

STORY ART

BARBARA RADICE

UNA LETTURA NON STRUTTURALE

Story e Narrative sono due titoli, ambedue inventati da John Gibson, un gallerista di New York, rispettivamente due e un anno fa in occasione di mostre collettive nella sua galleria. Story vuol dire storia, e lo preferisco a Narrative perché più generico. Narrative dall'Oxford Dictionary of Current English significa: in the form of, concerned with, story telling, oppure: account of events, ossia: nella forma di, che ha a che fare con, raccontare una storia, oppure: relazione di eventi.

Story e Narrative non sono che etichette, non riescono a essere simpatiche, ma sono entrate ormai nell'uso comune, e a questo punto val la pena di ricordare che la parola è un'esperienza del pensare, e che la denominazione degli oggetti non viene dopo il riconoscimento ma è il riconoscimento stesso. Story e Narrative si riferiscono a delle esperienze artistiche che con mezzi diversi, immagini fotografiche, comunicazioni verbali, manoscritte, battute a macchina o stampate, tapes o films, raccontano una storia. Impudicamente l'artista scrittura l'elemento descrittivo come vedette. Ha taciuto talmente a lungo che le cose da dire sono infinite. Non si sa da che parte incominciare? Dalle più insignificanti e banali naturalmente, dalle prime che capitano.

Un illustre antecedente, per certi versi, di questa pioggia di comunicazioni private, è Bobby Dylan, e altri cantastorie degli anni '60. Riusciranno questi artisti a diventare popolari come i loro colleghi musicanti, a colmare la frattura tra arte e vita? Siamo per lo meno sulla buona strada e significativamente, se è vero, ci siamo arrivati senza intenzionalità e senza pianificazioni. Trasportati dalle voglie di un racconto. Sembra quasi troppo bello! I racconti naturalmente sono diversissimi per ogni artista. Ma più che le differenze strutturali e non, mi sembra importante individuare e riconoscere certe identità e il clima comune a questo tipo di ricerca, anche perché tale clima è condiviso da molti giovani artisti che magari strutturalmente o contingenzialmente non ricadono sotto la stessa denominazione tecnica, ma si muovono, vivono e agiscono nella stessa sensibilità.

La cosa più evidente è il disinteresse per problemi di tipo teorico, come quel-

lo di cosa l'arte è o dovrebbe essere. Passato il tempo delle problematiche angosciose, del voler sperimentare e scoprire qualcosa di nuovo a tutti i costi, che è d'altronde il segno più evidente di uno stato di crisi, questa sembra essersi risolta a uno stato inferiore di consapevolezza. Come se, dimentico di impegni, funzioni, significati e problematiche, l'artista avesse deciso che gli restava solo da fare quello che gli girava, o meglio avesse deciso di smettere di preoccuparsi di quello che dovrebbe fare, di fare e basta.

D'altronde l'arte, anche se può servirsi di mezzi analitici, non è mai analitica nell'essenza, le interessano i fini, non i mezzi, e proprio perché i suoi modi sono la globalità e l'intuizione, continua a sfuggire a verbalizzazioni e spiegazioni di tipo analitico-oggettivo.

L'altro punto in comune è la temporalità. Le immagini registrano oggetti o eventi, o successioni di oggetti o di eventi. Il racconto verbale fa altrettanto, l'approdo è sempre una esperienza nel tempo. Ma non ci sono eventi senza qualcuno a cui essi accadano. Il tempo presuppone una veduta sul tempo ed è venendo al presente che un momento del tempo acquista quell'individualità incancellabile che gli permetterà poi di attraversarlo e ci darà l'illusione dell'eternità. Che il racconto si riferisca ad eventi della vita quotidiana, a storie di famiglia o personali, poco importa.

Certi fatti sono stati scelti e raccontati, e in virtù di quella scelta continuano a tornare presenti. La Story Art è un po' la nuova epopea della cultura occidentale, la traduzione in termini mitici del XX secolo di una nuova sensibilità, che non vorrei chiamare romantica per via di troppi riferimenti culturali, ma che non saprei chiamare diversamente. Romantica nel senso più ovvio che sottolinea le emozioni, l'intuizione e la fantasia, non fini a se stessi ma come mezzi, piacevoli, di cui l'intelletto e la ragione possono e devono servirsi. Sembra inevitabile che continuiamo ad oscillare tra emotività e ragione, immaginazione e verifica, avventura fantastica e sistemazione dei dati acquisiti. E sembra sia giunto il momento dell'avventura. Lo festeggiamo celebrando naturalmente una tradizione, con la storia fantastica, illustrata, della nostra storia, dell'istinto di conservazione, del voler ripetere per ripetersi.

Two Tuesdays



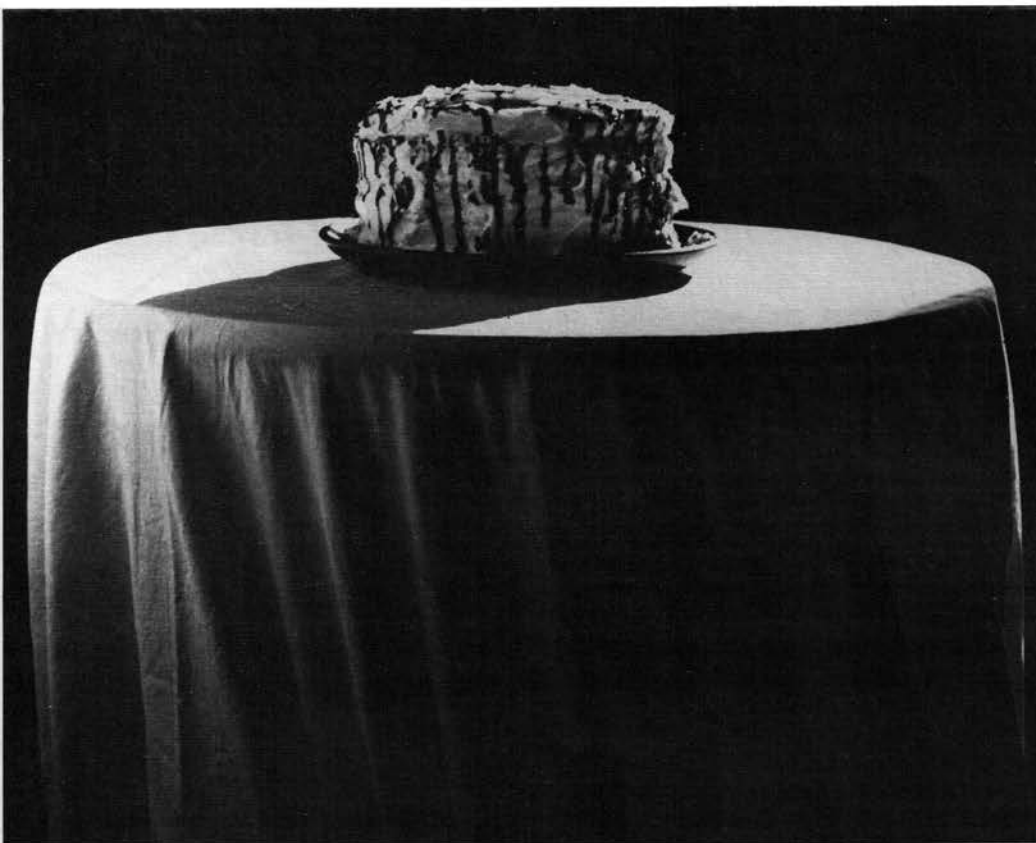
When I was 21 years old I traveled around the world. Started at Zurich. Plane to Rome, Tel Aviv, Karachi, Bombay, Calcutta, Tokyo. Boat from Tokyo to Los Angeles. Plane from Los Angeles to Chicago. Train to Urbana, Illinois. Train to Ashland, Kentucky. Car to West Virginia. Plane to New York City. Boat to Southampton, England. Train to London and Dover. Boat to Calais. Train to Geneva. Hitchhiked to Zurich.

During this trip some weeks seemed longer than others. I'll never forget (while crossing the Date Line) the week with two Tuesdays.

Peter Hutchinson, *Two Tuesdays*, 1973, foto e testo. Courtesy John Gibson, New York.

A 21 anni feci un viaggio intorno al mondo. Cominciò a Zurigo. Aereo per Roma, Tel Aviv, Karachi, Bombay, Calcutta, Tokyo. Nave da Tokyo a Los Angeles. Aereo da Los Angeles a Chicago. Treno a Urbana, Illinois. Treno a Ashland, Kentucky. Auto a West Virginia. Aereo a New York. Nave a Southampton, Inghilterra. Treno a Londra e Dover. Nave a Calais. Treno a Ginevra. Autostop a Zurigo.

Durante questo viaggio alcune settimane sembravano più lunghe di altre. Non dimenticherò mai (quando attraversai la linea del cambiamento di data) la settimana con due martedì.



Bill Beckley, *Cake*, 1974, foto e testo.

Ero seduto, solo, in un ristorante. Era il mio compleanno. « Non puoi avere la torta e mangiarla nello stesso tempo » (1), mi venne in mente. Questo sollevò l'ovvia questione di perché qualcuno debba desiderare di avere una torta e di mangiarla nello stesso tempo. Si ha davvero una sensazione di perdita mentre la si inghiotte? Ho ordinato una torta per cercare di risolvere la questione. La cameriera la servì. Era una torta marmorizzata con glassa bianca. Solo due settimane prima ero a Roma. Stavo in un albergo vicino al Pantheon. Il Pantheon è una costruzione di marmo bianco e rotonda, che ha una cupola come soffitto. Fu costruita per gli Dei romani ma usata in seguito come chiesa cristiana. Non viaggiavo solo e i ricordi delle serate passate assieme a cena nei ristoranti mi tornarono in mente mentre sedevo a mangiare a quella tavola vuota.

(1) « You can't have your cake and eat it too » equivale all'italiano « non si può avere la botte piena e la moglie ubriaca ».

I was sitting alone in a restaurant. It was my birthday. "You can't have your cake and eat it too," came to mind. This raised the obvious question of why anyone would have the double desire of having and eating a cake. Is there really a feeling of loss as it is swallowed? I ordered a cake trying to resolve this question. The waitress delivered it. It was marble cake with white icing. Only two weeks before I had been in Rome. I stayed in a hotel near the Pantheon. The Pantheon is a white circular building made of marble, with a dome like top. It was built for the Roman Gods but later used as a Christian Church. I had not traveled alone, and the memories of the many evenings we spent together dining in the restaurants came back to me as I sat there eating at the empty table.

gnificato, ma non ha significato, l'insieme delle due. Ma quella che appare come la deformazione di un messaggio codificato, come un'interferenza, è in realtà un segnale perfettamente regolare. Askeveld riferisce *altre cose e altre relazioni* che quelle che ci aspettiamo. Non racconta dati oggettivi, ma dati probabili, statistici, quando non è più possibile una descrizione continua cadono i fondamenti del principio di causalità. Quando non è più possibile distinguere tra strumento di osservazione e oggetto osservato l'ipotesi della osservabilità assoluta diventa un postulato che non può più essere soddisfatto. I suoi lavori non sono in definitiva né enigmatici né oscuri, solo estranei. Bill Beckley si muove in un sistema alternativo molto simile ma propone il passaggio in modo molto più seducente, tanto che quasi non ci si accorge di essere passati *di là* e ci si ritrova, con un palmo di naso a dover dargli ragione o a non potergli dar torto. Propone immagini perfettamente riconoscibili, racconti assolutamente comprensibili, tanto più innocenti quanto prendono lo spunto da clichés banali. Ed è proprio il cliché familiare a far abbandonare ogni resistenza e a seguirlo, come in un incantesimo, in una storia tanto nota da non parere pericolosa, salvo trovarsi alla fine invischiati in una realtà che appare in tutto simile a quella di partenza, ma che sentiamo con sicurezza non essere più la stessa. Forse una antimateria al cui contatto svaniremo nel nulla? Direi che Bill Beckley ha scoperto una nuova versione del piffero magico e che se ne serve a volte quasi con perversione e malignità. Il meccanismo però, funziona a livello magico anche per lui. A volte, presenti tutti gli ingredienti, il passaggio non avviene più. Lavori di solito con foto e testi composti in caratteri grandi e rotondi, l'immagine è un'esca a cui si abbozza, e si comincia a leggere; la storia coinvolge lentamente e gira intorno all'immagine, divagando e specificando, fino a tornare al punto di partenza. Questo punto di

