

Sotto dettatura: lo spazio vuoto tra le parole e le immagini

Edoardo Dotto
Fabio Quici

Abstract

All'interno della più generale relazione tra i codici testuali e visivi che, come mostrano alcuni casi esemplari, nel corso della storia ha costituito un ambito di creatività di architetti e artisti, nel corso del Novecento una serie di stimolanti esperimenti condotti nelle arti figurative ha esplorato la relazione che intercorre tra il linguaggio verbale e quello delle immagini. A partire dalle istruzioni per la realizzazione di alcuni piccoli manufatti dettate da László Moholy-Nagy, altri artisti come Sol Lewitt hanno redatto istruzioni verbali per guidare dei disegnatori alla realizzazione di opere grafiche. Nel riflettere su come questo filone di ricerca sia stato alimentato dalle invenzioni figurative di René Magritte, Joseph Kosuth e Imre Bak e come questi tentativi abbiano trovato una sintesi sottile nell'opera di Lawrence Weiner; nel testo si evidenzia come lo spazio vuoto tra immagine e parola rappresenti un luogo di tensione creativa, fertile e in continua evoluzione, che non appare colmabile neanche con il ricorso recente all'uso degli algoritmi di Intelligenza Artificiale. Lo scarto interpretativo che si genera tra i due linguaggi stimola immaginazione, dialogo e reinterpretazioni, evidenziando come questa intrinseca dicotomia rimanga una fonte inesauribile di ricerca.

Parole chiave

Immagini, parole, arte, interpretazione, immaginazione.



Lawrence Weiner:
Installazione per la mostra
On View, Regen Projects,
Los Angeles, 2020.

Introduzione

Lo scrittore Bergotte, nel celebre episodio della *Recherche* di Proust *La Prigioniera*, colto da emorragia cerebrale davanti al dettaglio di “un piccolo lembo di muro giallo con tettoia” contenuto nella *Veduta di Delft* di Veermer, solo nell'ultimo istante raggiunge la consapevolezza di quanto fosse inadeguata la sua scrittura nei confronti del visibile pittorico, scoprendosi incapace di eguagliare o di restituire la sublime qualità di quella rappresentazione [Proust 1989, pp. 175-188]. Richiamando quest'episodio raccontato da Proust, il filosofo Massimo Carboni [2002] ha sottolineato come tra immagine e parola vi sia “uno spazio i cui mutevoli, mobili confini sono incessantemente ridisegnati dalle continue contrattazioni e negoziazioni tra visibile e dicibile” [Di Monte 2006, p. 315].

Questa dicotomia tra descrizioni testuali e restituzioni figurative presenta, in fondo, esempi storici di un rapporto tutt'altro che risolto e per nulla scontato. L'esposizione sistematica che Vitruvio costruisce degli ordini di architettura così come degli edifici pubblici e privati di epoca ellenistica, nel corso del Rinascimento si è prestata a elaborati atti interpretativi che si sono tradotti in apparati iconografici privi di ogni obiettività filologica (fig. 1) tracciati dai diversi curatori delle varie edizioni, influenzati com'erano dal proprio contesto culturale di provenienza. La ricchezza delle illustrazioni dei luoghi descritti da Dante nella sua *Commedia* ad opera di artisti illustri come Sandro Botticelli, Federico Zuccari, William Blake, Gustave Doré e Salvador Dalí – solo per citarne alcuni tra i più eccellenti – dimostrano come l'interpretazione grafica possa penetrare in profondità tra le pieghe di un testo attraverso processi di decifrazione che difficilmente possono risolversi con l'automatismo di un algoritmo *text-to-image*. Lo stesso dicasi per *Le città invisibili* di Italo Calvino, illustrate da artisti di scuole differenti che, talvolta con grande efficacia – si pensi ai disegni di Pedro Cano [2004] – altre volte con superficiale ‘translitterazione’, hanno utilizzato questo testo suggestivo come traccia per una narrazione grafica parallela – non necessariamente coincidente – al testo scritto.

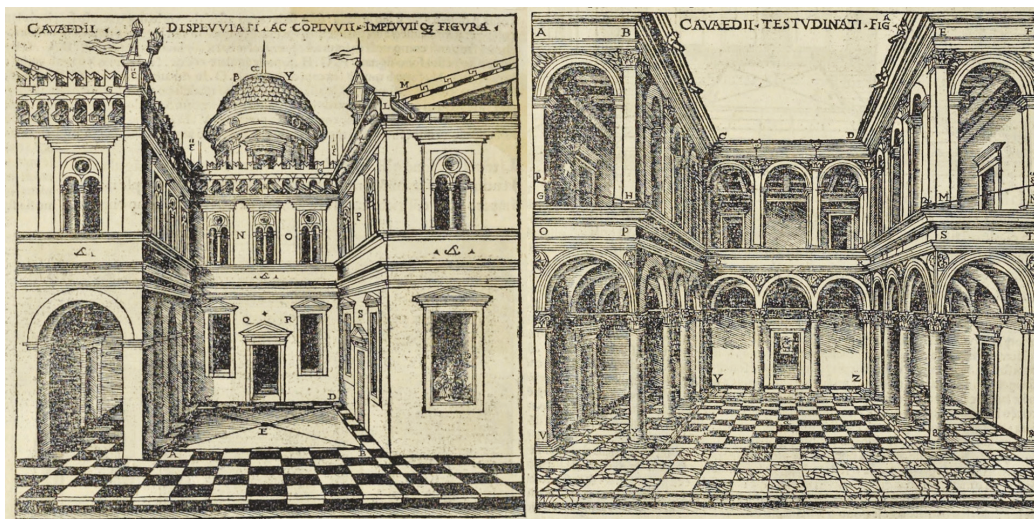


Fig. 1. Cavedio disfluviato e cavedio testudinato dal *De Architectura*, tradotto e illustrato da Cesare Cesariano, 1521.

Che si tratti di testi letterari o di descrizioni, di luoghi immaginari o di oggetti reali, è ormai acquisito come la traduzione di testi in immagini costituisca uno degli ambiti di applicazione dell'ingegno. In questa nota, senza alcuna pretesa di completezza, si fa cenno di alcuni casi in cui l'intreccio fra testo e immagini ha costituito la trama della produzione artistica contemporanea.

Moholy Nagy: *Telephone Pictures*

In *Abstract of an Artist*, László Moholy-Nagy ragionando sull'autorialità delle opere realizzate mediante dispositivi meccanici, rese conto di un'esperienza che aveva fatto nel 1922 mentre si trovava a Berlino quando ordinò per telefono a una fabbrica di insegne

