

Da simbolo a simbolo

Eugenio Miccini

Confesso che di Anna Guillot conosco direttamente solo poche opere, e tutte recentissime, per averle viste in mostra a Bologna. Del resto del suo lavoro precedente ho solamente cataloghi ed opuscoli a stampa. La mia attenzione, anche per una questione di simpatia, è perciò più attratta dalla sua ultima produzione. Anna mi ha cortesemente sollecitato per aggiungere la mia testimonianza a quella dei suoi esecutori, per lo più poeti: Vincenzo Accame, Carlo Belloli, Luciano Caruso, Giò Ferri, Giovanni Fontana, Emilio Isgrò, Carmine Lubrano, Lamberto Pignotti. Il mio compito sembrerebbe quindi facilitato, preceduto com'è da tante "lettere" di operatori specialisti del settore della Poesia Concreta e Visuale, della Nuova Scrittura et similia. Confinato in gran parte nel recinto della filologia, mi trovo invece a disagio per motivi "tecnici". Tutti i testi che ho consultato, per molti versi pregevoli e taluni perfino esaustivi, mi hanno generato un'imbarazzante confusione. Intanto, per la terminologia che, anche quando dimostra un discreto apprendistato semiologico, non pare districarsi da tanti modelli retorici; ma poi, cosa per me più pericolosa, per un'intrusione in campo di una più o meno velata metafisica platoneggiante.

Sicchè, spigolando qua e là, pescherò qualche spunto polemico che giustifichi, senza la presunzione di aggiustare qualche tiro, la mia sovrapposizione, per parlare di un lavoro dichiarato "imparlabile". Imparlabile per due motivi: il primo perché ciò che se ne dice ha uno statuto linguistico ben articolato, mentre l'oggetto di quel dire non è propriamente un linguaggio, anche se un linguaggio ce l'ha. Ma su questo argomento tornerò più avanti; il secondo motivo è che il lavoro della Guillot è traducibile in qualsiasi metadiscorso se non per via interpretativa.

Comincerò dal metodo: la "confusione", qui proprio nel suo significato etimologico, di tanta critica d'arte consiste nel fondere insieme, nell'equivalenza o indistinzione tra i due metalinguaggi (se questo termine ha ancora qualche significato pratico) dell'attività critica: quello analitico e quello ermeneutico. Il primo ha un carattere denotativo e quantitativo, verte direttamente sull'opera, descrive gli accidenti, i vettori, i ritmi, le forme, le sequenze e quant'altro costituisce le epifanie del visibile. È il lavoro dell'"uomo strutturale" che, a detta di Roland Barthes, costituisce l'intelligibile generale; il secondo ha un carattere valutativo ed ospita ogni possibile e motivata congettura e appartiene perciò alla competenza dell'interprete, che connota, giudica, conferisce senso all'opera secondo modelli culturali trascorsi, vigenti e perfino futuri. Ed è solo l'ermeneutica che è capace di trascinare il testo fuori dal linguaggio per accreditarlo nel mondo della vita e della cultura. I due momenti dell'attività critica ovviamente interagiscono dialetticamente. In fondo al campo di queste mie riflessioni aleggia evidentemente, tra le altre, la lezione di Erwin Panofsky con le sue ripartizioni: iconografia e iconologia.