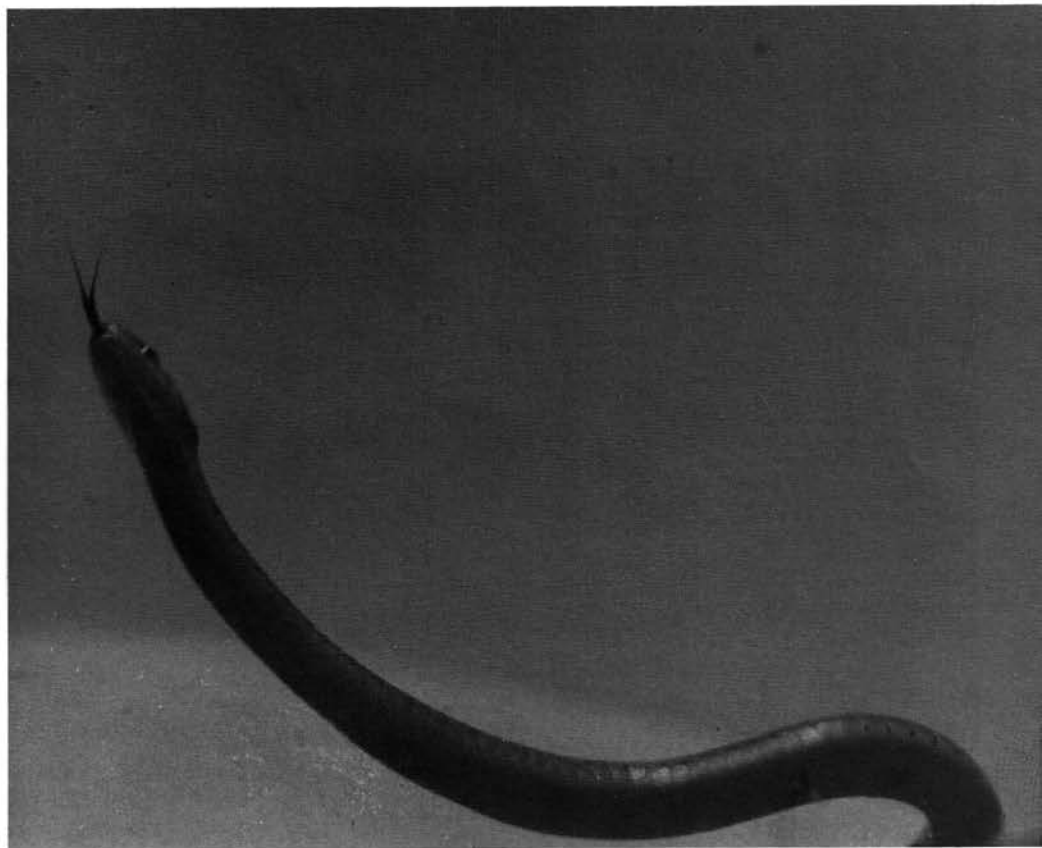
Scrivo François Jacob: « Un battero, un ameba, una felce, quale destino possono sognare se non quello di formare due batteri, due amebe, moltissime felci? » E l'uomo? Sulla terra esistono oggi degli esseri viventi solo perché altri esseri si sono accanitamente riprodotti da più di due miliardi di anni. E' senz'altro un fatto da celebrare! Ma vediamo come.

ALCUNI ARTISTI

David Askeveld lavora con foto e testi che sembrano seguire la dinamica di una logica estranea alla nostra programmazione. Le immagini spesso appaiono come viste attraverso un velo, i testi so-

no altrettanto elusivi. Sembra a volte che si riferiscano all'immagine, descrivendola e commentandola ma lo fanno in modo, a dir poco, indiretto. In effetti foto e testo raccontano la stessa identica cosa, con l'immagine e con le parole, senza priorità. Le parole non sono commento all'immagine, né l'immagine la traduzione visiva del racconto. Askeveld opera bizzarri mixaggi di concetti apparentemente contraddittori ma che inespugnabilmente finiscono con l'incastarsi l'uno con l'altro e ad avere un senso. Ogni immagine, ogni frase sembra trovarsi rispetto alla successiva in una particolare relazione logica per cui, pur non contraddicendosi, risultano incompatibili. Ciascuna di per sé ha un si-

Camminavo lungo una strada di campagna. Tutto era coperto di neve. Giunsi ad una biforcazione e mi fermai incerto sul sentiero da prendere. Quello di sinistra spariva scendendo lungo una collina, quello di destra girava dietro un angolo. Guardai in basso e proprio nel mezzo della biforcazione vidi un piccolo serpente marrone che apparentemente era stato svegliato dal letargo dal disgelo della settimana precedente. Pareva disilluso e un po' barcollante, mentre strisciava sulla neve senza meta. Poi girò il capo a sinistra e tirò fuori la lingua. Lo interpretai come un auspicio e presi quella direzione dirigendomi verso i piedi della collina.

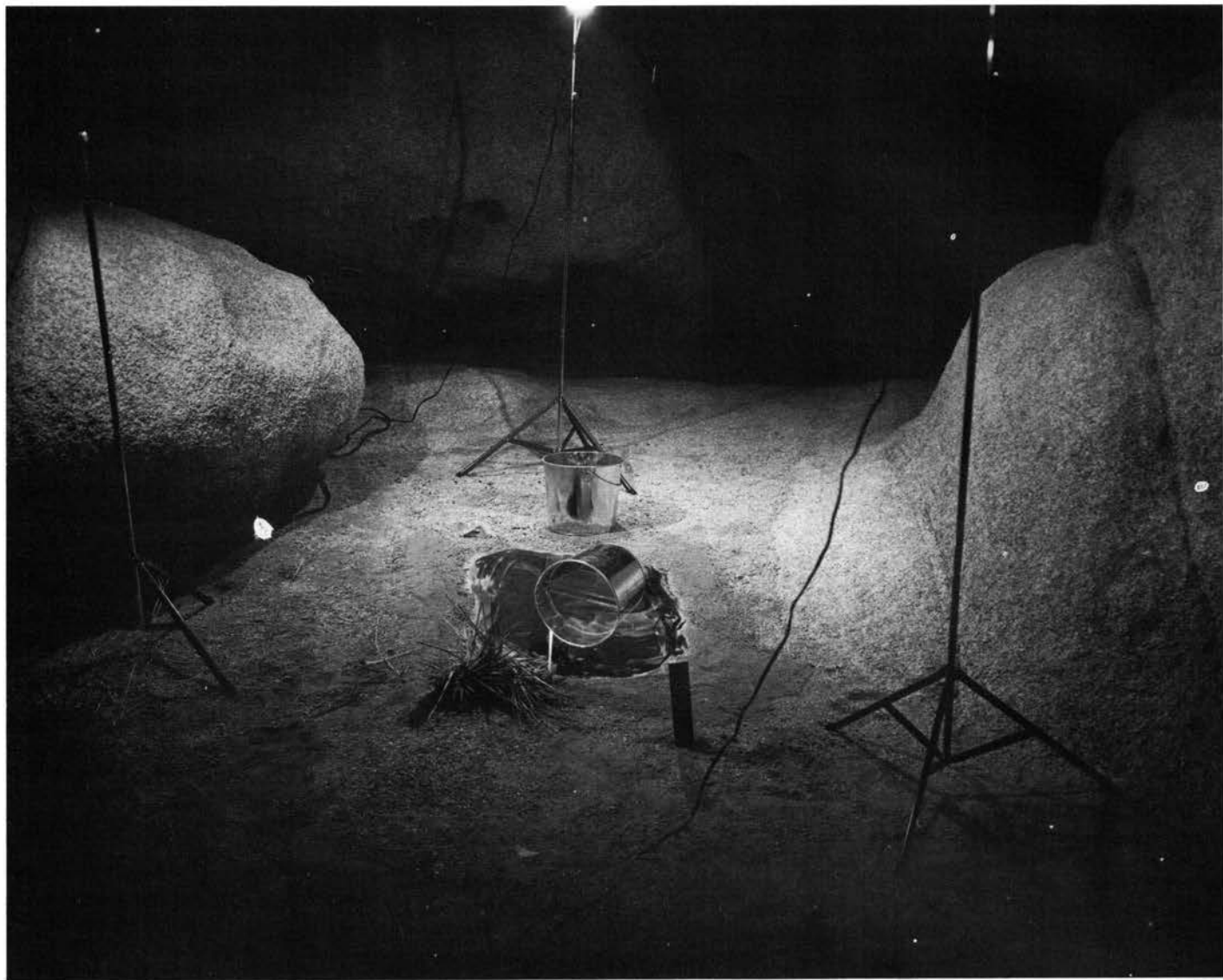


partenza, ormai spiegato e consumato, risulta però ancora più sconosciuto di prima, specie di talismano a cui si guarda con sospetto e dispetto. Il viaggio ha lasciato la voglia, forse la possibilità ma non il controllo dei mezzi per tornare indietro. **Jean Le Gac** è in modo più colto, ancora più seducente di Beckley, in modo più colto perché nel produrre l'incantesimo fa meno appello alle seduzioni della carne e più a quelle della memoria. Il suo è un discorso da europeo che anticipa nel ricordo, che inventa sul passato, vissuto senza nostalgia ma con affetto, un avvenire ciclico, alternativo e asimmetrico, meno entusiasmante e più struggente. Le storie di Le Gac, simili a monologhi, raccontate con distacco, si svolgono a volte con esasperante lentezza, perché egli non teme di indulgere in particolari, non ha fretta di formulare. E' troppo sfortunatamente saggio per stupirsi davvero e allora immagina di farlo, è in effetti il vero perfetto osservatore, puntigliosamente accurato, di fatti a cui non partecipa se non per caso, di eventi che, è certo, si svolgerebbero anche senza la sua presenza. E' capace di far riconoscere le cose non fisicamente ma per analogia, attraverso associazioni mentali riferite non a modelli personali, ma alla memoria genetico-culturale della specie che li ha prodotti. Così pur sentendoci trascinati all'indietro ci ritroviamo poi al solito punto di partenza ma pronti a saltare mille anni o a viverli con disinvoltura perché comunque cos'altro potremmo aspettarci? Da buon europeo Le Gac è tanto più indulgente quanto sa essere distaccato, ha la capacità di mettersi fuori del tempo e il vantaggio di saper vivere fuori del tempo, ma l'incapacità di vivere fisicamente il presente reale e di esserne coinvolto. Ne è infatti coinvolto più da archeologo o da spettatore che da protagonista. Ma i suoi richiami hanno il fascino e la istantaneità delle stelle cadenti. Anche **Didier Bay** osserva e racconta luoghi e fatti comuni. Meno distaccato e saggio di Le Gac, si riferisce a clichés ancora più

I was walking down a country road. Everything was covered with snow. I came to a fork in the road and was undecided as to which path was best. The left branch disappeared as it went down over a hill, and the right branch turned a corner. I looked down and right in the center of the fork was a small brown snake which had apparently been stirred out of hibernation by the thaw of the previous week. He looked disillusioned and somewhat groggy, sliding around aimlessly on the snow. Then he turned his head to the left and stuck out his tongue. I took it as an omen and turned that direction, making my way to the bottom of the hill.

ovvi di quelli di Beckley, costruendoci sopra una caricatura. Ma le sue caricature, invece di familiarizzarci con fatti e personaggi, storie ed eventi, li allontanano e li proiettano in una sorta di documentario cinico in cui gli interpreti non sono più i fatti ma troppo spesso i discorsi sui fatti, perché questi non riescono a coinvolgerlo. Quando Bay proietta un'immagine, non riesce a lasciarla in pace, è talmente consapevole della sua precarietà da costringersi a definirla per darle stabilità e sicurezza. Ma giustificandola, finisce col farla scadere. Il lettore si trova spesso con una matassa di elucubrazioni neanche tanto interessanti e certo più simili al discorso di un critico preoccupato che a quello

di un poeta. E infatti Bay non intende offrire spunti a niente e a nessuno, illuminista ostinato in tempi romantici si preoccupa di stabilire e definire, ma, come scriveva Auden, «l'ultralogico cade per via della strega, i cui argomenti lo convertirono in pietra». Il discorso cambia per **Peter Hutchinson**, europeo di estrazione, inglese di origine e americano di adozione. Dall'America ha imparato, per fortuna, a non angosciarsi, come europeo è culturalizzato ma più dagli episodi della cultura che dalle sue radici. Voglio dire che Peter Hutchinson si rifà a sistemi più passeggeri e contingenti di quelli per esempio di Le Gac, più a sogni di una notte di mezza estate che a tradizioni concrete. Scatta



Robert Cumming, *Night water-hole*, 1974. (In questa foto l'acqua è uno specchio con un secchio segato a metà sopra. La foto è stata scattata nel Mojave Desert).