cinque quadri in porcellana smaltata (fig. 2): “I had the factory's color chart before me and I sketched my paintings on graph paper. At the other end of the telephone the factory supervisor had the same kind of paper, divided into squares. He took down the dictated shapes in the correct position. (It was like playing chess by correspondence.) One of the pictures was delivered in three different sizes, so that I could study the subtle differences in the color relations caused by the enlargement and reduction. True, these pictures did not have the virtue of the ‘individual touch’ but my action was directed exactly against this over-emphasis” [Moholy-Nagy 1929, p. 79]. Questo tentativo di dimostrare l'esistenza di valori visuali oggettivi, indipendenti dall'ispirazione dell'artista e dalla sua abilità manuale trovò riscontro nelle recensioni che vennero pubblicate della mostra alla galleria *Der Sturm* nell'inverno del 1922, quando le *Telephone Pictures* vennero esposte al pubblico. Sul *Frankfurter Zeitung* se ne parlò come di opere di “sensualità raffinata fino alla sua espressione più sublimata” [Moholy-Nagy 1950, p. 32] che non avevano nulla a che fare con freddezza e meccanizzazione, termini usati di solito nei confronti delle contemporanee pitture costruttiviste. Peraltro – detto per inciso – sembra di ritrovare qui il tono dei commenti che in tempi ben più recenti, nel 2022, furono spesi per il quadro *Théâtre D'Opéra Spatial* di Jason Allen, premiato nel concorso d'arte indetto dalla *Colorado State Fair*, prima di sapere che si trattava di un'immagine generata dall'Intelligenza Artificiale. Il fatto che Moholy-Nagy avesse effettivamente dettato al telefono i quadri venne messo in dubbio dalla prima moglie di László, Lucia Moholy, a memoria della quale essi vennero realizzati di persona e solo in un secondo momento ricondotti alla possibilità di una esecuzione mediata [Kaplan 1995, p. 125]. “Avrei anche potuto farli per telefono!”, avrebbe detto l'artista ungherese [Moholy 1972, p. 76]. Riconoscendo comunque la lungimiranza del suo consorte, Lucia, osservatrice attenta delle direzioni che l'arte andava prendendo, riferendosi a una mostra che si era svolta con clamore nel 1969 a Chicago, scrisse a proposito delle *Telephone Pictures*: “The present argument apart: the notion Telephone Art might, in the computer age (Computer-Zeitalter), take on a new meaning with connotations of a very different nature hardly foreseeable today” [Moholy 1972, p. 79]. L'esperimento delle *Telephone Pictures* di László Moholy-Nagy fu in effetti d'ispirazione per David H. Katzive quando pensò di invitare un gruppo di artisti concettuali europei e statunitensi a elaborare dei progetti artistici da realizzarsi senza la loro presenza. Le opere esposte



Fig. 2. László Moholy-Nagy, *Telephone Picture*, 1923 (MoMA New York).

Fig. 3. Mostra *Art by Telephone*; veduta generale e installazione di Walter De Maria, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1969.



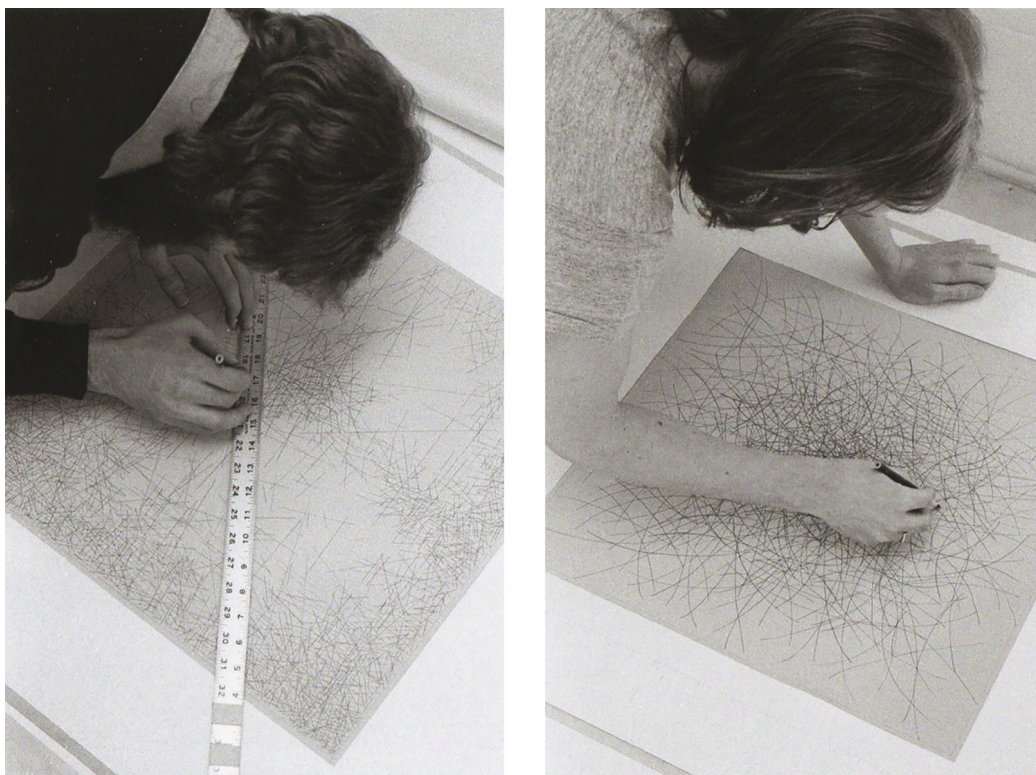
alla mostra che prese il titolo *Art by Telephone* (fig. 3) e che si tenne al MCA di Chicago tra il novembre e il dicembre del 1969 furono pertanto realizzate seguendo le istruzioni dettate al telefono da parte di ogni singolo artista, senza passare attraverso disegni esecutivi o schizzi. Il catalogo della mostra [1], coerentemente con gli intenti, fu un disco in vinile della durata di 44 minuti nel quale venne incisa la lettura di tutte le istruzioni ricevute dai 38 artisti invitati, tramite le quali ancora oggi ciascuno può elaborare la propria interpretazione immaginandone un'esecuzione personale, senza fare riferimento necessariamente ai lavori esibiti a suo tempo, peraltro distrutti al termine dell'esposizione. La copertina del disco, rigorosamente nera, era essa stessa la negazione di immagini precostituite. La mostra comprendeva opere in forma di disegni (come nel caso di un *Wall Drawing* di Sol Lewitt), fotografie, installazioni, *performances* per le quali erano coinvolti gli stessi visitatori invitati a svolgere determinate azioni – tra le quali, rispondere ad un telefono poggiato sul pavimento nel caso in cui lo scultore statunitense Walter De Maria lo avesse fatto squillare dall'altro capo.

Sol Lewitt: *Works Form Instructions*

Pochi anni dopo, probabilmente sulla scia dell'interesse suscitato da *Art by Telephone*, nel febbraio del 1971 Sol Lewitt rispondendo all'invito di Gerald Ferguson, professore di Litografia presso il Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), inviò una serie di istruzioni testuali per la realizzazione di dieci lavori che avrebbero dovuto essere realizzati dagli alunni della scuola. Senza il controllo diretto dell'artista, nei mesi seguenti, sette studenti furono impegnati direttamente nel tracciamento di queste opere grafiche [Areford 2020, pp. 70-76].

Scorrendo le istruzioni di Lewitt, emerge come in alcuni casi si trattasse di lavori tutt'altro che agevoli o rapidi da eseguire (fig. 4). Tutte le opere – di formato quadrato, di venti pollici di lato – dovevano essere tracciate sulla pietra litografica così da poterne ottenere una discreta tiratura. In quattro delle dieci *Instructions* si chiedeva esplicitamente di tracciare *ten thousand freehand lines*, o *ten thousand straight lines*, costringendo gli esecutori – nonostante Lewitt, in linea con la tradizione taoista, con *ten thousands things* indicasse un 'grande numero di cose' e non esattamente diecimila – a lunghe e faticose sedute di disegno. In altri (fig. 5) casi il lavoro richiesto era più semplice, come nell'*Istruzione numero 4*, in cui si chiedeva di dividere il quadrato in quattro parti e di tracciare nella prima una sola linea, nella seconda dieci linee, nella terza cento e mille nell'ultima. Nella settima istruzione si chiedeva di fissare a caso nel campo quadrato dell'immagine cinquanta punti da unirsi tra loro con una linea retta.

