il 29 novembre del 1973 doveva infine essere realizzata una seconda fotografia di tutti i siti, così da concludere il *Duration Piece*. Il lavoro, basato sul concetto di durata, doveva far emergere l'articolata relazione di una costante spaziale e di una variante temporale così



8. Joseph Kosuth, *Four Titles*, 1966.

ricondotte in dimensione sintetica, mediante una modalità a cavallo tra pratica dell'evento, minimalismo e psicogeografia situazionista. Nel 1978,

9. Elisabeth Sohst e Claus von der Osten mentre realizzano *Wall Drawing n. 234* di LeWitt alla Galerie der Gegenwart di Amburgo, 1997 (foto: da *Konzeptkunst in der Hamburger Kunsthalle. Die Sammlung Elisabeth und Gerhard Sohst*, Hamburg, 1997).



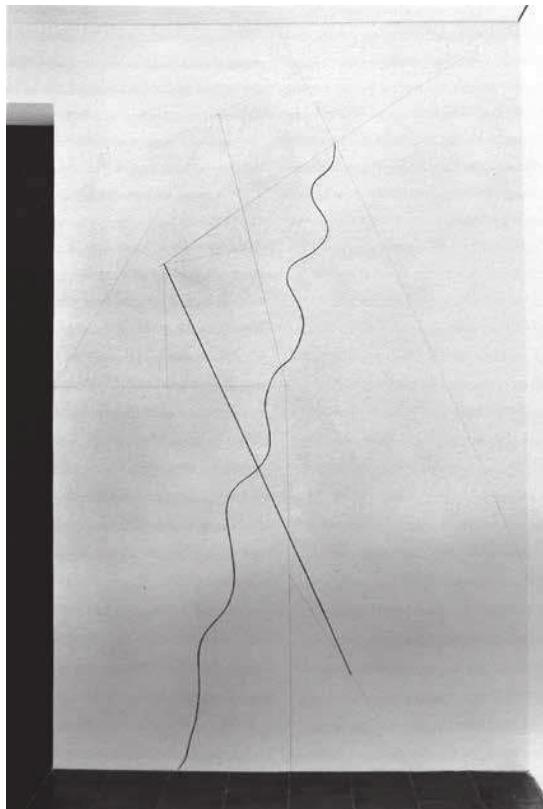
Duration Piece #7 giungeva però a Sohst solo con due scatti fotografici (fig. 7). Il collezionista contattava dunque l'artista: chiedeva, se esistenti, di mandare tutte le fotografie realizzate; infine si accordava per modificare il progetto, la cui conclusione veniva affidata a Carole Gallagher. E non a caso l'opera ad oggi, con dodici fotografie in più, riporta le date 1968-1978, con una notevole modifica se vogliamo della 'durata' iniziale³².

Alla duttilità materiale e concettuale si affiancava un'altra problematica, attestare il passaggio effettivo di 'proprietà' di queste opere. In particolare il caso di Weiner, sebbene dalla bibliografia indagato, è indicativo. Come noto, il valore intrinseco dei famosi *Statements* riposava nella dichiarazione linguistica. Semplici frasi delineanti le operazioni erano di per sé sufficienti alla definita presentazione del lavoro come informazione sulla sua componente gestaltica, la cui realizzazione non era necessaria. Il concetto di 'proprietà' autoriale e materiale, al centro delle riflessioni dell'internazionale lettrista prima e dell'*happening* poi, torna in Weiner ad assumere un valore di rilievo. Già in *Statements*, ad inizio del libro si specificava come alcune delle opere fossero state pubblicate per gentile concessione dei proprietari³³. Come noto da *January 5-31* in particolare, l'artista aveva iniziato ad accompagnare le proprie ricerche con «Statement of intent»: «1. The artist may construct the piece/ 2. The piece may be fabricated/ 3. The piece need not be built/ Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership»³⁴.