Cercherò quindi di rispettare le regole. Penso che la ragione per cui Anna Guillot convoca tra i suoi commentatori soprattutto i poeti, come dire coloro che maneggiano il linguaggio, sia sintomatica: la più parte di essi sono orientati a situare la sua opera recente nel regno della pittura, o meglio in quella zona di confine in cui i "segni" di differenti universi, o husserliamente "ontologie regionali", si incontrano, si addizionano o si elidono a vicenda; una ragione che va cercata in una direzione sincronica/diacronica: si tratta cioè di un'amnesia, di testi ormai orfani dei loro supposti trascorsi verbali, di un farsi e disfarsi del linguaggio. La qual cosa, elevata a metodo, presuppone un prima e un dopo. Ma i testi della Guillot, hic et nunc, sono "atemporali". Il loro ipotetico movimento è puramente induttivo e mnemonico: è il tempo della fattura dell'artista, della gestualità necessaria a produrre l'opera; si tratta quindi di un lavoro di sostituzione della linearità temporale con una linearità topografica. D'altra parte, dalla parte percettiva, l'occhio del guardone può ovviamente percorrere, dopo un impatto simultaneo con tutte le parti dell'insieme, le righe, le cesure, gli ispessimenti e gli andamenti paralleliformi delle tavole di Anna, ma si dirà da destra e da sinistra e viceversa, o dall'alto al basso e viceversa; tanto più che la serie di grafemi, disposti in blocchi e sequenze lungo i vettori, sono tutto sommato poveri di gerarchie e costituiscono campi iterativi e tassonomici. Un po' meno di una decina di anni fa, constatando che la semiotica era incapace di classificare certi sistemi resistenti all'analisi (pittura, architettura, fotografia, ecc.), ho cercato di applicare in un orizzonte semiologico "testuale" la retorica moderna alla fotografia. Le partizioni che riguardavano le figure dell'espressione comprendevano le operazioni morfologiche (metaplasmi) e quelle sintattiche (metatassi). Sono operazioni che, riferite alla Guillot, possono svolgere utilmente un'indagine analitica: scoprire, ad esempio, le correlazioni e le variazioni delle forme dei grafi, i rapporti tra i loro, le statistiche... Ma l'invocata "omologia strutturale" tra queste e certe partiture sonore, al di là dell'evidenza, è pura congettura semantica e quindi abita tra le figure del contenuto, congettura legittima per la competenza dell'interprete. La musica elettronica, per fare un esempio, come quella seriale, non ha mai previsto sequenze foniche e ritmiche tutte identiche all'infinito. Ricordo tra i casi più estremi una partitura di Pietro Grossi, della durata presunta di settemila anni (!), che indicava, nonostante certe costanze di tono attuali, una grande varietà differita di registri, *aut invicem*. Ora, anche accettando certe similitudini (le sequenze grafiche, i moduli, ecc.) le convenzioni sono diverse. Le varianti della Guillot sono "intraducibili" se non per volontà dell'autrice e dei suoi esecuti, che le spingono oltre la loro natura verso quello sguardo "intenzionale" di cui parla certa fenomenologia. Ma si tratta di quella intenzionalità, di quella disposizione della coscienza ad andare al di là del visibile. Un invito plausibile, su cui tornerò più sotto. «Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu», recitava un antichissimo adagio, che in qualche modo orientò tutta una gnoseologia antiinnatista (da Tommaso a Locke) e che pone un "a priori" empirico rispetto ai contenuti nulli dell'intelletto ("tabula rasa"). Le cui attitudini e potenzialità non possono prescindere dall'esperienza sensibile, come invece parrebbe, mutatis mutandis in certe parafrasi della teoria della forma. Ma, prima di procedere, proporrei un'altra revisione: quella del termine "segno" che circola in qualche commento all'opera della Guillot. Non è una pura disputa terminologica, se gli preferisco il sintagma "funzione segnica": il segno riposa su una convenzione (codice) che una funzione può eludere e prefigurare, come vedremo dopo. In questo caso, nel caso cioè dei testi in esame, ciò che assolve alla funzione segnica non è un sistema di segni veri e propri, ma un sistema di grafi, mutilati delle possibilità di relazioni con il significato; il quale, rinviato all'infinito, si identifica con la propria morfologia. Il percorso, comunque, dal significato al senso — che è compito culturologico — concluderà questo mio discorso. Ma torniamo alla fenomenologia della percezione: Merleau-Ponty ci aveva insegnato che tutto ciò che si offre alla percezione visiva, in quanto visibile ci rimanda a un invisibile. In altre parole, e riferendomi alla Gestaltpsychologie e al Pensiero Visivo dell'Arnheim, possiamo azzardare che l'ineffabile può avere sue capacità affabulatorie all'interno di un sistema di relazioni psicologico-formali. Ma siamo decisamente nel regno dell'arte, di quell'arte aniconica in cui, quanto più il senso è immerso e segreto, tanto più se ne può inferire uno. Il campo speculativo, come si vede, si dilata immensamente: la poetica e le illazioni ermeneutiche che vi ruotano attorno ne sono testimonianza.