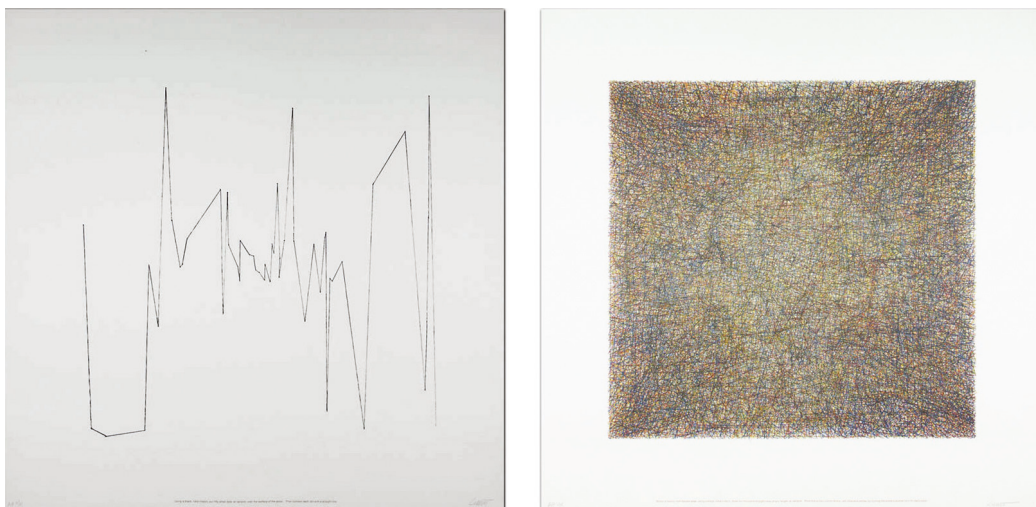
Fig. 4. Gli studenti del NSCAD (Nova Scotia) Jon Young e Al McNamara mentre disegnano secondo le istruzioni inviate da Sol Lewitt, 1971. Da Areford 2020, fig. 50, p. 74.



Quando Lewitt nell'aprile del 1971 ebbe modo di vedere i lavori – e di firmarli, come se fossero interamente opera sua – dichiarò di non essere del tutto soddisfatto dell'interpretazione del suo testo. Proprio nel caso dell'*Istruzione numero 7*, sembra che la sua intenzione fosse quella che ciascuno dei cinquanta punti venisse collegato con linee rette a tutti gli altri e non esclusivamente a quello successivo, evitando di fissare così una precisa sequenza tra i diversi punti la cui definizione era frutto dell'esclusiva volontà dell'esecutore.

Peraltro, Lewitt nel suo testo di istruzioni faceva continuo riferimento (almeno in sette casi su dieci) ad operazioni svolte *at random*, chiedendo in questo modo che segni, linee, direzioni – nella loro disposizione minuta – non seguissero una regola, una legge compositiva che avrebbe dovuto piuttosto essere leggibile nella compiutezza del progetto, nell'evidenza del lavoro realizzato. Il rispetto di questa modalità procedurale, evidentemente,

Fig. 5. Sol Lewitt, *Works from Instruction*, tavole 7 e 9. Da Areford 2020, fig. 49, p. 72.



stava molto a cuore a Lewitt il quale, dopo avere inviato le sue istruzioni, con un'ulteriore lettera, chiese al curatore del progetto: "*Please look up the word 'random' in the dictionary and make sure all the draftsmen know the meaning*" [Areford 2020, p. 71].

L'esame delle opere finite avrà probabilmente messo l'artista davanti all'evidenza dei rischi della comunicazione testuale, specie se formulata in modo così stringato, di generare dei malintesi. A ben vedere, un gruppo di istruzioni così sintetico probabilmente avrebbe potuto generare fraintendimenti più evidenti se già l'opera di Lewitt, la sua estetica, il suo stile grafico e le sue modalità di comunicazione, non fossero già state patrimonio comune ai tempi dell'esperimento, specie in un consesso di esperti e appassionati come quello di una scuola d'arte.

L'ambito delle immagini e delle parole

Dalla metà degli anni Sessanta, per circa un decennio, l'artista americano di origine ungherese Joseph Kosuth realizzò una serie di opere con uno schema omogeneo, utilizzando oggetti di uso comune [Kosuth 1993; 2002]. Tra queste, *One and Three Chairs* del 1965 (fig. 6) – realizzata in diverse versioni – consiste in un'installazione museale in cui si mostrano una comune sedia, di produzione industriale, la fotografia in bianco e nero della stessa sedia e la stampa della definizione dal dizionario della parola 'sedia'. Kosuth affianca tre differenti rappresentazioni dello stesso oggetto: il testo (monodimensionale, se si vuole), la fotografia (bidimensionale) e il manufatto (tridimensionale). L'opera è potente e suggestiva. La questione posta dal titolo – una sedia? tre sedie? – è declinata coerentemente nel tema più generale del rapporto tra la cosa e la sua rappresentazione (anzi, le sue rappresentazioni) e ciò che può apparire come una sorta di pleonasma o di 'allitterazione comunicativa' si risolve piuttosto in un ampliamento della densità espressiva. La sedia rivela il suo 'essere' in tre distinte rappresentazioni che si integrano vicendevolmente. Nell'installazione Kosuth ci porta a riflettere sul significato



Fig. 6. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*, 1965 (MoMA New York).

di 'sedia' mostrandoci come il regno delle immagini fornisca solo un' "evidenza parziale" del regno degli oggetti, tralasciando tutte le proiezioni mentali e gli attributi concettuali che contribuiscono a dare sostanza e significato alle cose. È così che persino la sedia reale, intatta, funzionale, si rivela essere solo un simulacro di se stessa, perché, come annotava Heidegger: "Qualcosa di autonomo può divenire un oggetto quando noi ce lo rap-presentiamo (*vor-stellen*), sia nella percezione immediata, sia nel ricordo che lo fa presente. Ma ciò che costituisce la 'cosalità' della cosa (*das Dinghafte des Dinges*) non risiede tuttavia nel fatto di essere un oggetto rappresentato, né si lascia definire in base all'oggettività dell'oggetto" [Heidegger 1954, p. 165; Vattimo 1976, p. 110].

Kosuth, quasi mezzo secolo dopo Magritte (*Le mots et les images*, 1929; *Le masque vide*, 1928), tornando a dimostrare come né le sole parole né le sole immagini siano in grado di dire niente di definitivo riguardo alla realtà o alla nostra idea di essa, ci dimostra che neanche la presenza dell'oggetto esaurisce il suo significato. In altri termini, Kosuth sembra accettare senza riserve l'evidenza reale, la natura testimoniale della rappresentazione, mostrando la fitta prossimità tra la cosa e ciò che la definisce e proponendo una suggestione che oggi, in un mondo popolato da simulacri digitali, si rivela ancora più attuale.

In parziale continuità con questi lavori, alcune delle opere realizzate tra il 1970 e il 1972 dall'artista ungherese Imre Bak [Feher 2016] sono degli scarni schemi grafici su cui si leggono alcune parole (fig. 7). Ad esempio, in un'immagine compaiono quattro quadrati bianchi su cui si legge *Ear, Eye, Mouth, Nose*, e in alto la scritta *Portrait*. In un'altra compare una circonferenza in cui è scritto *Sun* e un triangolo con una campitura a tratteggio su cui è scritto *Mountain*. Bak affida la descrizione dei diversi elementi che compongono i suoi ritratti e i suoi paesaggi alle parole, lasciando che l'immagine si componga nella mente dell'osservatore che interpreta i vari campi grafici secondo le istruzioni dell'autore suggerite verbalmente, anche a dispetto di ciò che appare. In *Four Black Squares* compaiono tre quadrati neri e uno bianco sul quale, però, campeggia la scritta *Black*. In questo caso il messaggio verbale si trova in palese opposizione a quello dell'immagine – il quadrato è bianco, in realtà – ma la contraddizione tra titolo e immagine appare risolta, come se l'indicazione fornita dal testo mutasse la natura dell'elemento rappresentato. Già Magritte ne *La Clef des songes* (*La chiave dei sogni*) del 1927 (fig. 8) aveva ritratto sei oggetti comuni denominati con parole che indicano cose differenti. In questo modo sotto una borsa sta scritto 'il cielo', sotto un coltellino tascabile 'l'uccello' e via dicendo, generando un'ambiguità che nel confondere lo spettatore evoca – come programmato nel titolo – un'atmosfera sospesa e onirica.