con disinvoltura foto a colori, tipo snapshots e le accompagna con testi scritti a mano, specie di promemoria personali, appunti di viaggio, o reportage diaristico che definiscono il contesto della istantanea. Vive e viaggia sognando a occhi aperti ma con la pragmaticità e lucidità di un britannico, interessandosi di tutto, ecologia, botanica, astrologia, magia, fantascienza. E' discreto e garbato a volte fin troppo abile e da prendere a piccole dosi. Trapiantato in America da tempo ha lasciato cadere le angosce che competono all'Europa senza rimpianti di profondità, con il senso of humor e lo spirito di adattamento propri della sua terra, gli stessi che, rendono possibile una decente sopravvivenza, nelle lunghissime giornate del weekend, con il solo aiuto delle parole incrociate del Sunday Times. **Roger Welch** è un altro americano, un po' incredulo della realtà di cui si trova protagonista per amore o per forza, per volontà o età. Anche lui ripesca nel passato, servendosi di volta in volta dei mezzi più appropriati, video, films, registrazioni, foto, interviste; scava nella memoria di

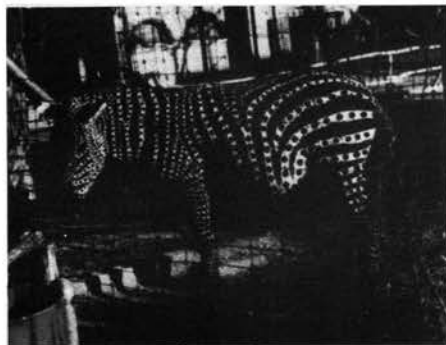
personaggi familiari e non, con l'idea fissa di scoprire tracce fortunate che gli forniscano indizi per ricostruire un passato e forse con esso capire un presente estraneo. Ma i suoi progetti non si limitano a ricostruire eventi passati e dimenticati, riformulano e propongono nuove prospettive e possibilità, alternative di approccio senza circuiti preferenziali. Infatti Welch, riaperte le indagini non suggerisce conclusioni e generosamente lascia che ognuno decida da solo la mossa seguente. Il caso più «stravagante» è forse quello di **Robert Cumming** che non a caso viene dalla California, forse l'America oggi più reale, con le sue superficialità e incongruenze ma anche con le sue oggettive intuizioni e cariche vitali. Cumming fotografa, bene, e si limita ad indicare titoli, o titoli lunghi, che non vorrei chiamare didascalie. Si serve con facilità impressionante e disinvoltura di tutto quello che gli capita sotto mano. Sembra quasi non essere consapevole, e forse non lo è davvero, mi piace pensarlo, della violenza delle sue immagini, di quello che comportano culturalmente come premesse e

conclusioni. Opera miscugli che hanno del miracoloso, è riuscito a servirsi persino di Michelangelo (A training in the Arts), come di un ready-made. Per quanto eccentriche le sue immagini non sono mai troppo elaborate, nell'arraffare qua e là, una gamba al Rinascimento, una palma in California, una tappezzeria di pessimo gusto chissà dove, Cumming, rilassato e incurante, comunica in termini brutali, anche se sottili, quello che ha da dire, *as a matter of fact*. Unica riserva: un certo compiacimento abbastanza scontato. I suoi sono in fondo discorsi ovvi, ma così ovvi, fino in fondo, da far sorgere dubbi o forse i dubbi vengono solo a noi? Forse Cumming è nato davvero qualche anno dopo?

LA NUOVA ETICA

Ho parlato di epopea e di miti, ho cercato di analizzare i modi e i tempi del loro procedere. Ma cosa sono i miti? Levi-Strauss dice che cercano di spiegare, attraverso i fenomeni naturali, realtà non di ordine naturale ma logico, che elaborano strutture, combinando assieme eventi; che procedono, come l'ar-

Stripes on spots and spots on stripes



It has been said that a leopard can't change its spots - we could make the same claim that a zebra can't change its stripes. Yet these animals photographed in the Milan zoo seem to contradict this thought. By saying that about a leopard is meant that animal nature can't be altered. But it is obvious to me that these caged animals have a very different character from similar animals in a wild state.

Peter Hutchinson, *Stripes on spots and spots on stripes*, 1973, foto e testo, cm. 102 x 76. Courtesy John Gibson, New York. Foto Jim deSana.

Si dice che un leopardo non possa cambiare le macchie. Potremmo dire allo stesso modo che una zebra non può cambiare le strisce. Eppure questi animali fotografati allo zoo di Milano sembrano contraddire questa affermazione. Dicendo quanto sopra di un leopardo si intende che la natura di un animale non può essere alterata. Ma mi pare ovvio che questi animali in gabbia abbiano un carattere ben diverso da animali simili allo stato brado.

te, in senso inverso a quello della scienza che « crea sotto forma di eventi, i suoi strumenti e i suoi risultati, grazie alle strutture che fabbrica senza posa e che sono le sue ipotesi e le sue teorie ». Ma si tratta di due modi di procedere altrettanto validi. Ambedue, arte e scienza, condividono, ognuna sul piano che le compete, le tensioni inerenti ai tempi

della loro esistenza, e le strutture concettuali adatte a risolverli. Ogni epoca è caratterizzata da un certo campo di possibilità, definita non solo dalle teorie e credenze correnti, ma dalla natura stessa degli oggetti accessibili all'analisi, dall'attrezzatura esistente per studiarli, dal modo di studiarli e di costruirli sopra un discorso. Solo all'interno di questa regione il pensiero artistico, come quello scientifico, può svilupparsi, solo nei limiti sopra fissati le idee si muovono, si scontrano, si mettono alla prova l'una con l'altra. Le realtà di ordine logico che l'arte elabora oggi (ho parlato di logica diversa, estranea per alcuni artisti), sono, senza stupirsi, le stesse a cui si riferiscono le strutture o teorie fabbricate dalla scienza. Manca qui lo spazio per identificarle ma è ancor più importante constatare come oggi l'artista e lo scienziato, sempre nel modo che a ciascuno compete, e in modo curiosamente speculare, si impongano consapevolmente la stessa etica: *l'etica della conoscenza*. La scienza verifica teorie attraverso dati oggettivi, l'arte spiega, attraverso dati intuitivi, realtà oggettive. Avanti o indietro, sono due realtà perfettamente simmetriche. Deduttivo o induttivo, sono due procedimenti logici che si fondano su dati reali. I due sistemi sono in realtà incompatibili ma non contraddittori, bensì complementari.

Tornando all'arte, è proprio in nome di quest'etica della conoscenza, sempre più ostentatamente professata che l'artista è tornato a servirsi dei mezzi che gli sono più propri: i non analitici. La differenza è che lo fa, proprio grazie a quanto ha appreso dalla scienza, consapevolmente della loro funzione e natura.

Prendo a prestito un'immagine dalla scienza per cercare di esemplificare uno dei tanti punti in comune. In « La struttura delle rivoluzioni scientifiche », Thomas S. Kuhn sottolinea come l'aspetto fondamentale delle rivoluzioni scientifiche consista nella trasformazione della struttura concettuale attraverso cui gli scienziati guardano il mondo. Le differenze tra paradigmi successivi ci dicono cose diverse sugli oggetti che popolano l'universo, sul comportamento di tali oggetti, determinano la gamma dei problemi e i modelli di soluzione accettati da una comunità scientifica matura in un determinato periodo. « Ma — dice Kuhn — la concezione secondo cui ciò che muta con un paradigma è soltanto il modo in cui lo scienziato interpreta le osservazioni, che per se stesse sono determinate una volta per tutte dalla natura dell'ambiente e dell'apparato percettivo, è parte essenziale di un paradigma filosofico avanzato da Decartes e sviluppato contemporaneamente alla dinamica newtoniana. Le ricerche attuali in alcuni settori della filosofia, linguistica, e persino della storia dell'arte, spingono tutti verso la conclusione secondo cui il paradigma tradizionale, per qual-

che ragione, non funziona più ». Il processo di passaggio non è un processo corrispondente a una reinterpretazione di dati particolari stabiliti una volta per tutte. Si tratterebbe invece di una diversa formulazione.

Parallelamente ai nuovi risultati e strumenti creati dalla scienza l'arte si trova dunque di fronte a nuove realtà di ordine logico che spiegherà con i mezzi più appropriati, appunto combinando assieme nuovi eventi. Anche per l'arte non si tratta di ristrutturare ma di riformulare. Sembrerà ovvio ma non lo è poi tanto. Siamo sempre portati a giudicare sulla base delle nostre esperienze precedenti mentre si tratterebbe piuttosto di rivivere le esperienze precedenti per dedurne nuovi fatti.

Le storie di Bill Beckley affascinano, sembrerebbe, perché sono fantastiche, ma sono invece scrupolosamente reali, puntigliosamente dettagliate e lineari. Non è lo scarto fantastico ma la formulazione diversa, più euristica a comunicare il senso di freschezza e lo stupore. Le ricostruzioni del passato di Roger Welch non sono solo romantiche ricostruzioni di eventi dimenticati, ma più simili a reperti archeologici di una civiltà sconosciuta, testimonianze di eventi ignoti che aspettano di essere decifrati e di essere letti. Le pazienti analisi di Askevold si svolgono in area minata, su territorio alieno, dove persino le cose più innocenti devono essere accuratamente vagliate. Le associazioni di Jean Le Gac non hanno niente a che fare con « la recherche du temps perdu », l'interesse non è rivolto al passato ma al fatto che il presente nuovo possa tanto assomigliargli.

DOPO O PRIMA

Story e Narrative si riferiscono a fatti strutturali, come tutte le etichette, ma se avere un'idea significa anche inventare un modo per eseguirla, ciò non toglie che di modi possano essercene tanti. E' più giusto riferirsi prima che a un modo a un clima, ormai comune a tutto l'occidente. Esperienze simili si sono svolte e si stanno svolgendo in Europa e in America e sono nate qui e là in modo autonomo. Ho detto prima che esitavo a chiamare romantica la nuova sensibilità. Il perché credo è ovvio. Romantico porta con sé un sapore di revival, di moda e qui si tratta di ben altro. L'approccio, la formulazione, sono così completamente mutati da presentarci con una realtà alternativa. Story non è un/il nuovo modo di fare arte, o un/il nuovo modo di interpretare l'attività artistica, ma un nuovo modo di formulare la realtà di un certo scarto spazio/temporale. Non è vero che lo spazio è diventato curvo con Einstein, ma non è neanche vero che fosse curvo prima.

Barbara Radice



1. Nessuno, neanche il mio governo mi ha incaricato di recarmi dai miei simili; siamo partiti, a nostre spese, dal 2 all'8 settembre 1974.

A colui o a colei che potrebbe comunque chiedersi se siamo riusciti a spingerci più avanti, confesserò che per lo più siamo rimasti tranquillamente all'interno del mini-bus Volkswagen che avevamo affittato per il viaggio, ad ascoltare i programmi di musica trasmessi dalla radio di bordo, guardando passare il paesaggio, perché naturalmente eravamo in vacanza; soltanto al ritorno mi sono messo ad osservare le foto rimaste (quelle su cui non comparivamo), scattate durante quella settimana.



2. Là ci deve essere un piccolo museo locale, una donna paffuta e un marito gioviale che sa di caprone.

La donna, molto pulita (ha una pelle stupenda), oltre che dell'andamento della casa, che tiene con cura, si occupa del museo delle bambole (la collezione di una vecchia signora che ne ha fatto dono al municipio prima di morire). Stende la cera, toglie la polvere, riacomoda gli abiti, decide la disposizione delle vetrine. Per visitarlo basta attraversare la strada e chiedere la chiave. Non ci si può sbagliare vedendo il giardino.



4. Là ci deve essere un vecchio droghiere con il suo cane.

La domenica va sulla riva del lago con il cane. Getta michette di pane alle anitre, borbottando tra i denti come in chiesa, quando sgrana il rosario.

Durante la settimana il negozio è tutto per lui e questo non tanto per le cifre che riesce a realizzare (se si può ancora parlare così di un commercio tanto meschino), quanto per l'emozione che continuano a creare in lui le due note tremolanti del carillon, sopra la porta, che annunciano l'entrata di un cliente, e per la buona abitudine presa dal cane di andare a raggomitolarsi in un angolo della vetrina. Stranamente la pratica di droghiere di dettaglio sembra derivargli indirettamente da una sorta di vocazione mancata. Ha amato i numeri fin dall'infanzia. Nel suo libro di conti a tre colonne (« le entrate », « le uscite » e « quello che resta ») prova sempre nel manipolarli, lo stesso piacere diffuso e incomprensibile. Peccato che nessuno, neppure il caso, in tutta la sua vita, lo abbia iniziato, in mancanza della matematica superiore, alle bellezze della numerazione e alle sue vertigini.