Mi volgo ora a distillare quel vago sentore di metafisica che in certi testi mi allarma: diffido di certe categorie... trascendentali. La distinzione, ad esempio, tra il tempo come "durata" che identifica il flusso creativo e vitale, e il tempo "spazializzato" che, secondo Bergson, sarebbe la riduzione di quel flusso a successione senza vita di istanti tutti uguali; mi pare un'ipotesi di cui la fisica contemporanea ha fatto ampiamente giustizia. Peggio ancora, quando si ipotizza un sistema di forme come epifania delle idee, come materia del pensiero: Platone sorride beffardo dall'inferno. Certamente, una sua qualche propaggine mistica è da accreditare anche ad alcuni teoremi dell'Arnheim e della Gestalt se non riusciamo a purificarne alcuni eccessi immanentistici per cui i fenomeni percettivi sarebbero una struttura autonoma rispetto ai singoli elementi sensoriali. È forse per questo, per questa surdeterminazione, che tali metodi e ricerche hanno finito talvolta per diventare, nel campo della figurazione "astratta", una precettistica limitativa che vanifica l'opera perché la prescrive, demandandone all'artefice la sola rivelazione. Questo è il mio parere, confortato da altri amici altrettanto scettici. Non me ne voglia Anna Guillot se la mia intenzione è quella di cambiare l'acqua ai suoi frotti, o ai suoi pesci. È anche per me che lo faccio, per costringere i pensieri altrui ad entrare nei miei angusti schemi di lettura.

E di un'altra insistita omologia voglio dire: quella del minimalismo. Quale? Quello della Minimal Art, quello della musica anglosassone o quello di certa narrativa odierna? Penso che in generale il minimalismo si intenda come una regressione dal complesso al semplice, per ricercare le unità minime, gli elementi grammaticali (strutture primarie) di una morfologia plastica o geometrica, sonora o discorsiva. Ma, accanto a tali strutture strutturali, vanno poste all'interprete le omologie "storiche", cioè le ragioni di quelle vicissitudini estetiche, culturali. Anna Guillot compie giustamente una dilatazione simbolica, non procede dal simbolo alle cose, ma da simbolo a simbolo, con un'operazione che una volta si chiamava metaculturale: allude alle sue tavole di "grafi" come interpretabili come "foni", anche se non lo sono, scivolando su altra convenzione. Negli anni '60, è vero, la scrittura musicale rivoluzionò talmente i propri codici, che si presentava anche come tavola pittorica, risultando traducibile in suono solamente in virtù di un estremo e calcolato arbitrio dell'esecutore-attore. Altra cosa affatto diversa erano le partiture dai "crirytmes" dei Lettristi e le fonazioni degli Avanguardisti storici, da Martinetti a Hugo Ball a Kurt Schwitters, fino alle ultime propaggini della Poesia Fonetica e Sonora. Operazioni tutte che, contrariamente alla Poesia Concreta degli anni '50, non pretendevano alcuna dignità estetica per le loro trascrizioni. Dal punto di vista del percettore, le modalità d'ascolto dominavano, anche se nel rito fruitivi l'occhio voleva solo una sua piccola parte.