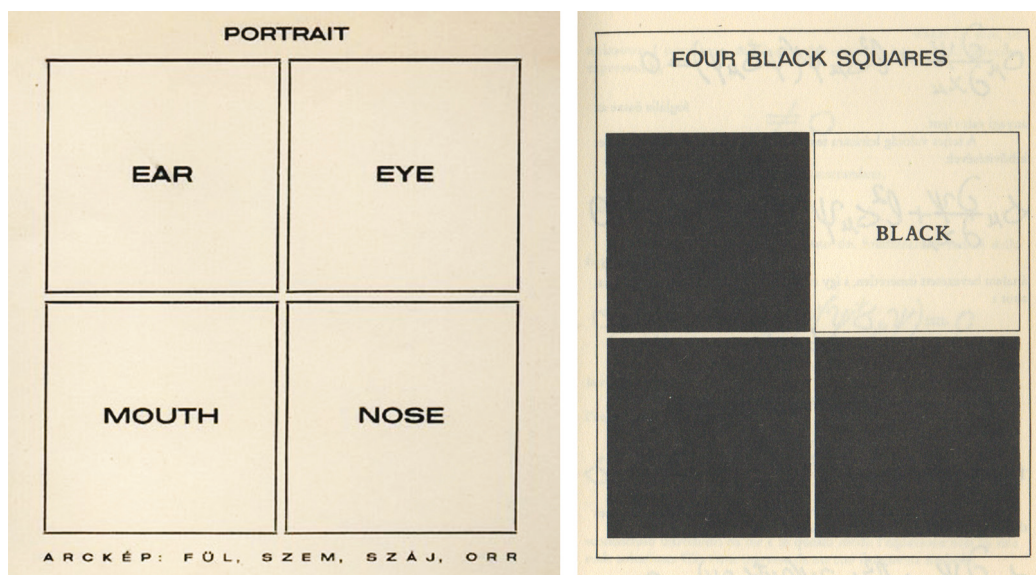


Fig. 7. Imre Bak, *Portrait* e *Four Black Squares*, cartoline postali, 1972, da Kosuth 1993, pp. 221-222.

Fig. 8. René Magritte.
La clef des songes, 1927
 (Chicago, Art Institute).



Conclusioni

Tra le istruzioni, i suggerimenti testuali e le ‘contraddizioni programmate’ nelle opere di cui si è detto e le immagini che esse supportano direttamente o provano a suscitare esiste una sorta di spazio vuoto, imperscrutabile – e forse persino irraggiungibile – in cui le parole e le immagini si fronteggiano direttamente scontrandosi con i limiti intrinseci di compatibilità tra i due linguaggi. In questo luogo, il portato specifico dei due codici differenti giunge al confronto più serrato, facendo comprendere come, dallo scarto interpretativo sino al palese malinteso, esso si manifesti fertile e nutriente e come talvolta sembri coincidere con lo spazio dell’immaginazione, sia che esso si mostri sottile, come nel caso di Moholy-Nagy, più ampio e imprevedibile, come nel caso dei lavori di Lewitt, quasi inesistente, come nel caso delle opere di Bak, in cui immagine e istruzione testuale coincidono fisicamente.

Il tema del ‘rimbalzo’ tra il testo e l’immagine, del rapporto dialettico e talvolta intrusivo tra le due diverse modalità è stato l’oggetto privilegiato di indagine dell’artista concettuale Lawrence Weiner il quale, attivo a partire dalla seconda metà del secolo scorso, ha privilegiato la realizzazione di installazioni costituite da brevi frasi tracciate sulle pareti di musei e gallerie. I suoi testi costituiscono gli ‘enunciati’ dell’opera d’arte e non hanno nulla a che vedere con la poesia visiva o con l’arte tipografica ma piuttosto sono il medium di un pensiero che lo spettatore, in assoluta autonomia, si trova a interpretare e a tradurre in immagine (fig. 9). Opere come *A removal of the corner of a rug in use* (*Una rimozione dall’angolo da un tappeto in uso*) del 1969 esposta al Castello di Rivoli – costituita esclusivamente dalle lettere che compongono il testo applicate sulla parete –, riescono a innescare la produzione – intima, personale, aggiornata e specifica – di forme, luoghi, figure, da parte dell’osservatore. “Considero il linguaggio come un’immagine visiva” – dice Weiner – “Quando leggi un testo, lo visualizzi nella mente, lo traduci mentalmente in oggetti referenti. Quella è l’opera, non l’installazione a parete” [Christov-Bakargiev, Weiner 1992]. Si potrebbe dire che Weiner riesca a trovare una sintesi tra i diversi processi immaginativi (e generativi) presi in considerazione in queste note, laddove l’opera si fa visiva attraverso il contributo individuale di ciascun osservatore. Anche quando il linguaggio è descrittivo – fino a diventare prescrittivo – i suoi esiti figurativi sono tutt’altro che scontati, dal momento che rimane sempre viva la sua capacità di evocare immagini tramite analogie e metafore, sinestesie, integrazioni e interpretazioni.

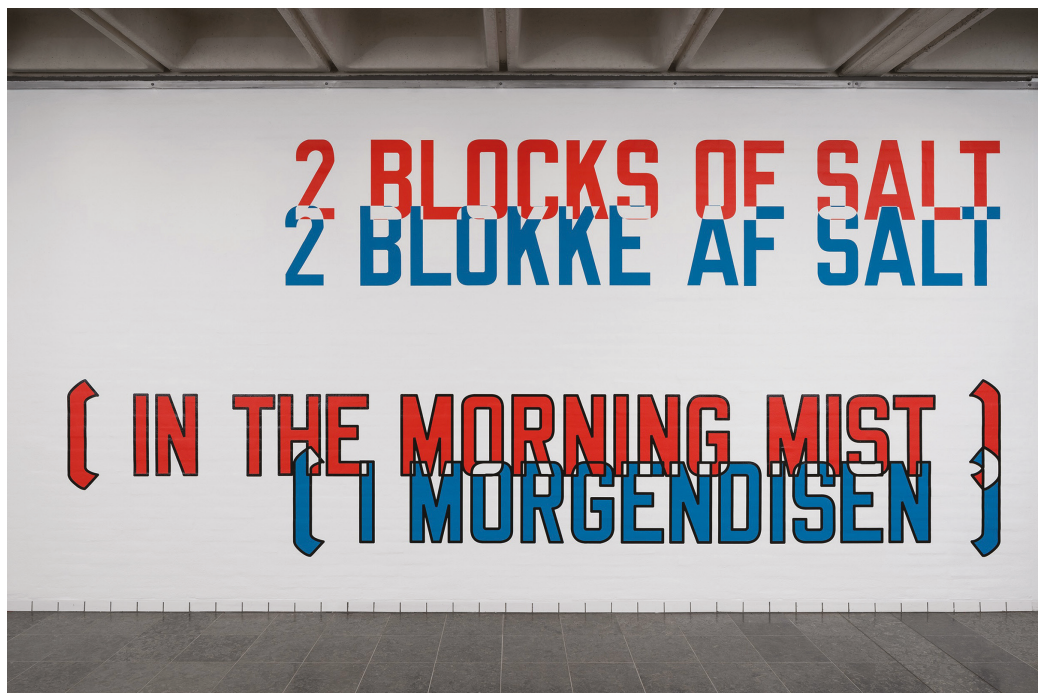


Fig. 9. Lawrence Weiner: *2 Blocks of Salt (in the Morning Mist)/2 Blokke af Salt (i Morgendsisen)*, Galleri Susanne Ottesen, Copenhagen 1991.

Gli esempi raccolti in queste pagine sembrano mostrare come il conflitto tra parole e immagini non sia risolvibile neanche in presenza del corrispettivo oggetto reale. Tra i due diversi codici, nonostante le estensive esperienze collegate agli algoritmi generativi di AI, questo spazio vuoto circondato da aspettative, illuminazioni e malintesi sembra ancora rimanere integro e mantenere solida la sua imprevedibile vitalità.