5. Là ci deve essere qualcuno che, stranamente, conosce l'uso dei colori in tubetto per artisti, perché, anche supponendo che si sia servito di quello che aveva sotto mano, per esempio i barattoli di colore che si tengono solitamente in casa, non avrebbe potuto altrimenti rendere così bene i toni, i valori cromatici e le sfumature della sua rappresentazione.

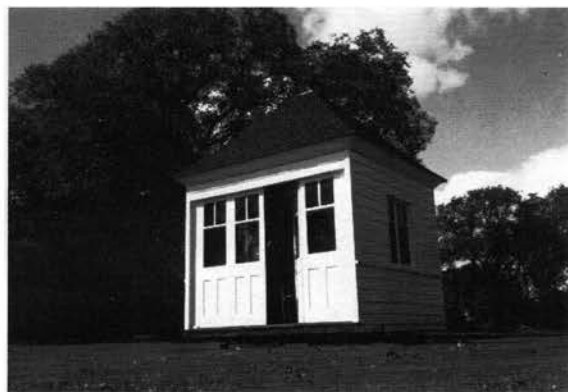
Ha dunque in casa colori di qualità e la pittura ad olio, dato il tipo di abitazione con le costruzioni parassite tipiche delle case operaie, non può essere per lui che un passatempo, benché nel suo caso queste parole sembrino di cattivo augurio, dato che il tempo che gli resta, al rientro dal lavoro, lo passa dormendo o sonnecchiando sulle pagine del giornale aperto sul tavolo della camera da pranzo, per riposarsi delle fatiche della giornata.



3. Là ci devono essere molti domestici, un castello e l'ultimo discendente della stirpe. A lui piacciono quelli che lavorano. Innanzitutto gli piace l'odore di sapone delle donne di servizio e ha voglia di leccare le gocce di sudore che colano sotto le ascelle quando allungano il braccio per preparare la tavola. Inoltre, perché è piccolo, gli sono permesse molte familiarità; il personale si serve di lui per organizzare degli scherzi; per far loro piacere toccherà a piene mani i seni della più bella, quando lei vorrà farlo scendere dalla sedia ricoperta con un tessuto di grande valore, su cui era montato con le scarpe per attirare la sua attenzione; e se, per improvvisa ispirazione — a meno che qualcuno glielo abbia suggerito — dichiara che quando sarà grande sposerà Alice, questa, nel sentirlo, riderà meno degli altri e comparirà del rosso sulle sue guancie.

E' la vita del castello.

Non riesco con l'aiuto di queste due sole foto a « vedere » di più. Scusatemi!



6. Là ci deve essere una signora, deliziosa naturalmente, un « bersò » e una piscina ai cui bordi, dopo il bagno, si beve la birra allo zenzero.

Per recarsi da questa persona si può passare da questa località molto conosciuta. L'origine sulla collina di quel disegno immenso (le cui parti sono oggi cementate là dove un tempo lo strato calcareo del suolo era semplicemente liberato della vegetazione che lo copriva), resta incerta; le ipotesi avanzate sono poco soddisfacenti; ci si stupisce che non si attribuisca più importanza al fatto che il piano in pendio della gigantesca incisione sia così nettamente rivolto al cielo; a meno che questa annotazione non sia altro che un'anticipazione sulla foto successiva e le notevoli possibilità d'orientamento del « bersò » che si trova nel giardino della casa della signora in questione.

Questa costruzione leggera, grazie a quattro rotelle fissate sotto il pavimento, può fare un giro completo su se stessa su una rotaia circolare ancorata al suolo. E' così che, mentre alle finestre le prospettive mutavano secondo tutte le direzioni della rosa dei venti, la vecchia madre della signora, prima di morire, poteva ancora scaldare le gambe ai raggi del sole che seguiva nella sua corsa.

Per via dei nipoti in visita alla famiglia e poiché in una fase del loro nuoto si trovano ad adottare per un attimo la posizione dell'uomo-uccello, si protrarrà in quella casa la storia dell'uomo d'affari partito, una volta, per l'Africa del sud, e che si stupì tanto del suo primo volo su un idrovolante, che nella sua cerchia se ne è serbato il ricordo.

Infine prima di partire verrà data la preziosa ricetta della birra allo zenzero che la signora avrà copiato per voi dal suo libro di ricette: 1 litro e $\frac{1}{4}$ di acqua bollente. 500 gr. di zucchero. 30 gr. di zenzero pestato. 2 limoni. 10 gr. di crema di tartaro. Un cucchiaino da tavola di lievito di birra. Sbucciare i limoni e togliere tutta la polpa bianca. Tagliarli a fette sottili e togliere i semi. Metterli in una scodella di maiolica con lo zucchero, lo zenzero e la crema di tartaro. Versare nell'acqua bollente. Lasciar riposare fino a quando sia appena caldo, poi aggiungere mescolando il lievito e lasciar riposare in luogo tiepido per 24 ore. Screamare il lievito. Filtrare attentamente per togliere il fondo. Mettere in una bottiglia chiusa ermeticamente (le vecchie bottiglie di limonata andranno benissimo).

In due giorni sarà pronta.



Robert Cumming, *Spot with a Nice View*, 1973, foto e testo, cm. 38 x 50. Courtesy John Gibson, New York.



Riflessioni introduttive al mio lavoro su « Mon quartier ».

Mia madre morì qualche anno fa. Scopersi allora che di lei mi restavano solo ricordi piuttosto imprecisi e puramente « materni ». Della donna, dell'individuo reale che era mia madre non conosco niente. Di mio padre non conosco niente. Dei diversi membri della famiglia che frequentavo poco per una sorta di indifferenza reciproca che nessuno riesce a rompere naturalmente o artificialmente, non conosco niente.

In definitiva non conosco niente di nessuno al di fuori dell'aspetto esteriore, della maschera sociale che ciascuno di noi ha imparato a portare per via di quella che viene comunemente chiamata educazione, e che non è altro che un triste e misero condizionamento, che non ha niente a che fare con il risveglio dell'individuo. Mi sono sforzato per un poco di scoprire chi ero, e chi erano i membri della famiglia attraverso i vari documenti e foto trovati in fondo ai cassetti e nelle vecchie scatole da scarpe.

Non sapendo come chiarire, dare un senso, interpretare questi documenti, cerco di scoprire chi sono ora, oggi.

Si tratta di una presa di coscienza dei diversi aspetti della vita giornaliera. Questa vita si sviluppa in un certo ambiente, secondo certe condizioni inerenti alle diverse influenze sociali e ambientali, come il quartiere in cui si vive, che è il punto principale in cui è situata la casa, l'appartamento, il rifugio che ci ripara, accoglie, protegge.

Lo studio di questo quartiere, non topografico, ma visto dalla finestra, attraverso la gente che lo abita e lo fa vivere, gli dà un volto, è un colore umano particolare che mi sono sforzato di rendere in modo *soggettivo* (una specie di etnologia). Tra le maschere circolanti ho scoperto elementi particolari che non mi avevano mai colpito prima. Man mano che scoprivo questi elementi mi interessavo sempre più a quegli individui di cui si percepisce l'isolamento (volontario o no ma di regola, pare) e si constata la regolarità delle abitudini che guida le loro vite. Al di fuori di queste scoperte personali derivate dalla ricerca sull'ambiente, ho sentito una specie di malessere nei riguardi delle persone che credo di capire bene, che non possono più lasciarmi indifferente ora che li « conosco », che sono chiusi in un mondo estremamente strutturato che ha ben poco posto per la gioia, poco spazio per l'immaginazione, l'impulso individuale ad espandersi.

E' la scoperta di un ambiente grigio, infeltrito, inibito, impersonale in cui non accade, in realtà, niente.

Si possono solo trovare, qui e là tracce di vita; soli elementi forse positivi nell'anonimato, nell'indifferenza generale.

E' la documentazione di queste tracce di vita, effimere e simboliche, che ho fissato nel tempo con la mia volontà di presa di coscienza di un ambiente che è stato mio per vent'anni. Per questo è bastato solo che aprissi un po' di più gli occhi nel guardare (non più macchinalmente) dalla finestra.

I documenti fotografici e i testi (nei loro limiti rispettivi) traducono, testimoniano questo lavoro di riflessione, di introspezione proiettiva sugli elementi insieme reali e simbolici del mio ambiente: la documentazione di quello che è in rapporto a quello che sono.

E' anche l'approccio del campagnolo che rifiuta l'anonimato della città per ricreare i limiti rassicuranti di un villaggio; delineando, a suo uso, un territorio fatto sulle sue dimensioni e prendendo possesso (coscienza) della gente che vive all'interno di questi limiti, nelle immediate vicinanze della sua « casa ».



E' la moglie del falegname. Si occupa della cassa e sorride amabilmente dietro le lenti spesse. I suoi capelli hanno riflessi che variano ogni settimana dal rosa al viola con i miscugli sapienti e ogni volta improvvisati del parrucchiere. Una certa tristezza e insoddisfazione si sprigiona da questo personaggio che ultimamente si gratifica con abiti costosi e attenzioni varie.

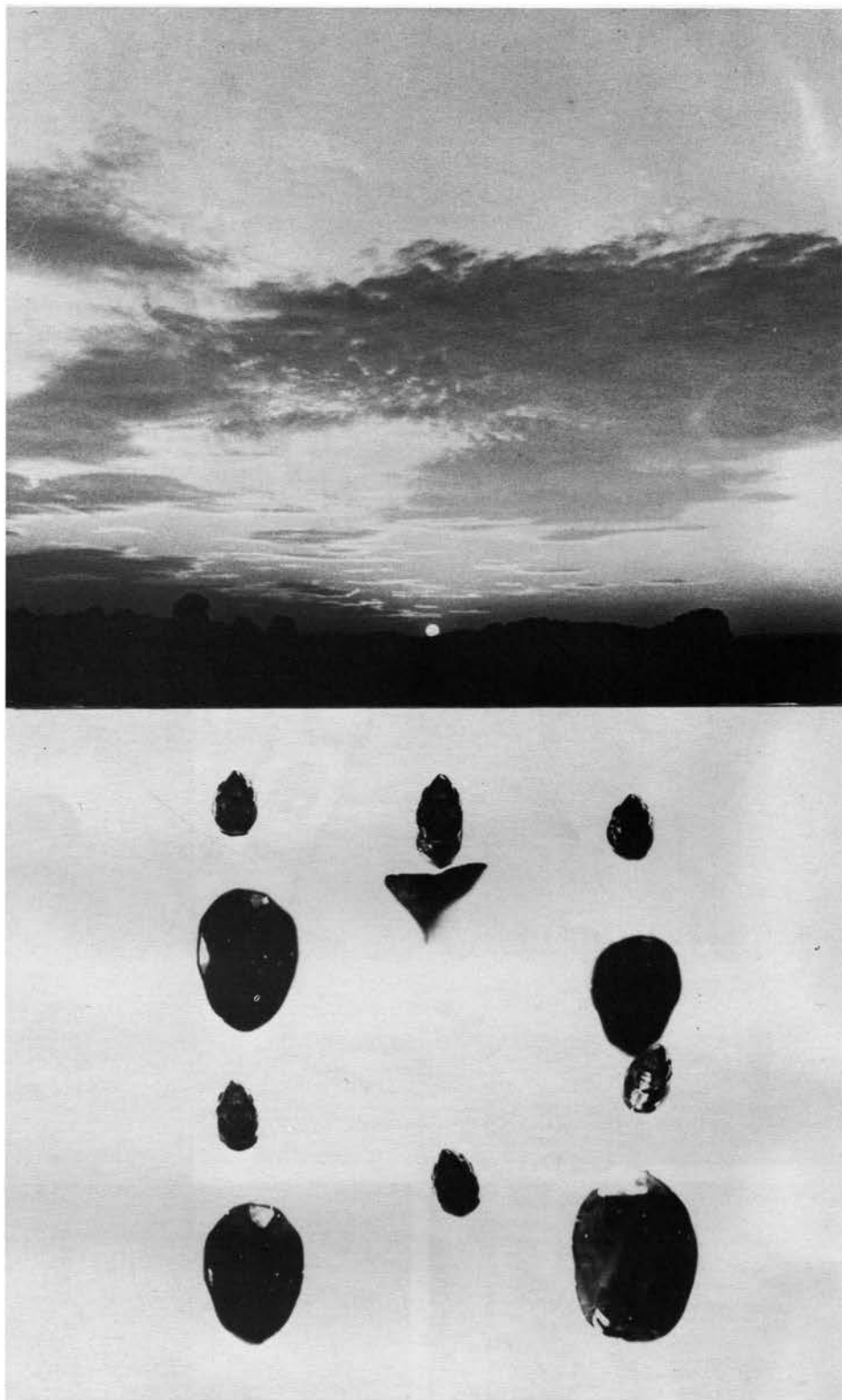
Didier Bay, *My quarter (seen from my window)*, 1971-72, foto e testo, 10 albums, cm. 30 x 21.