Allora? Spero che tante cautele metodologiche siano servite a inquadrare il lavoro della Guillot in una zona meno battuta e che tuttavia il pretesto sia stato, ahimè, anch'esso modulato su una sorta di preterizione... Non mirano, peraltro ad accompagnare il "frenetico" intrattenimento con il "nulla" della Guillot con un altro nulla. Quel nulla, così caro alla fenomenologia esistenzialista (Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty) su cui girovaga il fantasma di Blanchot, presuppone un realismo dell'esperienza percettiva, descritta dall'ultimo Husserl come il fondamento genetico di tutte le operazioni della coscienza.

Anna Guillot, dunque, per via di induzioni analogiche, per via di riferimenti filosofici, per via di suggestioni ermeneutiche, si colloca in un orizzonte "negativo": ribadendo la Galassia gutenberghiana, ma ne sottende le tracce; scende al di sotto della parola, ma ne conserva la gabbia strutturale; sostituisce l'omogeneità e l'allineamento dei caratteri tipografici con una sorta di logogrammi che scartano tanto dal modo di figurare delle icone, quanto da quello di altre scritture. Lei o noi, poco importa, ci si incammina su un ponte-miraggio che collega mentalmente sponde irraggiungibili alla stessa maniera dalle nebbie del passato e del futuro. Elusi tutti i codici di riferimento, anche quello probabile, che è forse un codice matematico-geometrico, la "negazione" di Anna Guillot è radicale: non realizza dei codici ma li prefigura. Il suo progetto, per dirla con Roland Barthes, non è l'espressione di una convenzione ma la variazione di un lavoro di codificazione; «non è deposito di sistemi ma generazione di sistemi». È il lavoro dell'artista, che non coincide mai, come invece vorrebbe J.L. Schefer, con il "grammatografo", cioè coloro che scrive la scrittura dell'opera.

Il lavoro interpretativo non è riducibile a inefficaci tautologie. Ne fanno fede gli esecuti di Anna Guillot, che qui riconvoco dopo averli maliziosamente saccheggianti, per esortarli a perseverare... in quell'"errore" retorico, il solo necessario ed efficace, che prima ancora di parlare di un'opera, parla di sé, non come disposizione di metodi ma come individuazione di fini. Compiamo insieme il salto estremo, quell'atto di "coraggio allegorico", cui spesso mi richiamo, che, più o meno garantito dall'analisi, riconosca la creazione e la critica, ancorché irrelate, come dirette verso lo stesso fine. Che è un fine extralinguistico. Questo "nulla" di Anna Guillot è dunque rivolto, testimonianza e presagio, verso il mondo della vita. «Anche il silenzio è parola».

From Symbol to Symbol

I have to confess that my direct acquaintance with the work of Anna Guillot is fairly limited, and restricted in fact to recent works which I saw at a show in Bologna. I'm acquainted with all of her previous work only by way of catalogues, folders, and announcements. So it's natural to turn my attention to precisely this recent work, which I have also found to be particularly appealing. Anna has kindly asked me to add a few words of my own to those of others who have written about it, most of whom are poets: Vincenzo Accame, Carlo Belloli, Luciano Caruso, Vivaldo Conte, Giò Ferri, Giovanni Fontana, Emilio Isgrò, Carmine Lubrano, Lamberto Pignotti. So many previous "readings" on the part of specialists in Concrete and Visual Poetry, in Nuova Scrittura et similia might appear to make my task more simple. But my interests are largely confined to the precincts of philology, and I find myself uneasy largely for "technical" reasons. The various texts at which I have taken a look are in many ways praiseworthy, and in some cases even exhaustive but they nonetheless leave me with an embarrassing sense of confusion.