Nota

[1] *Art by Telephone* [sound recording], Chicago: Museum of Contemporary Art, 1969. La mostra si svolse dal 1 novembre al 1 dicembre 1969 e gli artisti coinvolti furono: Siah Armajani, Arman, Richard Artschwager, John Baldessari, Iain Baxter, Mel Bochner, George Brecht, Jack Burnham, James Lee Byars, Robert H. Cumming, Francois Dallegret, Jan Dibbets, John Giorno, Robert Grosvenor, Hans Haacke, Richard Hamilton, Dick Higgins, David Det Hompson, Robert Huot, Alain Jacquet, Ed Keinholz, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Robert Smithson, Guenther Uecker, Stan VanDerBeek, Bernard Venet, Frank Lincoln Viner, Wolf Vostell, William Wegman, and William T. Wiley.

Riferimenti bibliografici

- Areford, D. S. (2020). *Strict Beauty. Sol Lewitt Prints*. New Britain: Williams College Museum of Art and Museum of American Art.
- Cano, P. (2004). *Le città invisibili/Las ciudades invisibles*. Milano: Murcia.
- Carboni, M. (2002). *L'occhio e la pagina: tra immagine e parola*. Milano: Jaca Book.
- Christov-Bakargiev, C., Weiner, L. (1992). Considero il linguaggio come un'immagine visiva. In *Flash Art Italia*, n. 154. Oggi consultabile al link: <https://flash---art.it/2021/12/lawrence-weiner-carolyn-christov-bakargiev/>.
- Di Monte, M. G. (a cura di). (2006). *Immagine e scrittura*. Roma: Meltemi Editore.
- Feher, D. (Ed.). (2016). *Bak Imre: Timely Timelessness Layers of an Oeuvre, 1967-2015*. Budapest: Paksi Keptar.
- Heidegger, M. (1976). *La cosa*. In G. Vattimo. *Martin Heidegger. Saggi e discorsi*. Milano: Ugo Mursia Editore [Prima ed. Heidegger M. *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Gunter Neske, 1954].
- Kaplan, L. (1995). *László Moholy-Nagy. Biographical Writings*. Durham: Duke University Press.
- Kosuth, J. (1993). *Zeno Az Ismert Világ Határán / Zeno At The Edge Of The Known World / Zeno All'Orlo Del Mondo Conosciuto*. Venezia: Biennale di Venezia – XLV Esposizione Internazionale d'Arte Padiglione Ungheria.
- Kosuth, J. (2002). *Place de L'Écriture, Cinq Oeuvres par Joseph Kosuth*. Arles: Actes Sud.
- Moholy-Nagy, L. (1929). *Von Material zu Architektur*. München: A. Langen (Trans. D.M. Hoffman, Rev. and enl. ed., *The New Vision. Fundamentals of design painting sculpture architecture*. New York: W.W. Norton & Company 1938. Rev. and ext. ed., *The New Vision and Abstract of an Artist*. New York: Wittenborn, Schulz 1947).
- Moholy, L. (1972). *Marginalien zu Moholy-Nagy: dokumentarische Ungereimtheiten – Moholy-Nagy, marginal notes*. Krefeld: Scherpe.
- Moholy-Nagy, S. (1950). *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*. Cambridge: The MIT Press.
- Proust, M. (1989). *Alla ricerca del tempo perduto. V. La prigioniera*. Milano: Mondadori.
- Vattimo, G. (a cura di). (1976). *Martin Heidegger: saggi e discorsi*. Milano: Mursia.

Autori

Edoardo Dotto, S.D.S. di Siracusa in Architettura e Patrimonio Culturale dell'Università di Catania, edoardo.dotto@unict.it
Fabio Quici, Sapienza Università di Roma, fabio.quici@uniroma1.it

Per citare questo capitolo: Edoardo Dotto, Fabio Quici (2025). Sotto dettatura: lo spazio vuoto tra le parole e le immagini. In L. Carlevaris et al. (a cura di), *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 927-946. DOI: 10.3280/oa-1430-c803.

Under Dictation: the Empty Space Between Words and Images

Edoardo Dotto
Fabio Quici

Abstract

Within the broader relationship between textual and visual codes, which, as some exemplary cases demonstrate, has been a fertile field of creative exploration for architects and artists throughout history, a series of stimulating experiments in the figurative arts during the twentieth century explored the interplay between verbal language and visual imagery. Beginning with the instructions for the creation of some small artefacts dictated by László Moholy-Nagy, other artists such as Sol Lewitt have drawn up verbal instructions to guide draftsmen in the creation of graphic works. In reflecting on how this line of research has been fueled by the figurative inventions of René Magritte, Joseph Kosuth and Imre Bak and how these attempts have found a subtle synthesis in the work of Lawrence Weiner, the paper highlights how the empty space between image and word represents a place of creative tension, fertile and in continuous evolution, which does not appear to be fillable even with the recent recourse to the use of artificial intelligence. The interpretative space generated between these two languages stimulates imagination, dialogue, and reinterpretation, underscoring how this inherent dichotomy continues to be an enduring subject of inquiry.

Keywords

Images, words, art, interpretation, imagination.



Lawrence Weiner: Installation for the exhibition *On View*, Regen Projects, Los Angeles, 2020.

Introduction

The writer Bergotte, in the famous episode *The Prisoner* of Proust's *Recherche*, suffering from a cerebral hemorrhage in front of the detail of "a small strip of yellow wall with a canopy" contained in Vermeer's *View of Delft*, only in the last moment reaches the awareness of how much his writing was inadequate towards the pictorial visible, finding himself incapable of equaling or restoring the sublime quality of that representation [Proust 1989, pp. 175-188]. Recalling this episode told by Proust, the philosopher Massimo Carboni [2002] underlined how between image and word there is "a space whose changing, mobile boundaries are incessantly redesigned by the continuous bargaining and negotiations between the visible and the sayable" [Di Monte 2006, p. 315]. This dichotomy between textual descriptions and figurative restitutions presents, after all, historical examples of a relationship that is anything but resolved and not at all obvious. The systematic exposition that Vitruvius constructed of the orders of architecture as well as public and private buildings of the Hellenistic era, during the Renaissance, lent itself to elaborate interpretative acts which translated into iconographic apparatus devoid of any philological objectivity (fig. 1) traced by the different curators of the various editions, influenced as they were by their own cultural context of origin. The richness of the illustrations of the places described by Dante in his *Comedy* by illustrious artists such as Sandro Botticelli, Federico Zuccari, William Blake, Gustave Doré and Salvador Dalí –just to name a few of the most excellent– demonstrate how graphic interpretation can penetrate deep into the folds of a text through deciphering processes that can hardly be resolved with the automatism of a text-to-image algorithm. The same goes for Italo Calvino's *Invisible Cities* illustrated by artists of different schools who, sometimes with great effectiveness –such as the drawings of Pedro Cano [2004]– other times with superficial 'transliteration', have used this suggestive text as a trace for a graphic narrative parallel –not necessarily coinciding– with the written text.