SILVANA SINISI

LINGUAGGI PARALLELI

Gli artisti della *Narrative art* si propongono di restituire spessore semantico ai mezzi della comunicazione che la investigazione concettuale ha chiuso nell'autosufficienza della loro specificità linguistica. Scartato un recupero della pittura, questi artisti assumono due tecniche tipiche dell'operazione concettuale, foto e testo verbale, impiegati in modo estremamente oggettivo ed intenzionalmente banale. Essi sembrano in tal modo dichiarare programmaticamente di voler ripercorrere a ritroso il cammino dell'arte, risalendo dal grado zero a cui sono giunti i concettuali ad un progressivo allargamento dell'area dell'esperienza. Il recupero della « storia » avviene mediante l'interazione di questi due strumenti che tuttavia mantengono intatta la loro specificità linguistica con una divisione di compiti: da una parte l'immagine che fissa l'evento o l'oggetto nello spazio, dall'altra la parola che ne scandisce la successione nel tempo. Questa distinzione, che è anche una definizione dei limiti e delle differenze delle rispettive tecniche (ed in tal senso rivela ancora un atteggiamento analitico di estrazione concettuale), denuncia l'insufficienza dei singoli linguaggi a ricostituire direttamente i legami con il reale, la difficoltà di una comunicazione con l'esterno, con l'altro da sé.

Paradossalmente è proprio la fotografia, cioè lo strumento di maggior aderenza al reale, a denunciare la crisi, rivelandosi inadeguata a restaurare i diritti della narrazione. Essa registra aspetti della vita quotidiana, oggetti di uso comune, ambienti banali, il mondo che ci circonda, un mondo senza storia perché usurato dall'abitudine e dalla ripetizione. Il vuoto dell'immagine viene, però, colmato dall'intervento della parola che tenta di rompere il cerchio dell'isolamento e del silenzio, ristabilendo un contatto con le cose. Il livello della connotazione si sposta così dall'immagine alla parola: ma è la foto che, mettendo in moto i meccanismi dell'associazione, dà l'avvio alla serie delle operazioni che, a seconda degli artisti, ora assumeranno carattere analitico, ora immaginario, ora più scopertamente fabulatorio. In questo senso la fotografia funziona da meccanismo di disvelamento, quasi una sorta di test psicologico che costringe gli artisti a reagire nei suoi confronti, a scoprirsi, a conno-



Bill Beckley, *Rising turtles watching the setting sun*, 1974, una foto bianco e nero e una a colori sovrapposte, cm. 78,5 x 47,2. Courtesy Yvon Lambert.

tarsi in qualche misura. Questo spiega la varietà delle esperienze e la diversa estrazione degli artisti che si sono orientati verso la *narrative art*, ma nello stesso tempo pone radicalmente il problema se attraverso un tipo di operazione così sofisticata e mediata sia realmente possibile rifondare un livello di comunicazione con le cose, se e in che misura si possa ancora parlare di narrazione. In effetti, più che stabilire un raccordo orizzontale con il reale, la narrazione

sembra trovare piuttosto un raccordo verticale con il passato e il futuro: gli artisti si misurano con i fantasmi della memoria o con le chimere di una prefigurazione immaginaria, mentre quando tentano di confrontarsi direttamente con la realtà esterna non possono fare altro che procedere a un inventario o a una registrazione di essa.

Per Boltansky la narrazione può darsi solo come vicenda interna, rievocazione di qualcosa che è già stato, da

The Bodiless Hand



The starfish, a very primitive spineless creature may have been the first in evolution to develop a handlike member using the principle of five which in mammals is general (though sometimes vestigially as in horses, dogs, whales, etc.). The starfish can even be said to be a hand without a body, and a hand with opposing fingers — if no thumb. It actually is capable of grasping shellfish and pulling the shells apart in order to eat the inside. This is an act of grasping that we need two hands to do.

La stella di mare, una creatura primitiva senza spina dorsale è stata forse la prima, nella storia dell'evoluzione a sviluppare un membro simile alla mano di cinque dita comune ai mammiferi (per quanto a volte rudimentale come nei cavalli, i cani, le balene, ecc.). La stella di mare potrebbe quasi considerarsi una mano senza corpo, una mano con dita opponibili — anche se senza pollice. E' in effetti capace di prendere molluschi e di aprire le conchiglie per mangiare l'interno. E' una cosa per cui noi abbiamo bisogno di due mani.

Peter Hutchinson, *The bodiless hand*, 1973, foto e testo. Courtesy John Gibson, New York.

far riaffiorare dagli strati della memoria. C'è in lui un profondo senso della morte che egli tenta di esorcizzare, ancorando al potere evocatore della parola tutto il patrimonio di ricordi, affetti, piccole cose insignificanti che connotano l'esistenza individuale. Le stanze deserte di un appartamento abbandonato divengono le tappe di un viaggio a ritroso nel tempo, in cui l'artista ci accompagna, facendoci da guida. In contrasto con la desolazione e il vuoto documentati dalle foto, la ricostruzione precisa e minuziosa degli ambienti e delle abitudini ad essi legate, assume accenti dolcemente deliranti, spiazzando il rapporto tra testo e immagine.

Anche per Le Gac la narrazione è recuperata completamente a livello interiore, diviene confessione autobiografica. Diversamente dagli altri artisti della narrativa, egli non parte da un dato reale, denotato dalla fotografia, per mettere in moto i meccanismi dell'immaginazione, ma imprime alla sua operazione un processo inverso che scardina ulteriormente la possibilità di un'apertura verso l'esterno. In *The painter* il testo registra una sorta di monologo, la narrazione in prima persona di una vicenda esistenziale, la confessione delle sue aspirazioni e delle sue illusioni. Le foto che accompagnano il flusso continuo della parola e che rappresentano Le Gac come un pittore ottocentesco, intento a fissare le impressioni di un paesaggio sulla tela, non si riferiscono ad una situazione reale, ma traducono in immagini il desiderio, mostrano come vero ciò che sarebbe potuto essere.

Hutchinson è un caso a parte. Orientato in senso fortemente ideologico, egli si mostra più libero nell'uso e nella combinazione degli strumenti linguistici di cui si serve. L'impiego di questi è, infatti, di volta in volta determinato dall'assunto che egli intende dimostrare. In questo senso Hutchinson sposta l'attenzione dal significante al significato, mostrandosi più interessato alle finalità dell'operazione che ai modi per attuarla. La dimostrazione del contrasto tra stato di natura e civiltà è, ad esempio, un tema che l'artista ha affrontato ricorrendo a due tipi diversi di procedimento. In *Nude beach*, parola ed immagine si dividono equamente i compiti, definendosi all'interno del loro specifico linguistico. La foto denota una situazione, a cui il testo attribuisce un valore connotativo, descrivendo un'esperienza vissuta personalmente dall'artista. Ma altrove, come in *Stripes on Spots and Spots on Stripes*, l'impegno ideologico lo induce a forzare la neutralità della fotografia, allargandone le possibilità semantiche attraverso un intervento che la connota secondo una intenzionalità determinata. Testo ed immagine divengono in tal caso gli strumenti di una dimostrazione per assur-

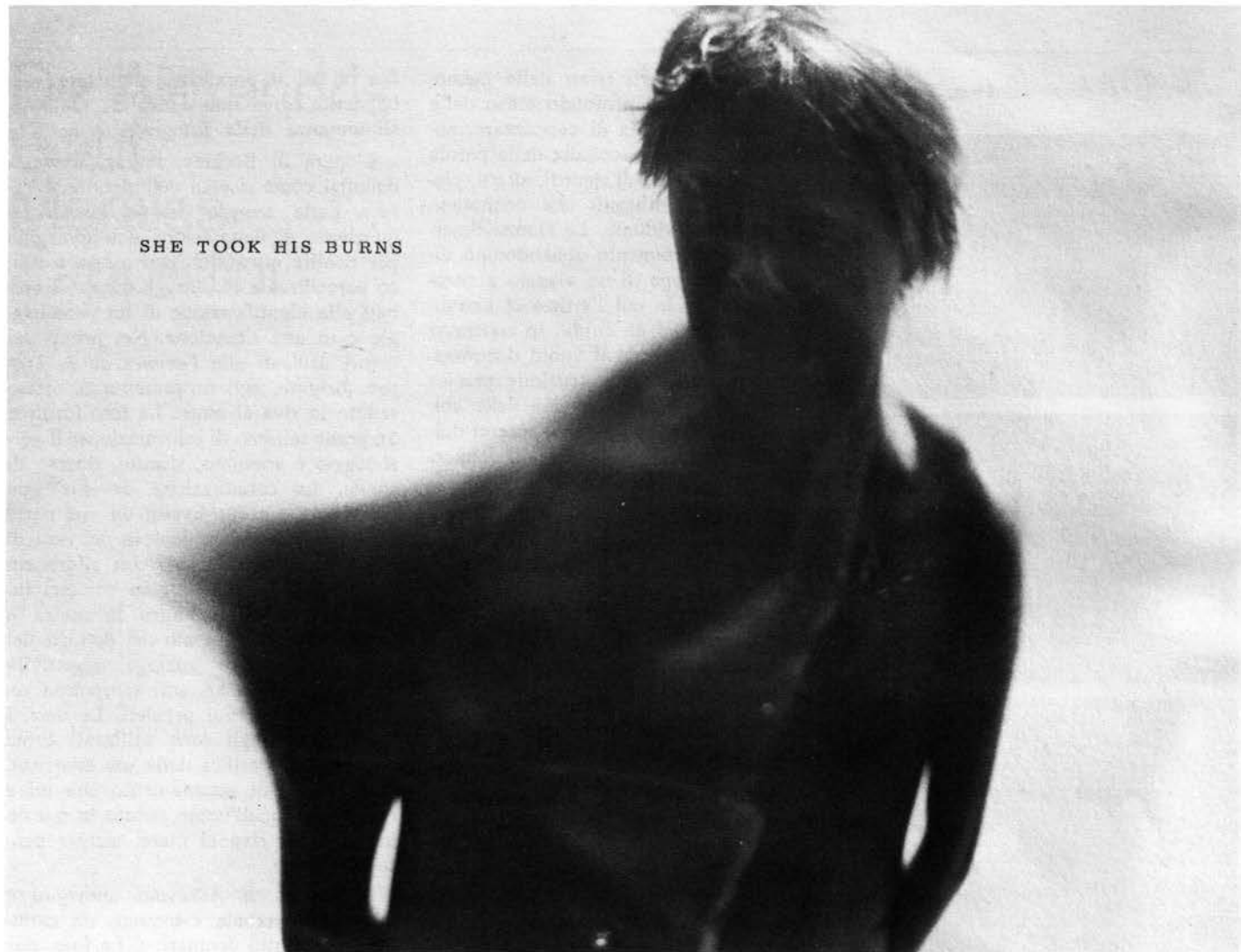
do, in cui il paradosso enunciato verbalmente trova una convalida nella testimonianza della fotografia e ne è a

L'opera di Beckley, invece, tende a definirsi come ricerca dell'identità. L'artista parte sempre da un bassissimo quoziente di denotazione dell'immagine per risalire attraverso una messa a fuoco parcellizzata di dettagli iconici e verbali alla identificazione di un personaggio o di una situazione. Nel primo dei lavori dedicati alle *Femmes de S. Tropez*, Brigitte, egli rappresenta se stesso seduto in riva al mare. La foto fornisce un grado minimo di informazione: il personaggio è anonimo, sfocato, ripreso di spalle. La connotazione avviene gradualmente e a due livelli: da una parte c'è un inventario meticoloso dei capi di abbigliamento indossati, con riferimento ai luoghi e alle date in cui essi furono acquistati, dall'altra la messa a fuoco e l'ingrandimento dei dettagli dei suoi vestiti. Con analoga oggettività Beckley procede ad una scrupolosa registrazione dei suoi pensieri. Le date, i luoghi, i dettagli sono utilizzati come strumenti di verifica della sua esistenza, come prove di accertamento che lui e non altri è quell'uomo seduto in questo momento in riva al mare, mentre pensa a Brigitte.