They are often marked by a certain terminology, which, even when showing a fair degree of semiological sophistication, doesn't swing free from any number of rhetorical models; and they also seem — and this is where I find the greater danger — to open the field to a more or less veiled assertion of a quasi-Platonic metaphysics. So, I'll rave about from here to there, casting a polemical eye at a point or two that can justify — while never presuming to effect an adjustment of anyone's sights — the superimposition of further comments of my own, while talking about a body of work which declares itself to be "untalkable". Untalkable for two reasons: first of all because the things one says about it are endowed with a highly articulated linguistic stature, whereas the object to which they refer isn't precisely a language, even if it has a language. But this is a subject to which I'll return. The second reason is that Guillot's work refuses translation into any metadiscourse, if not by way of interpretation.

I'll start with questions of method: the "confusion" which is here to be understood in its strictly etymological meaning, of so much art criticism lies in its fusion — in its presumption of the effective equivalence — of the two meta-languages (if this term still holds any practical meaning) of critical activity: the analytic and the hermeneutic are in no way distinguished from one another. But the first should be understood to be denotative and deconstructive, and to deal directly with the work itself, describing its incidents, vectors, rhythms, forms, sequences, and everything else that constitutes the epiphanies of the visible. It is the work of the "structural man", which, according to Roland Barthes, constitutes the field of the generally intelligible. The second is evaluational, and hosts all possible conjectures — all motivated conjecture — and it therefore belongs among the tools of the interpreter, who judges the work and gives it meaning and context in the light of past, present and even of future models of culture. Hermeneutics alone has the ability to drag the text out of language and to give it a place in the worlds of life and culture. These two moments of critical activity obviously interact dialectically. It's clear, moreover, that my reflections finally move in the air of the lessons, among others, of Erwin Panofsky, who drew such a fine distinction between iconography and iconology.

So I'll try to play by the rules. I think that the reason for which so many of the people who have written about the work of Anna Guillot are to be found among the poets — among people, that's to say, who are deeply concerned with the manipulation of language — is symptomatic: most of them are clearly inclined to think of her recent work as belonging to the realm of painting, or better to that borderline zone where the "signs" of different universes — or, in Husserl's terms, of different "regional ontologies" — encounter one another, eluding or augmenting one another by turns. And the motivations for such a phenomenon have to be explored in terms which are both synchronic and diachronic: it's a question, that's to say, of a kind of amnesia, or of texts which have come to be orphaned of their supposedly verbal pasts, or of texts that deal with the creation and dissolution of language. A thing like that, when elevated to a method, presupposes a before and an after. But Guillot's texts, hic et nunc, are "atemporal". Their hypothetical movement is purely inductive and mnemonic: it corresponds to the lapse of time involved in the artist's making of the work, to the time implied by the gestures which the making of any particular work requires. So we're dealing with work that involves the substitution of a temporal linearity with a topographical linearity. From the other point of view, from the viewer's point of view, it's clear the eye of the observer — after the impact of a first, simultaneous encounter with all the parts of the whole — can run across the lines, the caesura, the condensations and the paralleliform movements of Anna's tablets, but any such observation would go from left to right and vice versa, or from above to below and vice versa. And that's all the more the case since these series of glyphs, construed along the vectors of the work in terms of blocks and sequences, are fairly unobservant of hierarchies, concerning themselves instead with the construction of repetitive, taxonomic fields. A little less than ten years ago, on hearing that semiotics was incapable of classifying certain systems that resist analysis (painting, architecture, photography and so forth), I attempted, within a "textual" horizon of semiology, to apply modern rhetoric to photography.