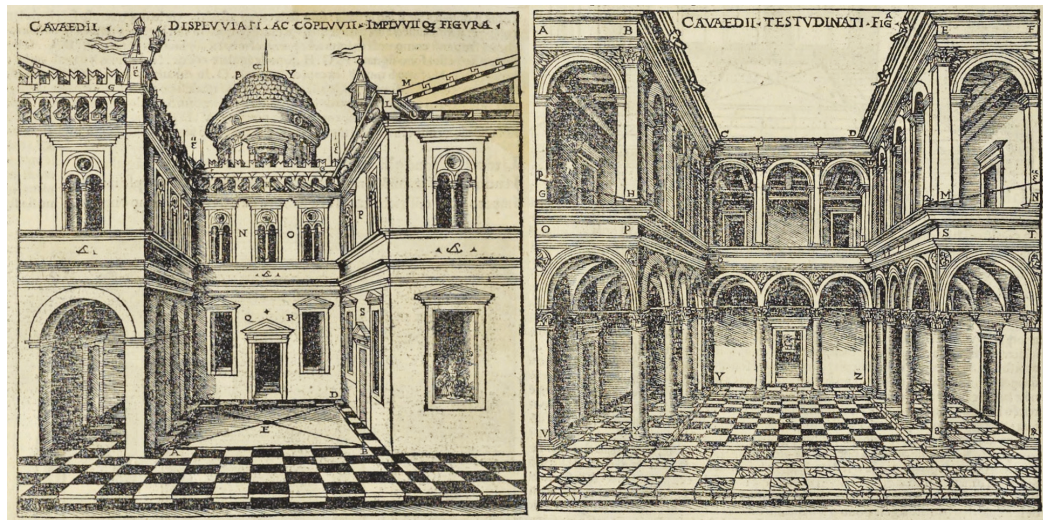


Fig. 1. Cavedio disfluviato and cavedio testudinato from *De Architectura*, translated e illustrated by Cesare Cesariano, 1521.

Whether it is literary texts or descriptions, imaginary places or real objects, it is now clear that the translation of texts into images constitutes one of the fields of application of ingenuity. In this note, without any claim to completeness, we mention some cases in which the intertwining of text and images has constituted the plot of contemporary artistic production.

Moholy-Nagy: Telephone Pictures

In *Abstract of an Artist*, László Moholy-Nagy, reasoning on the authorship of works created using mechanical devices, gave an account of an experience he had had in 1922 while in Berlin when he ordered five porcelain paintings from a sign factory by telephone enamelled (fig. 2):

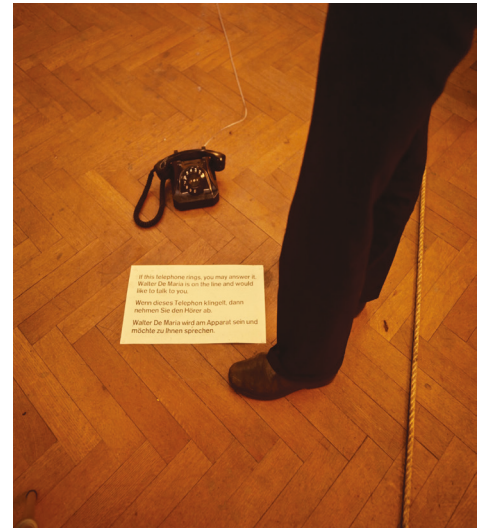
"I had the factory's color chart before me and I sketched my paintings on graph paper. At the other end of the telephone the factory supervisor had the same kind of paper, divided into squares. He took down the dictated shapes in the correct position. (It was like playing chess by correspondence.) One of the pictures was delivered in three different sizes, so that I could study the subtle differences in the color relations caused by the enlargement and reduction. True, these pictures did not have the virtue of the 'individual touch' but my action was directed exactly against this over-emphasis" [Moholy-Nagy 1929, p. 79]. This attempt to demonstrate the existence of objective visual values, independent of the artist's inspiration and manual skill was reflected in the published reviews of the exhibition at the *Der Sturm* gallery in the winter of 1922, when the *Telephone Pictures* were exhibited to the public. In the *Frankfurter Zeitung* they were spoken of as works of "refined sensuality to its most sublimated expression" [Moholy-Nagy 1950, p. 32] which had nothing to do with coldness and mechanization, terms usually used in relation to contemporary constructivist paintings. Furthermore –by the way– we seem to find here the tone of the comments that in much more recent times, in 2022, were spent on the painting *Théâtre D'Opéra Spatial* by Jason Allen, awarded in the art competition organized by the Colorado State Fair, before knowing that it was an image generated by artificial intelligence. The fact that Moholy-Nagy had actually dictated the paintings over the telephone was questioned by László's first wife, Lucia Moholy, in whose memory they were created in person and only later brought back to the possibility of a mediated execution [Kaplan 1995, p. 125]. "I might as well have done them over the phone!" [Moholy 1972, p. 76] the Hungarian artist would have said. However, recognizing the foresight of her husband, Lucia, who was an attentive observer of the directions that art was taking, referring to an exhibition that had taken place with fanfare in 1969 in Chicago, wrote about the *Telephone Pictures*: "The present argument apart: the notion Telephone Art might, in the computer age (Computer-Zeitalter), take on a new meaning with connotations of a very different nature hardly foreseeable today" [Moholy L 1972, p. 79].

László Moholy-Nagy's *Telephone Pictures* experiment was in fact an inspiration for David H. Katzive when he thought of inviting a group of European and American conceptual artists to develop artistic projects to be carried out without their presence. The works exhibited at the exhibition which took the title *Art by Telephone* (fig. 3) and which was held at the MCA in Chicago between November and December 1969 were therefore



Fig. 2. László Moholy-Nagy, *Telephone Pictures*, 1923 (MoMA New York).

Fig. 3. *Art by Telephone* exhibition; general view and installation by Walter De Maria, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1969.



created following the instructions dictated over the telephone by each individual artist, without go through working drawings or sketches. The exhibition catalog [1], in line with the intentions, was a vinyl record lasting 44 minutes on which the reading of all the instructions received from the 38 invited artists was recorded, through which everyone can still develop their own interpretation today imagining a personal execution, without necessarily referring to the works of the time, which were however destroyed at the end of the exhibition. The album cover, rigorously black, was itself the negation of preconceived images. The exhibition included works in the form of drawings (as in the case of a *Wall Drawing* by Sol Lewitt), photographs, installations, performances in which the visitors themselves were involved and invited to carry out certain actions—including answering a telephone placed on the floor in case the American sculptor Walter De Maria had it ring from the other end.

Sol Lewitt: *Works Form Instructions*

A few years later, probably in the wake of the interest aroused by *Art by Telephone*, in February 1971 Sol Lewitt, responding to the invitation of Gerald Ferguson, professor of lithography at the NSCAD, the Nova Scotia College of Art and Design, sent a series of textual instructions for the creation of ten works that should have been carried out by the school students. Without the direct control of the artist, in the following months, seven students were directly involved in tracing these graphic works [Areford 2020, pp. 70-76].

Scrolling through Lewitt's instructions, it emerges that in some cases these works were anything but easy or quick to carry out (fig. 4). All the works—square in format, twenty inches on each side—had to be traced on the lithographic stone so as to be able to obtain a good print run. In four of the ten Instructions it was explicitly asked to draw 'ten thousand freehand lines', or 'ten thousand straight lines', forcing the performers to long and tiring drawing sessions—although Lewitt, in line with the Taoist tradition, with 'ten thousand things' indicated a 'large number of things' and not exactly ten thousand. In other cases (fig. 5), the work required was simpler, as in Instruction number 4, which asked to divide the square into four parts and to draw a single line in the first, ten lines in the second, one hundred in the third and one thousand in the last one. In the seventh instruction, fifty points were asked to be randomly fixed in the square field of the image to be joined together with a straight line.

When Lewitt had the opportunity to see the works in April 1971—and to sign them, as if they were entirely his work—he declared that he was not entirely satisfied with the interpretation of his text. Precisely in the case of instruction number 7, it seems that his

Fig. 4. NSCAD (Nova Scotia) students Jon Young e Al McNamara drawing according to instructions sent by Sol Lewitt, 1971. From Areford 2020, fig. 50, p. 74.



intention was that each of the fifty points would be connected with straight lines to all the others and not exclusively to the next one, thus avoiding fixing a precise sequence between the different points whose definition was the result of the exclusive will of the performer. Furthermore, Lewitt in his instruction text continually referred (at least in seven cases out of ten) to operations carried out 'at random', thus asking that signs, lines, directions –in their minute arrangement– did not follow a rule, a law composition which should rather have been legible in the completeness of the project, in the evidence of the work carried out. Respect for this procedural modality, evidently, was very important for Lewitt who, after having sent his instructions, with a further letter, asked the project curator: "Please look up the word 'random' in the dictionary and make sure all the draftsmen know the meaning" [Areford 2020, p. 71].