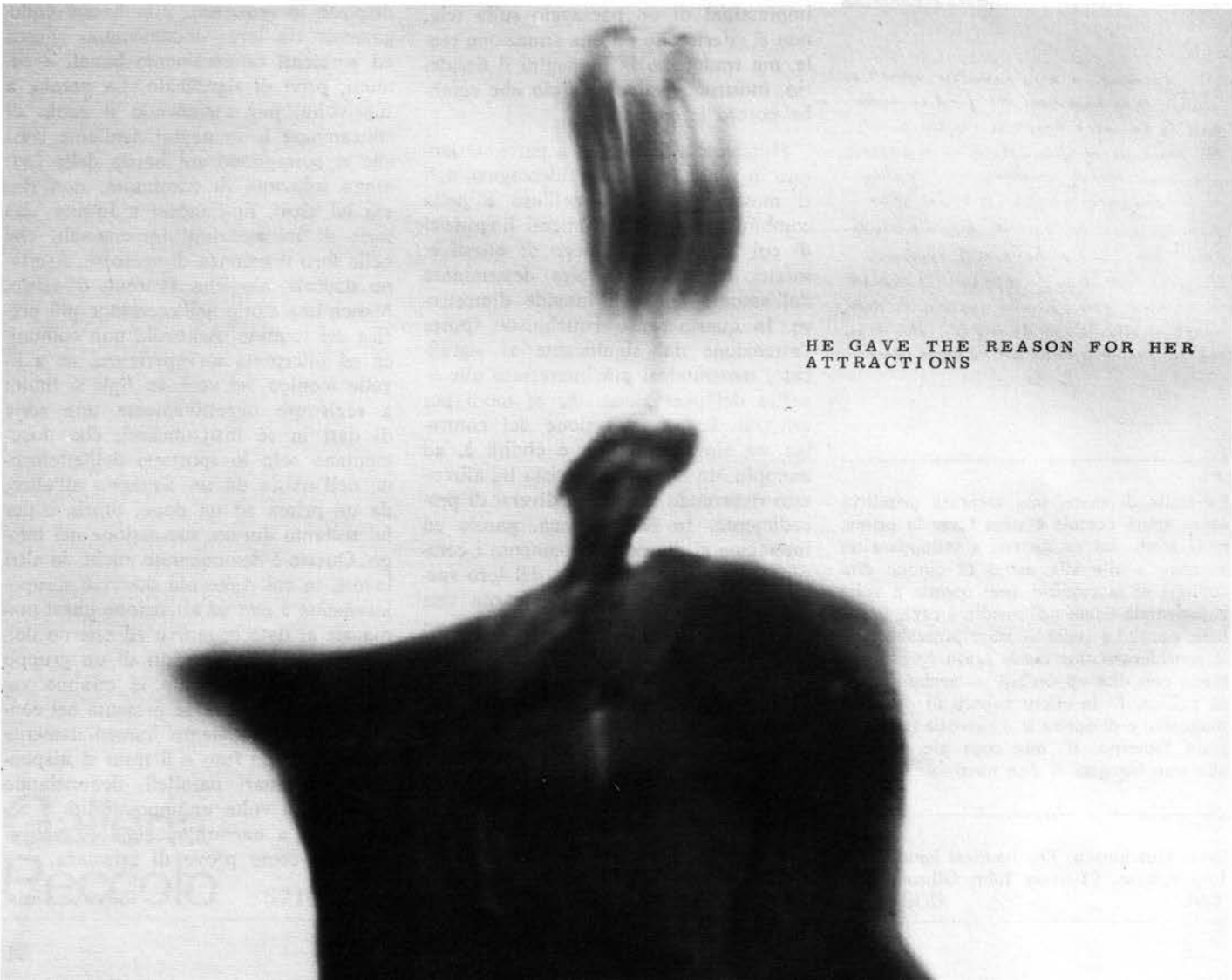
Nell'opera di Askevold immagini e commento verbale assumono un carattere soprattutto denotativo. Le foto, pur disposte in sequenza, non hanno collegamento tra loro: documentano oggetti ed ambienti estremamente banali e comuni, privi di significato. La parola, a sua volta, pur assumendo il ruolo di concatenare le immagini mediante frasi che si susseguono sul bordo delle foto senza soluzioni di continuità, non rinvia ad altro, limitandosi a fornire una serie di informazioni impersonali, che nella loro mancanza di spessore, risultano staccate, alogiche, svuotate di senso. Manca una storia nell'accezione più precisa del termine, Askevold non comunica né interpreta un'esperienza, né a livello iconico, né verbale. Egli si limita a registrare oggettivamente una serie di dati in sé insignificanti, che documentano solo lo spostarsi dell'attenzione dell'artista da un dettaglio all'altro, da un prima ad un dopo. Storia è per lui soltanto durata, successione nel tempo. Questo è documentato anche da altri lavori, in cui Askevold descrive scrupolosamente e con un'attenzione quasi maniacale al dato oggettivo ed esterno delle cose, gli atteggiamenti di un gruppo di persone, registrando le minime varianti che la situazione presenta nei confronti di un momento immediatamente precedente. Le foto e il testo si dispongono su binari paralleli, denunciando ancora una volta un'impossibilità a comunicare, a narrare, ponendosi esclusivamente come prove di esistenza.

Silvana Sinisi

SHE TOOK HIS BURNS



HE GAVE THE REASON FOR HER
ATTRACTIVE

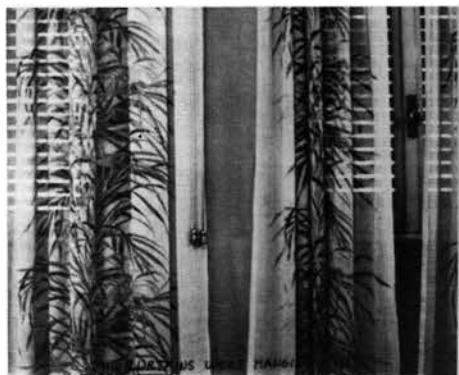




David Askevold, *Muse Extracts*, 1974, foto e testo.

I retained only bits of short spotted incidents (to gather chattering low voices) dis-jointed quirks to fit the lineage of no place directives. Half noted combines. Publicly he thought about his muses: You can leave your lonesome term dust bowl walk about till we get your bounty fast. Keep it up or turn on end somewhere the middle will bend. Leaving it he came apart and joined some distant characteristics. She had taken his burns and he had given the reason for her attractions. A purpose for now and a next step to reinstate her abilities. He would be meeting the carrier soon who would take it a distance as long as he didn't lurch. He could only pose transformations and stances. Those fragments never finished. He tried simply to put them there. It's nice to pass an open glass it seems so small about to fall it's covered with cotton and bits of wool. The area wrapped around me as preparing to roll. I flipped over and drifted. The band was still playing and in the other room it was almost as loud. She dropped behind the couch and started to push it away from her. There was some dust and bits of paper near the baseboard. When I came in, little puffs were coming from one end of the couch. Kneeling on the cushions, I leaned over the back as she turned her head upward. Dust was scattered through her hair and she was out of breath. I moved out of there and into the other room where the band pushed me along again. To seem a low and casting glance past a door over the floor to the side you often glide.

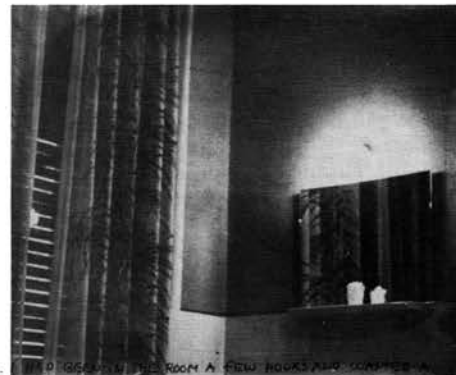
Ricordavo solo squarci di brevi episodi slegati (raccogliere voci basse mentre chiacchierano), lazzi sconnessi in accordo con direttive senza luogo. Accordi appena registrati. Pubblicamente pensò alle sue muse: puoi lasciare che la tua solitaria ciotola per la polvere vada in giro fino a quando non riceveremo in fretta la tua taglia. Tienilo sollevato o appoggialo in bilico la parte di mezzo si piegherà. Lo lasciò, cadde a pezzi e riunì caratteristiche distanti. Lei aveva preso le sue scottature e lui aveva spiegato la ragione delle attrattive di lui. Una ragione per il presente e una mossa successiva per riaffermare la propria abilità. Lui incontrerebbe presto il mezzo di trasporto che porterebbe la cosa lontano, sempre che non si sbilanciasse. Poteva solo proporre trasformazioni e posizioni. Quei frammenti non finiscono mai. Provò semplicemente a metterli là. E' bello passare un vetro aperto sembra così piccolo sul punto di cadere è coperto di cotone e pezzettini di lana. L'area si avvolse intorno a me preparandosi a rotolare. Mi girai di scatto e mi lasciai andare alla deriva. La banda continuava a suonare e nell'altra stanza era quasi altrettanto forte. Lei cadde dietro il divano e cominciò a spingerlo lontano da sé. C'erano polvere e pezzettini di carta vicino allo zoccolo di legno sul pavimento. Quando entrai piccole nuvole di polvere arrivavano da una delle estremità del divano. Inginocchiandomi sui cuscini mi sporsi oltre lo schienale mentre lei rivolgeva il viso verso l'alto. C'era polvere nei suoi capelli ed era senza fiato. Me ne andai da lì nell'altra stanza dove la banda mi trascinò di nuovo. Sembrare una bassa occhiata lanciata oltre la porta sopra il pavimento dove spesso ti soffermi.



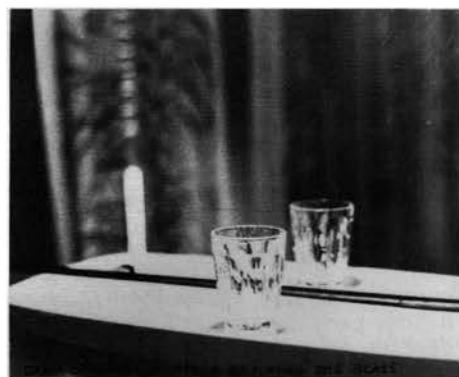
Le tende erano immobili



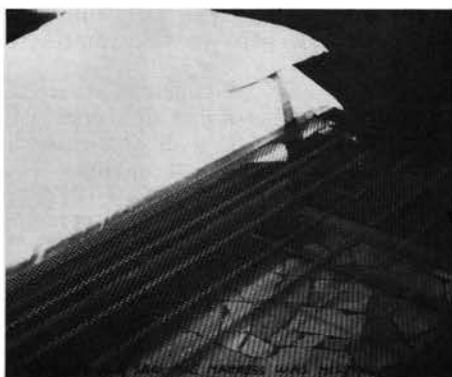
e la borsa richiamò la mia attenzione



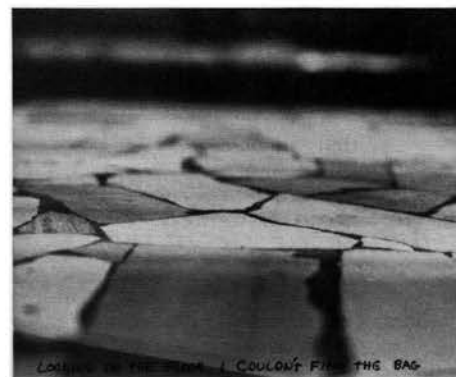
ero stato nella stanza per alcune ore e volevo



un po' d'acqua. Dopo aver riposto il bicchiere



mi girai e vidi che mancava il materasso.



Guardai sul pavimento e non riuscii a trovare la borsa



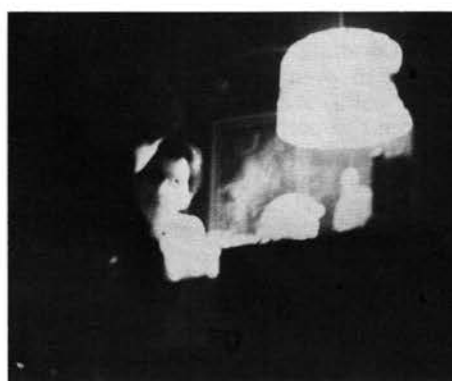
pensai di andarmene ma visto il portabagagli pieghevole decisi di restare



L'uomo appoggiato al muro pensa che se il materasso è stato mosso deve aver fatto rumore



L'uomo seduto di fronte agli altri dice che era una piccola borsa



L'uomo con la camicia chiara parla di riempire il bicchiere



Mentre si gira, la donna dice che non riuscì a trovare il portabagagli ma che trovò due camicie dopo che l'uomo se ne era andato.