In un'ascendenza costruttivista, le operazioni restavano in tal modo sospese tra dimensione progettuale e materiale, tra pubblicità del lavoro e proprietà privata. Il collezionista, come sostenuto da Weiner, diveniva un moderno mecenate, sostenitore di un'attività basata sul principio del-

la condivisione e dell'apertura, ma nella evidente chiusura formale di un'operazione coniugata al partecipio passato. Tali operazioni, una volta diffuse tramite piccoli libri d'artista venduti allora a pochi dollari, da una parte divenivano di dominio pubblico e passibili di essere realizzate, nonché fruite, volendo clandestinamente, anche da terzi; dall'altra, in occasione di mostre e pubblicazioni. le opere si accompagnavano di norma al nome del collezionista che le deteneva³⁵. Il passaggio di proprietà era effettuato e attestato mediante il deposito di un certificato di cessione presso Jerald Ordover, avvocato della galleria Castelli e di altri artisti del circuito newyorkese. La sovrapposizione tra autorità legale e autorità autoriale alla base per esempio di *Statement of Esthetic Withdrawal* di Robert Morris, in Weiner veniva a strutturarsi come pratica notarile, di effettiva regolamentazione³⁶. Oltre a un *memorandum* sulla registrazione del passaggio di proprietà, da effettuare presso Ordover, König faceva presente, anche in questo caso, come i Sohst desiderassero avere le fotografie dell'opera, se realizzata in precedenza³⁷. L'importanza riconosciuta dai Sohst a immagini capaci di documentare le prime versioni delle opere è dunque indicativa e attesta come il rilievo secondario riconosciuto dagli artisti stessi alla documentazione dei lavori, intesa come testimonianza, fosse al contrario di estremo interesse per i collezionisti, in quanto modalità di entrare in effettivo possesso materiale di operazioni dalla memoria storica testimoniata fotograficamente.

Le problematiche inerenti la materialità dell'opera e l'effettiva cessione si accavallano nelle coordinate dell'acquisto del lavoro di Kosuth, un caso di particolare interesse (fig. 8). I collezionisti avevano già acquistato opere dell'artista, di solito accompagnate da un 'diagramma' o da un certificato che ne attestava l'esclusiva. In tal senso König riferiva a Greer come *Four Titles* fosse giunta ad Amburgo sprovvista di questi documenti, che i Sohst al contrario esigevano³⁸. Il 28 giugno egli scriveva anche a Kosuth, spiegando la problematica. Lo informava poi che Rüdiger Shöttle, gallerista di Monaco, sentito l'artista per telefono, aveva informato i Sohst dell'esistenza di un 'disegno' relativo al lavoro, che adesso erano divenuti ansiosi di avere. Alla base riposava la convinzione che solo il detentore del disegno potesse essere considerato effettivo proprietario dell'opera. A tal proposito chiedeva a Kosuth la cortesia di scrivere al gallerista di Monaco, spiegando la differenza tra l'opera e il disegno, «in particular if the drawing from your personal collection shall enable a future owner the construction of the work – a fear Mr. Sohst levels against Rüdiger persistently. As you know



10. Sol LeWitt, *A Straight Line and a Not Straight Line, Wall Drawing n. 234*, progetto del 1974, Galerie der Gegenwart, Amburgo, 1997 (foto: da Konzeptkunst in der Hamburger Kunsthalle. Die Sammlung Elisabeth und Gerhard Sohst, Hamburg, 1997).

Mr Sohst having [sic] transports technical details like these into metaphysical dimensions»³⁹.

Come noto l'accompagnamento dell'opera con un disegno o un certificato era divenuta pratica ricorrente negli anni Sessanta. In particolare LeWitt aveva fatto del progetto un *sine qua non* necessario alla realizzazione, ma all'evenienza replicabile⁴⁰. Il caso di *Wall Drawing n. 234* è in tal senso indicativo. Già realizzato, a partire dalle medesime istruzioni Elisabeth Sohst e Claus von der Osten ne avrebbero proposta una seconda versione a distanza di venti anni nella Galerie der Gegenwart di Amburgo; certo dalle lievi variazioni dettate dalle mani dei suoi co-autori e dal contesto, ma tanto originale quanto il primo. In virtù del progetto di partenza (figg. 9, 10).