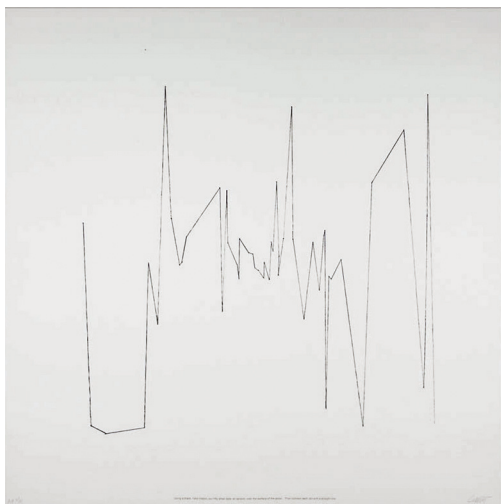


Fig. 5. Sol Lewitt, *Works from Instruction*, plates 7 and 9. From Areford 2020, fig. 49, p. 72.

The examination of the finished works will probably have put the artist before the evidence of the risks of textual communication generating misunderstandings, especially if formulated in such a concise way. Upon closer inspection, such a concise group of instructions could probably have generated more evident misunderstandings if Lewitt's work, his aesthetics, his graphic style and his methods of communication, had not already been common heritage at the time of experiment, especially in a gathering of experts and enthusiasts such as that of an art school.

The realm of images and words

From the mid-1960s, for about a decade, the American artist of Hungarian origin Joseph Kosuth created a series of works with a homogeneous scheme, using commonly used objects [Kosuth 1993; 2002]. Among these, *One and Three Chairs* from 1965 (fig. 6) –created in different versions– is a museum installation that consists of a common industrially produced chair, a black and white photograph of the same chair and the print of the dictionary's definition of the word 'chair'. Kosuth places three different representations of the same object side by side: the text (one-dimensional, if you will), the photograph (two-dimensional) and the artefact (three-dimensional). The work is powerful and evocative. The question posed by the title –a chair? three chairs?– is coherently declined in the more general theme of the relationship between the thing and its representation (or rather, its representations) and what may appear as a sort of pleonasm or 'communicative alliteration' is rather resolved in an expansion of the expressive density. The chair reveals its 'being' in three distinct representations that integrate each other. In the installation Kosuth leads us to reflect on the meaning of 'chair' by showing us how the realm of images provides only 'partial evidence' of the realm of objects, leaving out all the mental projections and conceptual attributes that contribute to giving substance and meaning to the things. This is how even the real, intact, functional chair turns out to be only a simulacrum of itself, because, as Heidegger



Fig. 6. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*, 1965 (MoMA New York).

noted: "Something independent can become an object when we represent it to ourselves (vor-stellen), be it in immediate perception, be it in a thoughtful remembrance that makes it present. The thinghood of the thing (das Dinghafte des Dinges), however, does not reside in the thing becoming the object of a representation, nor can the thinghood of the thing at all be determined by the objectivity of the object" [Heidegger 1954, p. 165; Vattimo 1976, p. 110]. Kosuth, almost half a century after Magritte *Le mots et les images*, 1929; *Le masque vide*, 1928, returning to demonstrate how neither words alone nor images alone are able to say anything definitive about reality or our idea of it, shows us that not even the presence of the object exhausts its meaning. In other words, Kosuth seems to accept without reservation the real evidence, the testimonial nature of the representation, showing the close proximity between the thing and what defines it and proposing a suggestion that today, in a world populated by digital simulacra, still proves more current.

In partial continuity with these works, some of the works created between 1970 and 1972 by the Hungarian artist Imre Bak [Feher 2016] are bare graphic schemes on which some words can be read (fig. 7). For example, in an image four white squares appear on which we read 'Ear, Eye, Mouth, Nose', and at the top the word *Portrait*. In another there is a circle in which 'Sun' is written and a triangle with a hatched background on which *Mountain* is written. Bak entrusts the description of the different elements that make up his portraits and landscapes to words, leaving the image to be composed in the mind of the observer who interprets the various graphic fields according to the author's instructions suggested verbally, even in spite of this that appears. In *Four Black Squares* three black squares appear and one white on which, however, the writing *Black* stands out. In this case the verbal message is in clear opposition to that of the image – the square is white, in reality – but the contradiction between the title and the image appears resolved, as if the indication provided by the text changed the nature of the element represented. Already Magritte in *La Clef des songes* (*The key to dreams*) of 1927 (fig. 8) had portrayed six common objects named with words that indicate different things. In this way *Le ciel* (*The sky*) is written under a bag, *L'oiseau* (*The bird*) under a pocket knife and so on, generating an ambiguity which, in confusing the viewer, evokes – as programmed in the title – a suspended and dreamlike atmosphere.

Conclusions

Between the instructions, the textual suggestions and the 'programmed contradictions'

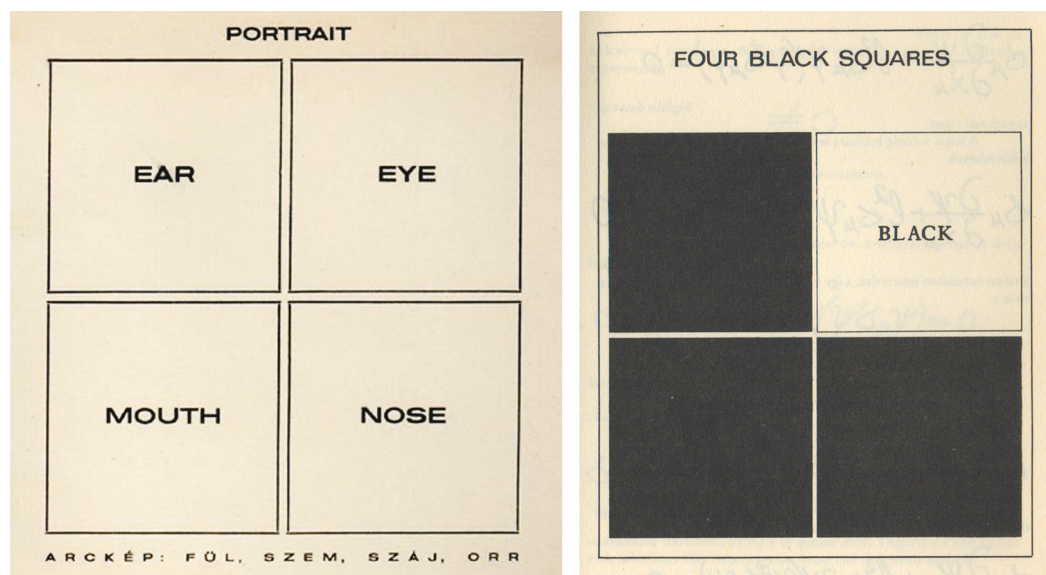


Fig. 7. Imre Bak, *Portrait* e *Four Black Squares*, postcards, 1972, from Kosuth 1993, pp. 221-222.



Fig. 8. René Magritte.
La clef des songes, 1927
(Chicago, Art Institute).

in the works mentioned above and the images that they directly support or try to arouse, there exists a sort of empty, inscrutable –and perhaps even unattainable– space in which the words and the images face each other directly, clashing with the intrinsic limits of compatibility between the two languages. In this place, the specific scope of the two different codes comes to a closer comparison, making us understand how, from the interpretative gap to the obvious misunderstanding, it appears fertile and nourishing and how sometimes it seems to coincide with the space of the imagination, whether it proves subtle, as in the case of Moholy-Nagy, broader and unpredictable, as in the case of Lewitt's works, almost non-existent, as in the case of Bak's works, in which image and textual instruction coincide physically.