The classifications that dealt with the figures of expression included the question of morphological operations (metaplasms) as well as syntactical (metataxic) operations. These terms could prove quite useful in an analytic investigation of the work of Anna Guillot. One might, for example, attempt to discover the variations and correlations of the forms of her glyphs, the relationships between them, the questions of statistics... But aside from questions of simple appearance, the frequent indication of a "structural homology" between these glyphs and certain sound or musical scores is pure semantic conjecture, and therefore belongs among the figures concerned with content, or to the field in which the interpreter quite legitimately operates. To give an example, electronic music, like serial music, has never found a use for phonic and rhythmic sequences that remain forever unchanging and identical. Among the most extreme cases, I remember a piece by Pietro Grassi, scored to endure for seven thousand years (!) that indicated the use, notwithstanding certain tonal constants, of a great variety of different registers, *aut invicem*. Now, even while accepting the existence of certain similarities (the graphic sequences, the modules, etc.), the conventions are different. Guillot's variations are "untranslatable", if not by decree on the part of the author and her commentators, who push them beyond their nature and into the sphere of the kind of "intentioned" gaze which constitutes a subject of discussion in certain areas of phenomenology. But it's a question of the particular disposition of consciousness, that goes beyond the visible. That's a plausible invitation, and I'll return to it below. An ancient adage tells us, Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu. There are ways in which this saying directed the course of the whole of an anti-innatist gnoseology (from Thomas to Locke) and it posits an empirical "a priori" with respect to the null contents of the intellect ("tabula rasa"). It warns that the potential and the attitudes of the intellect can never be independent of sensorial experience, as instead would appear to be the case, mutatis mutandis, in certain paraphrasings of the theory of form. But, before continuing, I'd like to propose a revision: a revision of the term "sign" that circulates in many of the comments on Guillot's work. It's not by reason of a purely terminological dispute that I prefer the syntagmatic expression "segnic function": the sign is grounded in a convention (a code) which a function can elude and prefigure, as we will see later on. In the present case — in the case of the texts we're attempting to examine — what carries out the segnific function is not a system of true and proper signs, but a system of glyphs, deprived of all possible relationships with a signified. The signified is infinitely distanced and identifies with its own morphology. The route, in any case, from the signified to sense — travelling that route is a culturological task — will include this discourse of mine. But let's return to the phenomenology of perception: Merleau-Ponty instructed us that everything which offers itself to visual perception refers us back, precisely by virtue of its being visible, to something which always remains invisible. In other words, referring to Gestalt psychology and to Arnheim's notion of "visual thought", we can hazard that the ineffable can discover its affabulatory capacities within a system of psychological-formal relations. But here we're decisively within the realm of art, and of precisely the kind of an- iconic art in which the possibility of inferring meaning grows in direct proportion to the extent to which it presents itself as secret and submerged. The field of speculation, as we clearly see, dilates immensely: poetics and the hermeneutic speculations that constantly revolve around them are all the proof one needs. And now I'll turn to the task of exploring that vague air of metaphysics which I find in a number of texts. I find it rather alarming, since I place no trust in certain "transcendental" categories. There's the distinction, for example, between time as "duration", as expressed by the flow of the forces of vitality and creativity, and "spatialized" time, which, according to Bergson, would be the reduction of precisely such fluid forces to a lifeless succession of always identical instants; contemporary physics seems to me to have done quite amply away with any such hypothesis. Still worse is the notion of a system of forms as an epiphany of ideas, as the material of thought. It gives a sarcastic smile from the depths of hell. A few projections of metaphysics can doubtless, yes, be found in some of Arnheim's theorems, and in general in Gestalt psychology, if we prove incapable of purifying them of a number of immanent excesses which declare the phenomena of perception to be an autonomous structure with respect to the individual senses. This perhaps is the reason — this overdetermination — for which such methods and researches have sometimes turned, in the field of the "abstract" figuration, into a limiting body of precepts that vanish by virtue of prescribing the work, while forbidding the person who makes it to do no more than to pull it into view. This is the way I see it, comforted by a number of friends who are equally skeptical. I hope that Anna Guillot won't take