Nel caso dell'opera di Kosuth però è interessante notare come l'artista avesse cercato di sfruttare le dinamiche progettuali della nuova arte per trarvi un guadagno. Il 28 luglio scriveva direttamente a Gerhard Sohst: a inizio della lettera spiegava

quella che secondo l'artista era la differenza tra «documentazione» e «disegni». La prima era un certificato di proprietà, i secondi solo disegni, sul cui retro riportava in maniera semplice «A drawing only, not a certificate of ownership». Nel caso di *Four Titles*, l'artista spiegava come non esistesse in realtà un certificato, in quanto nel 1966, anno della realizzazione, Kosuth non accompagnava ancora i lavori con questa tipologia di documenti. Soltanto più tardi, su consiglio di Gian Enzo Sperone, sembra avesse iniziato ad accompagnare le opere con questa «documentazione» e a realizzare un «disegno» di ciascun lavoro, distinguendo le due cose «in order to maintain some clarity and control»⁴¹. Alla distinzione, artificiosa, accompagnava un «certificato di proprietà» con riportato un diagramma schematico della struttura dell'opera, su cui apponeva il timbro «documentation». La lunga introduzione era in verità funzionale a presentare l'esistenza effettiva del «disegno», che fortunatamente si trovava ancora presso l'artista e, dato il carattere esclusivo, doveva essere comprato. «If this seems ungenerous, let me explain»⁴². Durante la prima fase del concettualismo, Kosuth – in linea con la temperie vigente – aveva pensato che firmare le opere, venderle e lasciare che il loro valore, il loro significato fluttuasse fuori dal suo controllo fossero dinamiche che potevano inficiarne l'ideologia, la «investigatory nature of the work». Come riporta nella lettera, anche per lui i collezionisti della prima ora non acquistavano tanto un lavoro ma «supported» un'«attività», quali *underwriters* di un'operazione, di una *investigation*, della quale egli dava poi in comodato d'uso dei materiali, con la problematica clausola che fossero esposti in uno «spazio pubblico». «So, as you might guess, few collectors have supported me in this way»⁴³. A distanza di anni appariva dunque irragionevole regalare un disegno relativo a un lavoro all'epoca venduto a 300 dollari. E, come asseriva, secondo Kosuth un disegno come quello nel 1978 valeva dieci volte tanto⁴⁴.

Un altro aspetto della testimonianza, che si accompagna al primo, è appunto la materialità, la riproducibilità. Le componenti dell'opera erano arrivate ad Amburgo già realizzate, ma nella «documentazione» si precisava, ormai come d'uso, che il «possessore» era l'unico ad avere pieno diritto «to fabricate this work». A tal proposito l'artista faceva presente che già all'epoca dell'acquisto di Topol i pannelli in plexiglass dovevano essere sostituiti da quattro elementi in vetro, cosa che adesso suggeriva di fare a Sohst, poiché il plexiglass, come materiale, era esposto all'ingiallimento⁴⁵. Invitava dunque a distruggere gli origi-

nali. Per riportare le parole sulla superficie in vetro indicava di rivolgersi a un grafico pubblicitario. In maniera divertente poi concludeva ponendo in evidenza una dinamica di manutenzione, anche concettuale, da non sottovalutare: «Also, it is necessary with this piece for you to continually change its location on the lawn – otherwise the 'green' becomes brown, and the 'lawn' will turn to compost»⁴⁶, causando uno scombinamento tra la componente materiale e linguistica.

La semplice descrizione delle problematiche che si erano poste, bene svolge la *routine* a fine Settanta nel caso di certi acquisti. La documentazione e il progetto assumono un valore 'primario', l'effettiva installazione o costruzione si presenta come istanza di 'secondaria' importanza, ma con il certificato di proprietà si acquisiva il diritto a riprodurre l'opera, rivisitabile all'evenienza, talvolta nelle forme, talvolta nei materiali o nella poetica. In sostanza si acquistavano istruzioni e dichiarazioni per operazioni e opere da fabbricare, ma la cui materialità, pur sotto nuova forma, rimane un aspetto peculiare, anche nel caso di testimonianze fotografiche o *statements*. In cui, a volte, il ruolo attivo dei collezionisti nella reinstallazione era motivo di coinvolgimento e interesse, determinante.