The theme of the 'rebound' between the text and the image, of the dialectical and sometimes intrusive relationship between the two different modalities was the privileged object of investigation of the conceptual artist Lawrence Weiner who –active starting from the second half of the century last year– favored the creation of installations made up of short sentences drawn on the walls of museums and galleries. His texts constitute the 'statements' of the work of art and they have nothing to do with visual poetry or typographical art but, rather, they are the medium of a thought that the spectator, in absolute autonomy, finds himself experiencing, interpreting and translating into images (fig 9). Works such as *A removal of the corner of a rug in use* from 1969 exhibited at the Castello di Rivoli –consisting exclusively of the letters that make up the text applied to the wall– manage to trigger the production –intimate, personal, updated and specific– of shapes, places, figures, by the observer: "I consider language as a visual image" –says Weiner– "When you read a text, you visualize it in your mind, you mentally translate it into referring objects. That is the work, not the wall installation" [Christov-Bakargiev, Weiner 1992]. It could be said that Weiner manages to find a synthesis between the different imaginative (and generative) processes taken into consideration in these notes, where the work becomes visual through the individual contribution of each observer. Even when the language is descriptive –to the point of becoming prescriptive– its figurative outcomes are anything but obvious, since its ability to evoke images through analogies and metaphors, synesthesia, integrations and interpretations always remains alive.

The examples collected in these pages seem to show how the conflict between words

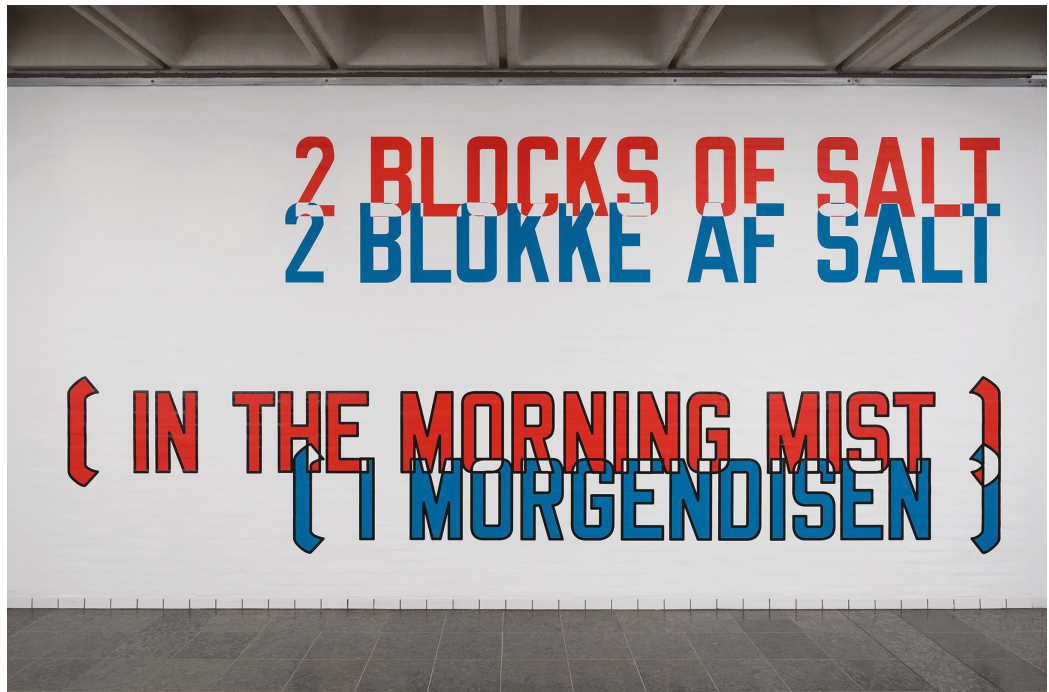


Fig. 9. Lawrence Weiner:
2 Blocks of Salt (in the
Morning Mist)/2 Blokke
af Salt (i Morgensisen),
Galleri Susanne Ottesen,
Copenhagen 1991.

and images cannot be resolved even in the presence of the corresponding real object. Between the two different codes, despite the extensive experiences connected to AI generative algorithms, this empty space surrounded by expectations, illuminations and misunderstandings still seems to remain intact and maintain its unpredictable solid vitality.

Note

[1] *Art by Telephone* [sound recording], Chicago: Museum of Contemporary Art, 1969. The exhibition took place from November 1 to December 1 and the artists involved were: Siah Armajani, Arman, Richard Artschwager, John Baldessari, Iain Baxter, Mel Bochner, George Brecht, Jack Burnham, James Lee Byars, Robert H. Cumming, Francois Dallegret, Jan Dibbets, John Giorno, Robert Grosvenor, Hans Haacke, Richard Hamilton, Dick Higgins, David Humpson, Robert Huot, Alain Jacquet, Ed Keinholz, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Robert Smithson, Guenther Uecker, Stan VanDerBeek, Bernar Venet, Frank Lincoln Viner, Wolf Vostell, William Wegman, and William T. Wiley.

Reference List

- Areford, D. S. (2020). *Strict Beauty. Sol Lewitt Prints*. New Britain: Williams College Museum of Art and Museum of American Art.
- Cano, P. (2004). *Le città invisibili/Las ciudades invisibles*. Milano: Murcia.
- Carboni, M. (2002). *L'occhio e la pagina: tra immagine e parola*. Milano: Jaca Book.
- Christov-Bakargiev, C., Weiner, L. (1992). Considero il linguaggio come un'immagine visiva. In *Flash Art Italia*, n. 154. Oggi consultabile al link: <https://flash---art.it/2021/12/lawrence-weiner-carolyn-christov-bakargiev/>.
- Di Monte, M. G. (a cura di). (2006). *Immagine e scrittura*. Roma: Meltemi Editore.
- Feher, D. (Ed.). (2016). *Bak Imre: Timely Timelessness Layers of an Oeuvre, 1967-2015*. Budapest: Paksi Keptar.
- Heidegger, M. (1976). *La cosa*. In G. Vattimo. *Martin Heidegger. Saggi e discorsi*. Milano: Ugo Mursia Editore [Prima ed. Heidegger M. *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Gunter Neske, 1954].
- Kaplan, L. (1995). *László Moholy-Nagy. Biographical Writings*. Durham: Duke University Press.
- Kosuth, J. (1993). *Zeno Az Ismert Világ Határán / Zeno At The Edge Of The Known World / Zeno All'Orlo Del Mondo Conosciuto*. Venezia: Biennale di Venezia – XLV Esposizione Internazionale d'Arte Padiglione Ungheria.
- Kosuth, J. (2002). *Place de L'Écriture, Cinq OEuvres par Joseph Kosuth*. Arles: Actes Sud.
- Moholy-Nagy, L. (1929). *Von Material zu Architektur*. München: A. Langen (Trans. D.M. Hoffman, Rev. and enl. ed., *The New Vision. Fundamentals of design painting sculpture architecture*. New York: W.W. Norton & Company 1938. Rev. and ext. ed., *The New Vision and Abstract of an Artist*. New York: Wittenborn, Schulz 1947).
- Moholy, L. (1972). *Marginalien zu Moholy-Nagy: dokumentarische Ungereimtheiten – Moholy-Nagy, marginal notes*. Krefeld: Scherpe.
- Moholy-Nagy, S. (1950). *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*. Cambridge: The MIT Press.
- Proust, M. (1989). *Alla ricerca del tempo perduto. V. La prigioniera*. Milano: Mondadori.
- Vattimo, G. (a cura di). (1976). *Martin Heidegger: saggi e discorsi*. Milano: Mursia.

Authors

Edoardo Dotto, S.D.S. di Siracusa in Architettura e Patrimonio Culturale dell'Università di Catania, edoardo.dotto@unict.it
Fabio Quici, Sapienza Università di Roma, fabio.quici@uniroma1.it

To cite this chapter: Edoardo Dotto, Fabio Quici (2025). Under Dictation: the Empty Space Between Words and Images. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. pp. 927-946. DOI: 10.3280/oa-I 430-c803.