ESTRATTI DI AUTOINTERVISTE

Didier Bay — Sembra che per lei sia molto importante nelle mostre presentare il suo lavoro tramite testi di introduzione più o meno lunghi. Lo fa per giustificarsi?

— L'autonomia del lavoro esiste, è un fatto. Ma un fatto che io non accetto più di quanto non accetti l'autonomia di una delle mie foto. Dietro l'apparenza della foto c'è qualcosa, dietro l'apparenza del mio lavoro ci sono io. Si tratta piuttosto di un tentativo di riportare il lavoro alla mia dimensione, dunque a quella dello spettatore, e non lasciargli un'autonomia di « opera d'arte » in un luogo culturale qualunque (carico di tutti i suoi miti). Da parte mia non concepisco che si venga a vedere il mio lavoro senza percepire la mia presenza, non fosse che attraverso questi testi di introduzione.

— Non pensa che il suo lavoro possa leggersi fuori dal suo contesto?

— E' una delle possibili letture. Non certamente la migliore. Quando sarò morto, l'autonomia del mio lavoro esisterà di fatto. Ma illusoria, perché allora, più che mai, i pennaioli al servizio dell'arte, si metteranno ad introdurre, o meglio a interpretare il mio lavoro, a situarlo in un contesto che non sarà più il mio ma il loro. Se queste riflessioni o opinioni diverse mi interessano personalmente, tuttavia mi auguro che non riescano ad essere effettive, a influenzare la lettura del lavoro. Il loro posto è quello di nota finale allo stesso livello dell'opinione personale di chi consulta il mio lavoro. Se ci deve essere una prefazione, questa deve essere di mia mano: donde le mie introduzioni.

— Lei dice « Io relego ogni significato estetico dell'arte a livello di 'decorativo'. L'estetica sarebbe allora questa apparenza superficiale che non offre niente più di un certo piacere, un benessere, un brivido, cosa da non sottovalutare.

— L'estetica comprende di solito una vasta proporzione di artisti bisognosi che si masturbano intorno al bello, al sogno, all'astratto, all'incongruo, (nella forma e nello stile) al fittizio, al surrealista... in breve, a quelle elucubrazioni molto culturali che frequentano, si sposano o si sviluppano parallelamente molto bene agli stili omologhi in letteratura.

Tutto questo va molto bene ma è socialmente troppo poco utile benché carico di conseguenze: il pubblico non sa più in definitiva, che cosa è l'arte e cosa la letteratura; e va bene così. Sembra che sia il caso di interessarsi di altri valori che non quelli estetici o letterari: piacere futile se non superfluo in un mondo immensamente ricco di significati conseguenti dietro la facciata di convenzioni e istituzioni snaturate. Ogni problema estetico è un falso problema che allontana dalla realtà. Bisogna essere intelligenti e non belli (la mia concezione dell'intelligenza non è culturale).

— Ci si avvicina forse al problema del recupero. Lei stesso, oggi riconosciuto, ieri marginale, sta diventando ufficialmente pubblico, riconosciuto, integrato.

— Non ci sarà recupero se saprò rimanere me stesso rispetto alle sollecitazioni ufficiali e ai mercanti. Riconosco che esiste un problema di coscienza del fenomeno. So di essere abbastanza forte, egoista, associativo in un certo senso, per non lasciarmi agglutinare, assimilare ad un contesto che non fa parte della mia vita se non in modo del tutto spasmodico, nella misura in cui la divulgazione del mio lavoro deve passare attualmente per certe costrizioni alle quali mi piego senza considerarle un fine, ma semplicemente un mezzo. Cerco interlocutori disponibili e intelligenti e non condizionati da una cultura ufficiale, troppo bene o male assimilata (comunque senza interesse per me). Le riflessioni proposte dal mio lavoro non hanno niente da offrire alle istituzioni socio-culturali, possono solo rimetterle in questione.

— E' in questa prospettiva di scelta e di una certa possibilità di espressione che esercita una presa di coscienza di cose o di fatti quotidiani anodini.

— Il quotidiano è ben lungi dall'essere anodino come si potrebbe credere. Il quotidiano sottintende un mondo di convenzioni, di abitudini, che sono idee ricevute, luoghi comuni, fatti accettati, istituzionalizzati, regolati, che sembrano scontati come se fosse impensabile rimetterli in questione.

— Pretendere di essere altro, o piuttosto vedere le cose diversamente dalla maggioranza può essere anche un atto politico.

— Certo. Da parte mia fare della politica è un'eresia. Tutto è politico. Se tutti avessero lo stesso livello di coscienza reale di chi governa, condizionata la vita attuale, la politica non esisterebbe più, si troverebbe allora un modo di accordarsi per realizzare delle strutture sociali, dei costumi, in armonia con una reale scala di valori, che rispetti tutto ciò che rende e permette una esistenza « piena ».

(Autointervista di Didier Bay, 10-12-'72)

Didier Bay - Perché degli albums e non una presentazione murale?

Quando elabora il suo lavoro non sente la necessità di vederlo svilupparsi in una continuità visuale, su un muro?

— Le mie serie non sono fatte per dare sensazioni grafiche, estetiche, visuali. I miei testi e foto sono documenti da consultare uno ad uno, vien forse voglia di prendere una lente per guardare certe foto, e di tenere il testo sotto mano per leggerlo liberamente, con comodo, mentre si guardano le foto. Voler leggere, apprendere il mio lavoro nella sua totalità, con uno sguardo, non approda a niente. Se mi interessasse il movimento nella sua continuità, farei dei films. Rispetto al condizionamento socio-culturale dell'affissione, i miei albums sono un po' handicappati, austeri, richiedono una partecipazione reale e attiva, e non sono affatto quello « specchio » (delle allodole) socio-culturale affisso che si ritiene debba far luce sul proprietario, incensarlo delle sue sacre virtù.

Inoltre si tratta di abolire le distanze tra il mio lavoro e il lettore-spettatore, non di imporle altre.

I miei albums propongono una continuità di documenti, presentata al lettore come tale; gli lascio la responsabilità di fare una scelta soggettiva degli elementi che considera « vedettes ». E non mancherà di farlo.

(Autointervista di Didier Bay, 10-2-'74)

Didier Bay - A volte, nelle sue interviste, parla dell'artista: questo autodidatta incolto (inalienato dai culti), questo dilettante che fa parte di una minoranza implicitamente fastidiosa, tollerata perché valorizzante... Non pensa che la nozione di artista si sia evoluta col tempo, e che i suoi tentativi di definizione siano forse personali?

— Senza dubbio personali. Ma la condizione di artista non deve riferirsi a una abilità tecnica nel campo delle « belle arti », piuttosto a una capacità di riflessione o di rimessa in questione di dati acquisiti. Ne nasce un modo di assumere il ruolo di artista tributario dell'accettazione di assumere questo ruolo categoriale; scoprire cioè che il proprio nome è un mito, una firma, un valore artistico (culturale dunque commerciale) che permette tutto, qualunque cosa sotto la garanzia di quell'appellativo.

E' la trappola per imbecilli che, a quanto pare, fa parecchie vittime. Producendo in un momento effimero (conforme alla moda) molti producono nel derisorio.

Da parte mia non vedo la necessità di aggiungere un ruolo di attore (di artista che agisce) al derisorio vissuto quotidianamente, sufficientemente ricco di per sé.

In generale non ho alcun rispetto per il « professionale », per colui che si riveste del suo ruolo al punto da diventare una banderuola, il naso in aria, per prevedere che tempo farà...

Da sempre le istituzioni sono state restie al riciclaggio, quando questo significhi trasformazione, rimessa in questione; quando oggi si è istituzionalizzato il riciclaggio-formazione-permanente che non è altro che un adattarsi a una corrente di cui si segue il corso.

— Personalmente non è d'accordo con questo tipo di opportunismo?

— Evidentemente no. Si tratta di acccondiscendenza, di pigrizia o d'incoscienza che troppo facilmente trovano posto nell'ipocrisia generale delle belle maniere, quasi istituzionale.

E' il mondo delle apparenze, delle « attitudini »; mentre per me, qualsiasi cosa succeda, si tratta dell'uomo, dell'essere umano. Le sue idee, le mie.

Non firmo mai le foto che sono documenti-supporti, ma firmo i testi, le mie riflessioni e questa firma non deve essere definitiva o limitativa (una fine in sé) più di quanto non lo siano le mie riflessioni.

La firma è là come vorrei che la gente firmasse le proprie idee-riflessioni di fronte al mio lavoro. Evitare le trappole del condizionamento. L'arte non ha molto a che vedere con quello, non deve fraporsi tra me e il mio lavoro, il mio lavoro e voi. Non provocherebbe che confusioni e malintesi.

— Lei è un idealista.

— Idealismo = concezione dell'arte come traduzione di un ideale e non

come imitazione del reale. (dizionario)

Forse sono idealista nel senso che non mi bastano le « realtà » che mi vengono proposte ed imposte (istituzioni fisiche o morali), non fosse che perché ci vedo interpretazioni diverse da quelle comunemente date. In questo senso rifiuto l'arte come modo di pensare e di agire, come fine in sé.

— Sì ma inevitabilmente, dato che i suoi lavori sono in una galleria (un museo), è in contatto con la gente (lei e il suo lavoro) amatori o professionisti che provocano malintesi e considereranno l'arte, il prodotto-opera, la merce-valore.

— Considero la vendita dei miei lavori-opere come una sovvenzione, un

modo di vivere quello che, per mia scelta, è la mia vita quotidiana; un po' come un ricercatore con una borsa che gli permetta di mangiare e proseguire il lavoro, in libertà. Evidentemente è meno facile che ai tempi dei mecenati. Per il momento è Edit che svolge il ruolo di Mecenate...

(Autointervista di Didier Bay, 1-11-'74)



Se passate vicino alla chiesa e sentite toc, toc, toc... è lui. Lo vedrete dietro. E' quello che si dice un brav'uomo, senza sapere esattamente che cosa significhi quella parola. Se alcuni vanno al bistrò la domenica perché non sanno cosa fare, lui no. Comunque non sistematicamente. D'altronde gli amici lo prendono in giro con troppa facilità. Il sabato, a volte, e occasionalmente anche la domenica, si esercita a lanciare questa palla da tennis contro il piano inclinato di quelle carriole per foglie secche. Con la mano sinistra o con la destra. Tutto sta nel trovare il ritmo e, naturalmente, nel non perlerlo. Si viene a formare una sorta di incantesimo per cui non si sa più se è lui che prende e rilancia la palla o se è la palla che, viva, lo trasforma in un perfetto automa. Per rinvigorire il gioco passa da una carriola all'altra, senza interrompersi. Non ha donne. Le sue masturbazioni lo fanno arrossire attraverso le allusioni degli amici. Solo la palla riesce a dargli, momentaneamente, qualche soddisfazione. Il fatto che gli sfugga di mano ogni tanto non fa che rendere più soddisfacente il momento in cui ritrova il ritmo.

ogni somiglianza con luoghi o personaggi reali è casuale

Si vous passez place de l'église et que vous entendez toc, toc, toc... c'est lui. Vous le verrez derrière. C'est ce que l'on appelle un brave homme sans être sûr de ce que ce vocable signifie réellement.

Si certains par désœuvrement vont au bistrot le samedi; lui non. En tout cas pas systématiquement. D'ailleurs les copains ont trop de facilité à plaisanter sur lui. Le samedi, quelquefois, et même parfois le dimanche, il s'exerce à lancer cette balle de tennis sur le plan incliné de ces brouettes à feuilles mortes. De la main gauche ou de la main droite. Le tout est de trouver le rythme et, bien sûr, de ne pas le rompre. Il s'ensuit alors une sorte de fascination et on ne sait plus très bien si c'est lui qui rattrape et relance la balle ou si c'est cette dernière qui, vivante, le transforme en parfait automate. Pour corser le jeu il passe d'une brouette à l'autre sans à coup. Il n'a pas de femme. Ses masturbations le font rougir par les allusions de copains. Il n'y a que cette balle qui puisse momentanément lui donner une certaine satisfaction. Le fait qu'elle lui échappe des mains de temps en temps n'est que plus satisfaisant lorsque le rythme est retrouvé.

toute ressemblance avec des lieux ou personnages réels serait fortuite

If you pass by the church and hear toc, toc, toc... it's him. You will see him behind. He is what is called a good man without knowing exactly what these terms mean. If some, by idleness, go to the bistro on Saturdays; him no. In any case, not systematically. Besides friends have to much easiness to joke about him. On Saturday, sometimes, and even occasionally on Sunday, he practices throwing this tennis ball on the slopy flat of these wheelbarrows for dead leaves. With the left hand or the right one. The goal is to get the rhythm and, of course, not to loose it. Follows then a kind of facination and no one knows exactly whether it's him that catches and throws back the ball or if the latter, lively, transforms him in a perfect automat. To intensify the game he passes from one wheelbarrow to another in a smooth motion. He has no woman. His masturbations make him blush by the allusions of friends. It is only this ball that can give him occasionally a certain satisfaction. The fact that it slips from his hands from time to time is more satisfactory when the rhythm settles back.