Un punto lasciato in sospeso è il significato dell'acquisto di questo blocco, nel 1978. Certamente il periodo vedeva il marco tedesco rafforzato rispetto al dollaro. Qualche anno prima investire 12.000-15.000 dollari su queste opere non sarebbe stata la stessa cosa. La linea collezionistica privilegiata dai Sohst, come si è visto, era l'arte concettuale, dunque l'acquisizione non sorprende. Il progetto incompleto di Huebler e l'ingiallito *design* dei plexiglass di Kosuth, avrebbero dovuto tuttavia scoraggiare l'acquisto. La vendita delle opere, di cui si chiedeva documentazione se esistente, sembra poi essere sostanzialmente avvenuta per corrispondenza e via telefonica, senza una visione dei lavori. Ma a ben vedere, la motivazione era più profonda. Se la risma dei nomi è indicativa, nella corrispondenza ciascun lavoro è accompagnato da un numero di riferimento: l'opera di Barry è segnata col numero #2, #14 è quella di Huebler, #17 è *Four Titles* di Kosuth, mentre #32 è il numero di accompagnamento dello *Statement* di Weiner. Come spiegava König, erano tutte opere in collezione di Robert Topol che nel 1969, grazie alla mediazione di Manuel Greer, aveva messo a disposizione di Siegelaub il celebre ufficio presso il Mc Lendon Building, in un'occasione come *January 5-31, 1969*⁴⁷. I numeri di accompagnamento delle opere non erano che i numeri di riferimento all'interno del catalogo del 1969, da ritenersi principale *medium*, documentario e sto-

rico, alla base di una compravendita. L'acquisto di Sohst era in tal senso strategico: a dieci anni circa da quella mostra «ampiamente catalogata» e a più riprese posta all'innenso di una nuova tempesta⁴⁸, era funzionale ad aumentare il prestigio storico di una collezione, mediante la presenza di opere dal comprovato *curriculum* espositivo;

capaci di garantirle in parte una genealogia e non a caso, nel catalogo ragionato della collezione del 1997, poste a *pedigree* del nucleo⁴⁹.

Giacomo Biagi
Scuola Normale Superiore, Pisa
giacomo.biagi@sns.it

NOTE

1. Cfr. S. Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1966-77 – Dealers, Exhibitions and Public Collections*, ed. by L. Morris, London, 2009, p. 344.

2. A.R. Rose [J. Kosuth], *Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*, in «Arts Magazine», febbraio 1969, p. 23.

3. Cfr. *Konzeption – conception: Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung*, catalogo della mostra, hrsg. von R. Wedewer e K. Fischer, Leverkusen 1969; *Pläne und Projekte als Kunst*, catalogo della mostra, hrsg. von Z. Felix, Bern, 1969.

4. Cfr. lettera di Peter Nemetschek a Zdenek Felix, 29 ottobre 1969, in Kunsthalle Bern Archiv (KHB), *Pläne und Projekte als Kunst 3/6; e AKTIONSSRAUM 1 oder 57 Blindenhunde*, hrsg. von *AKTIONSSRAUM 1*, München, 1971, pp. 40-42.

5. Cfr. R. Krauss, *The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series*, in *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, catalogo della mostra, ed. by R. Krauss, T. Kerns, New York, 1994, pp. 4-5; J. Meyer, *The Second Degree: Working Drawings and Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art*, in *Mel Bochner Thought Made Visible 1966-1973*, catalogo della mostra, ed. by R.S. Field et al., New Haven, 1995, pp. 95-106; A. Alberro, *Conceptual art and the Politics of Publicity*, Cambridge-London, 2003, pp. 133-151.

6. Cfr. J.-L. Daval, *Kunsthalle de Berne, La Suisse à l'avant-garde du vide*, in «Journal de Genève», 6 dicembre 1969; M. Staber, *Eigenschaften wie Pudding... Pläne und Projekte als Kunst in der Kunsthalle Bern*, in «Kunst Nachrichten», febbraio 1970; J. Morschel, *Aus dem Zettelkasten*, in «Süddeutsche Zeitung», 18 novembre 1969.

7. Cfr. ibid.; W. Schön, *Kunst als Luft. Konzeption – eine Ausstellung im Städtischen Museum Leverkusen*, in «Trierischer Volksfreund», 8 novembre 1969.

8. Cfr. P.H. Liardon, *Le Paradoxe de la Kunsthalle de Berne – Plus à lire qu'à voir*, in «Feuille d'avis de Lausanne», 14 novembre 1969; Staber, *Eigenschaften...*, cit.

9. Cit. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare (Understanding Media: The Extension of Man, 1964)* Milano, 2008, p. 75; cfr. anche pp. 55-71, 112-117, 185, 197-198, 313.