umbrage at my attempt to freshen the water of her flowers, or of her tropical fish, I do it for myself as well, attempting to constrain the thoughts of others to find accommodation in my own narrow schemes of reading. I also want to say a few words about another homology on which various commentators have insisted with minimalism. But what minimalism? The minimalism of Minimal Art, or of Anglo-American music, or of certain strains of contemporary narrative? I think that minimalism is generally understood as a regression from the complex to the simple, as a search for the minimal units, the grammatical elements (primary structures) of a plastic, geometric, sound or discursive morphology. But in addition to dealing with such structural regressions, the interpreter should also address the question of "historical" homologies, which is to speak of the motivations for these aesthetic and cultural exploits. Anna Guillot is properly understood to effect a dilation of symbols: she doesn't proceed from symbols to things, but from symbol to symbol, performing an operation to which one once referred as metacultural. She suggests that the "glyphs" which appear on her tables could also represent sounds, even if in fact they don't, thus slipping towards another convention. It's true, of course, that in the 1960s musical notation so thoroughly revolutionized its codes as also to find itself as a painterly surface which was subject to translation into sounds only by virtue of the radical and highly arbitrary decisions of the performer or author. Something quite different is found in the crirytmes of the Lettristes and in the phonations of the historical avant-garde, from Marinetti to Hugo Ball and Kurt Schwitters, and from there to their recent extension into Sound and Phonetic Poetry. These were operations, unlike the Concrete Poetry of the 1950s, which claimed no aesthetic dignity for their scores or transcriptions. From the audience's point of view, the dominant experience belonged to the ear; the viewer's participation in the rites of enjoying such work were accepted as rather slight. At this point I can only hope that so much methodological caution has served to pull the work of Anna Guillot into areas which are far less frequently visited. But I also have to hope that these words have assumed the functions of a kind of presentation ... They harbor no aim, in any case, to flank Guillot's "frenetic" exploration of "nothingness" with another kind of nothingness. That nothingness — so dear to existentialist phenomenology (Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty), as visited by the ghost of Blanchot — presupposes a realism of perceptual experience, which Husserl describes in his later works as the genetic foundation of all the operations of consciousness. So, Anna Guillot, by way of analytic inductions, by way of philosophic references, by way of hermeneutic suggestions, finds a collocation in a "negative" horizon: she abandons the Gutenberg galaxy, while still insisting on its traces. She delves into an area that lies beneath the word, but she preserves its structural framework; she substitutes the alignment and homogeneity of typographical characters with an order of logograms which are no less distant from the modes of iconic figuration than from those of the various forms of writing. It's a question of setting out — whether on her part ours makes little difference — along a bridge/mirage that establishes a mental connection between shores that otherwise couldn't be reached from out of the fogs of the past and the future. Having outflanked all the codes of reference — even the one which seems most probable, and which presents itself as perhaps a mathematical-geometric code — Anna Guillot's "negation" is radical: rather than realize codes, she prefigures them. Her project, to use the words of Roland Barthes, doesn't lie in the expression of a convention, but in the variation of a work of codification: "rather than a deposit of systems, it's a generation of systems". The work of the artist never coincides — quite in opposition to the thoughts of J.L. Schefer — with the work of the "grammatografo", or of the person whose writing is the writing of the work. The interpreter's task refuses to reduce to the fielding of inefficacious tautologies. This is more than clear in the comments of those who have written about Anna Guillot's work, and I ask them now to reconvene, after having first so mischievously sacked them, I have to exhort them to persevere in the rhetorical... "error" — the only error which is in always necessary, and always efficacious — that lies, before speaking of a work, in speaking of oneself, not in terms of the declaration of a method, but in terms of the individuation of goals. We will make the final leap together: the leap that consists of that act of "allegorical courage", to which I frequently appeal, which recognizes, more or less guided and comforted by analysis, that creative and critical efforts are far from unrelated, and in fact directed towards the very same goal. And it's an extralinguistic goal. The "nothingness" that interests Anna Guillot thus discovers the way, both as testimony and presentment, to address the world of life. "Silence too is speech."

Eugenio Miccini, *Da simbolo a simbolo, in Nomen-Omen, Anna Guillot 1995/2001*,

Edizioni Carte d'Arte, Mantova, 2001. e in "Arte e Critica" n. 10, Roma 1996.