10. Cfr. H. Szeemann, *Fumier devant la Kunsthalle*, in «Chroniques de l'art vivant», 10 aprile 1970, p. 20; Id.,

dattiloscritto del discorso inaugurale di *Prospect 69*, 1969, p. 3. Oggi è conservato presso la Kunsthalle di Düsseldorf. Si ringrazia Raphael Nocken e Claudia Paulus per la disponibilità del documento.

11. Cfr. s.a., s.t., in *Prospect 69*, catalogo della mostra, hrsg. von K. Fischer e H. Strele, Düsseldorf, 1969, pp. 26-27; P. Osborne, *Conceptual Art and/as Philosophy*, in *Rewriting Conceptual Art*, ed. by M. Newman, J. Bird, London, 1999, pp. 47-65, in particolare p. 62.

12. Szeemann, dattiloscritto..., cit., p. 1.

13. Ivi, pp. 2-3.

14. L'esposizione doveva rientrare in *October Project*, ciclo di più mostre di Kosuth in gallerie e istituzioni internazionali lungo il mese di ottobre. Il progetto, inerente la *Second Investigation*, sarebbe confluito in *Fifteen Locations, 1969-1970*, di cui anche la presenza dell'artista a *Pläne und Projekte als Kunst* era parte. La mostra da Fischer non sarebbe poi stata realizzata, per una resistenza del gallerista nei confronti della poetica di Kosuth. Cfr. la corrispondenza tra l'artista, Siegelaub e Fischer, in particolare Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmärktforschung (d'ora in poi ZADIK) A096 V 001A 0080 e A096 V 001A 0075.

15. Richard, *Unconcealed...*, cit., pp. 334-335; lettera di Konrad Fischer a Robert Ryman, maggio 1972, ZADIK A096 V 003B 0136.

16. Lettera di Fischer al Conte Giuseppe Panza di Biumo, 28 agosto 1972, ZADIK A096 IV 005A 0038; e lettera di Fischer a Catherine Mongine, 26 gennaio 1972, ZADIK A096 IV 005A 0009.

17. In particolare cfr. lettera di Fischer ai coniugi Sohst, 26 febbraio 1974, ZADIK A096 IV 006C 0280.

18. Cfr. Lettera di Fischer a Gerhard Sohst, 12 settembre 1974; lettera di Volker Schmidt a Fischer, 3 dicembre 1975, ZADIK A096 IV 006C 0273 e A096 IV 007C 0179.

19. Alberro, *Conceptual art...*, cit., pp. 163-170; N. Zonnenberg, *Conceptual Art in a Curatorial Perspective. Between Dematerialization and Documentation*, Amsterdam, 2019, pp. 72-77.

20. Su König cfr. *Kasper König. The Formative Years*, hrsg. von K. Gerrit Friese et al., Nürnberg 2014 e W. Graskamp, *Kasper König*, Köln, 2013.

21. Lettera di Kasper König a Claes Oldenburg, 16 febbraio 1978, ora in *Kasper König. The Formative...*, cit., p. 118. Sul collezionismo tedesco negli anni Sessanta e Settanta cfr. C. Dossin, *The Rise and Fall of American Art*,

- 1940s-1980s. *A Geopolitics of Western Art Worlds*, Farnham, 2015, pp. 188-199 e Richard, *Unconcealed...*, cit., pp. 175-180.
22. Lettera di Fischer a Sohst, 4 luglio 1974 e lettera di Sohst a Fischer, 7 ottobre 1974, ZADIK A096 IV 006C 0276 e 0272; *Mit zeichnerischen Mitteln gemacht: Robert Barry, Joseph Beuys, Stanley Brown, Hanne Darboven, Douglas Huebler, Sol LeWitt, Franz Erhard Walther*, catalogo della mostra, Fulda, 1979, pp. 26-27.
23. U.M. Schneede, *Sammeln als Konzept*, in *Konzeptkunst in der Hamburger Kunsthalle. Die Sammlung Elisabeth und Gerhard Sohst*, catalogo della mostra, hrsg. von U.M. Schneede, Hamburg, 1997, pp. 69-70; V.O. Westheider, *Kleine Geschichte der Konzeptkunst*, ivi, pp. 10-12.
24. Lettera di Manuel Greer a König, 2 marzo 1978, in ZADIK G020 IV 012 0001 R.
25. Lettera di König a Greer, s. d., in ZADIK G020 IV 012 0007.
26. H. Szeemann, *How does an Exhibition come into Being?*, in C. Rattemeyer et al., *Exhibiting the New Art. 'Op losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form'* 1969, London, 2010, p. 179.
27. *January 5-31, 1969*, catalogo della mostra, ed. by S. Siegelaub, New York, 1969, pnn.
28. Westheider, *Kleine Geschichte...*, cit., p. 47.
29. L. Weiner, *Statements*, ed. by L. Kellner Foundation, S. Siegelaub, New York, 1968, pnn.
30. Lettera di König a Greer, ZADIK G020 IV 012 0003 001-003; *January...*, cit., pnn.; Westheider, *Kleine Geschichte...*, cit., p. 18.
31. Cfr. *Das Bild einer Geschichte 1956/1976 – Die Sammlung Panza di Biumo. Die Geschichte eines Bildes – Action Painting, Newdada, Pop art, Minimal art, Conceptual Environmental art*, a cura di G. Celant, Milano, 1980, p. 151.
32. Lettera di König a Greer, s.d., ZADIK G020 IV 012 0003 001-003; *Mit zeichnerischen...*, cit., p. 25.
33. Weiner, *Statements...*, cit., pnn.
34. *January...*, cit., pnn.; Alberro, *Conceptual art...*, cit., p. 98.
35. M. Claura, *Interview with Lawrence Weiner*, in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. by A. Alberro, B. Stimson (prima edizione in «VH-101», 5, primavera 1971), Cambridge-London, 2000, p. 238; K. Honnef, *Introduction*, in *Lawrence Weiner*, catalogo della mostra, hrsg. von K. Honnef, Münster, 1973, p. 6.
36. M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, 2003, pp. 53-55.
37. Lettera di König a Greer, s.d., ZADIK G020 IV 012 0003 001-003.
38. Cfr. *Ibid.*
39. Lettera di König a Joseph Kosuth, 28 giugno 1978, ZADIK G020 IV 012 0004 001-004.
40. Buskirk, *The contingent Object...*, cit., p. 55.
41. Lettera di Kosuth a Sohst, 28 luglio 1978, ZADIK G020 IV 012 0005 001-003.
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*
45. Nel catalogo della collezione l'opera risulta in plexiglass, il collezionista non aveva seguito il consiglio dell'artista. L'invito di Kosuth dovrebbe riferirsi al fatto che sul catalogo di *January 5-31, 1969* l'opera risulta in vetro: probabilmente Kosuth vi aveva descritto l'opera secondo il materiale ritenuto meno esposto all'alterazione. Cfr. *Konzeptkunst...*, cit., pp. 47 e 85; *January...*, cit., pnn.
46. Lettera di Kosuth a Sohst, 28 luglio 1978..., cit.
47. Cfr. Alberro, *Conceptual Art...*, cit., p. 184; lista dei lavori per l'acquisto da parte dei coniugi Sohst, in ZADIK G020 IV 012 0007; il numero dell'opera di Huebler sulla corrispondenza è identificativo di *Times Square Circle Shape* mentre *Duration Piece #7*, anche questo presente a *January 5-31, 1969*, sul catalogo della mostra risulta indicizzato col numero #15, e nella collezione Owsley.
48. Cfr. Alberro, *Conceptual Art...*, cit., p. 183; K. Honnef, *Concept Art*, in «Magazin Kunst», 38, 1970, p. 1759.
49. Westheider, *Kleine Geschichte...*, cit., p. 18.

Immateriality Matters. A Purchase Case of American Conceptual Art in the Federal Republic of Germany

by Giacomo Biagi

The essay starts from a presentation of the very first Conceptual Art exhibitions held in Switzerland and in the Federal Republic of Germany at the end of the Sixties. The aim is to present the main way the dialectic between materiality and immateriality, inherent to the movement so labelled, was shown. The first outlook is useful then to deal with a sale case of works by Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth and Lawrence Weiner, acquired in 1978 by Gerhard and Elisabeth Sohst, collectors of Conceptual Art in Hamburg. The case study allows to address the specific issues and problems that arose in acquiring this kind of works, and to re-discuss the materials and methods of a movement which has contributed substantially to a renegotiation of the formal and poetic terms of art making. It will also be an opportunity to shed light on a German collection, mainly dedicated to Conceptual Art, and to investigate the acquisition strategies that led to the purchase taken in exam.