Didier Bay, travail autonome, 5-1-74

The photography story

There are three steps to printing a photograph. The paper is exposed under the enlarger, then slid into the first tray, the developer. After being in this tray for about one minute, the image becomes visible. Then the paper is taken out, drained, and placed in the second tray. This is the stop bath and literally stops the developing process. Thirty seconds later the paper is moved to the third tray, the fixer, which prevents it from returning to its previous state of light sensitivity and keeps the paper from discoloring with age. The brown and silver toned photographs brought back by today's preoccupation with nostalgia owe their discolorations to an unsophisticated fixer. After six minutes the print can be taken out of the fixer and placed in running water unattended for half an hour, and then dried. With the recent introduction of resin coated papers the print can be air dried rather than run through an expensive drying drum as was necessary in the past.

I have built a professional darkroom for a little over two hundred dollars. The greatest expense was the enlarger, a B22 Omega which cost one hundred and fifty dollars. A timer, a few trays, some clothespins and a washline accounted for the remaining fifty dollars. Washing the paper in a bathtub after printing saves the additional cost of a washer which isn't really more than a bathtub anyway. I take them out, put them in a wicker basket, which allows the water to drain from them, and take them to a small wooded area behind the house where I have strung a clothesline. There they dry for a few hours. I discovered the grove while looking for a particular subject I was photographing—trees. It happened that there were several different varieties there. I was interested in the oak, the apple, and the chestnut, the latter being very hard to find. My work week was divided into two parts. During the first part, Monday, Tuesday, and Wednesday, I would go to the wooded area and photograph the trees. Thursday, Friday, and Saturday were spent printing the photographs, although I'd return to the wooded area just before sunset each day to hang them on the line to dry.

The light in the darkroom must, of course, be kept very dim, and since the outward appearance of the trees is similar, the process can become tedious at times. Sometimes fantasy helps. I practiced this for a while but soon became discontent, realizing that I was dealing with two levels of reality, that of the fantasies and that of the photographs. So I asked three women to assist me.

The first lived in the apartment above me. She was available most of the time except Mondays when she went to a health spa to attend a body development course. Her husband spent most of the time in Florida looking for undeveloped land which he would convert into building lots. She was suntanned, had brown hair, high cheekbones and fairly thin lips. The second was younger, actually a girl of 18 or 19. I had met her in the laundromat. She had an innocent face, a large space between her teeth and a strong sexuality. The third was single, 25, and lived in the basement apartment. She had been a social worker at a clinic that supplied methadone to addicts. She became attached to some of them, through pity, and fell in love with a few trying to prevent them from returning to their previous state. Unemployed at the time I knew her, her face was soft, her hair blonde, almost platinum, and she had lush, overfull lips.

After I would take the paper from the enlarger I'd stand naked in front of the first tray. All the trays were in front of a long table. The three women sat beneath the table, one under each tray. As I agitated the solution in the developer the first girl would hold my penis in her hands, fondle it, then put it in her mouth. She'd lick it the entire length, squeezing the head while she sucked on the testicles. After a minute I'd move to the next tray and the second girl would continue the procedure. In 30 to 60 seconds I'd move to the last and the girl beneath would mouth me. I employed them whenever they were free, not wanting to complicate or intrude upon their lives. But I would never ask one or two without the others being present. In time my mind wandered to other things. We had been working for six or seven months. I realized that while the paper was being transferred from three identical trays, the process in each was different, the last being the antithesis of the first. I, on the other hand, was experiencing the same process, that of fellatio, with each successive change, while the women that performed it were not visually alike. In the beginning of the following week I returned with my camera to the wooded area where I spent so much time in the past. It was by this time autumn, and I photographed, instead, the birch, the pear, and the walnut trees.

End story

Per stampare una foto si passa attraverso tre tappe. La carta viene esposta sotto l'ingranditore, poi passata nel primo bagno, lo sviluppo. Dopo circa un minuto l'immagine diventa visibile. Poi la carta viene tirata fuori, scolata e passata nel secondo bagno, quello di arresto, che letteralmente arresta il processo di sviluppo. Dopo trenta secondi la carta passa nel terzo bagno, il fissatore, che le impedisce di ritornare al primitivo stato di sensibilità e di scolorirsi col tempo. Le foto con toni marrone e argento tornate oggi di moda per questioni di nostalgia appaiono scolorate appunto per mancanza di un appropriato fissatore. Sei minuti dopo la stampa può essere tolta dal fissatore, messa sotto l'acqua corrente per mezz'ora e infine asciugata. Con la recente introduzione di carte trattate con resine speciali le stampe possono essere asciugate all'aria senza richiedere, come nel passato, il passaggio in una costosa macchina asciugatrice.

Ho costruito una camera oscura professionale con poco più di duecento dollari. La spesa più grande è stata l'ingranditore, un Omega B22 che costa centocinquanta dollari. I rimanenti cinquanta dollari andarono per un contasecondi, alcune vaschette, mollette per la biancheria e un impianto per il lavaggio. Si può lavare la carta nella vasca da bagno per risparmiare i soldi di una vasca di lavaggio che comunque non è molto diversa da una vasca da bagno. Tiro fuori le stampe, le metto in una cesta di vimini per far scolare l'acqua e le porto in una piccola area boscosa dietro casa dove ho sistemato delle corde per appendere la biancheria. Le lascio asciugare per un paio d'ore. Ho scoperto quel boschetto mentre ero alla ricerca di un soggetto specifico da fotografare—alberi. In quel luogo ce ne erano diverse varietà. Mi interessavano la quercia, il melo e il castagno, quest'ultimo era molto difficile da trovare. La mia settimana di lavoro era divisa in due parti. Durante la prima parte, lunedì, martedì e mercoledì andavo nella zona boscosa a fotografare gli alberi. Passavo giovedì, venerdì e sabato a stampare le foto, tornando però all'area boscosa prima del tramonto per appendere ad asciugare.

La luce in camera oscura, si sa, deve essere molto bassa, e dato che l'aspetto degli alberi è molto simile, il lavoro può diventare a volte noioso. Ogni tanto la fantasia può essere d'aiuto. Ma dopo un poco ero di nuovo scontento perché mi accorgevo di trovarmi di fronte a due livelli di realtà, quella della fantasia e quella delle foto. Così chiesi a tre donne di aiutarmi.

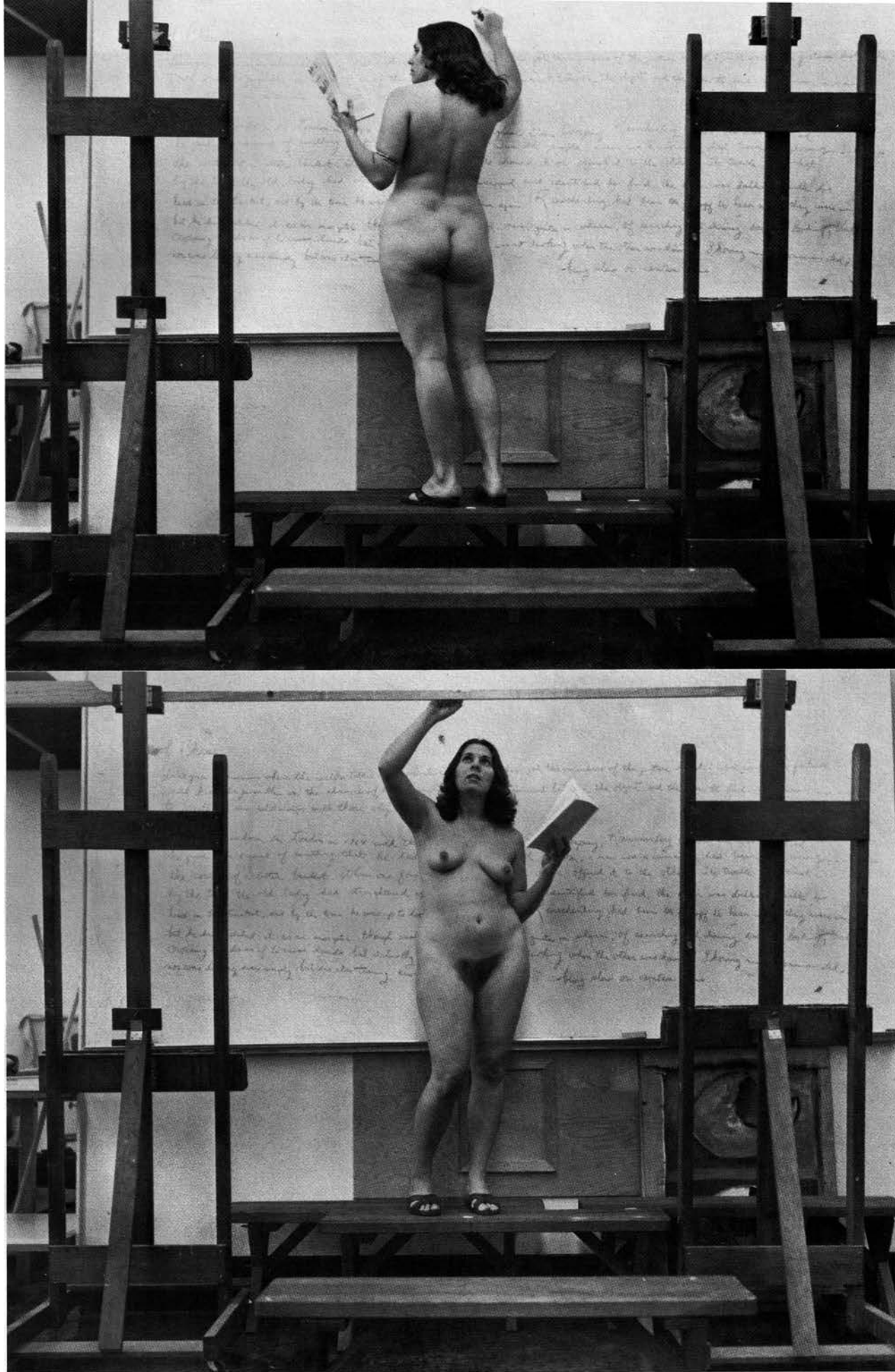
La prima viveva nell'appartamento sopra di me. Era libera quasi sempre tranne il lunedì in cui andava in una stazione termale a seguire un corso per lo sviluppo del corpo. Suo marito passava la maggior parte del tempo in Florida alla ricerca di zone di terreno sottosviluppate da convertire in aree fabbricabili. Era abbronzata, con capelli castani, zigomi alti e labbra piuttosto sottili. La seconda era più giovane, una ragazza di 18 o 19 anni. La avevo incontrata alla lavanderia automatica. Aveva un viso innocente, i denti distanti e una forte sessualità. La terza era nubile, 25 anni, e viveva nel seminterrato. Era stata assistente sociale in una clinica che somministrava methadone ai drogati. Si era affezionata per pietà ad alcuni di loro, e innamorata di altri mentre cercava di impedir loro di ricadere nella primitiva situazione. Era senza lavoro quando l'ho conosciuta, con il viso delicato, i capelli biondi, quasi color platino, le labbra turgide, troppo piene.

Dopo aver tolto la carta da sotto l'ingranditore mi mettevo, nudo, di fronte alla prima vasca. Tutte le vasche erano allineate su un tavolo lungo. Le tre donne sedevano sotto il tavolo, ognuna sotto ogni vasca. Mentre agitavo la soluzione nello sviluppo la prima ragazza mi teneva il pene tra le mani, lo accarezzava e lo metteva poi in bocca. Lo leccava per tutta la lunghezza, premendone la punta mentre succhiava i testicoli. Dopo un minuto mi spostavo alla vasca successiva e la seconda ragazza continuava il procedimento. Dopo 30 o 60 secondi mi spostavo di fronte alla ultima vasca e la ragazza sotto il tavolo me lo prendeva in bocca. Lavoravano per me quando erano libere perché non volevo complicare o interferire nelle loro vite. Ma non chiedevo mai ad una o ad un'altra di venire senza che le altre fossero presenti. Col tempo fantasticavo di altre cose. Lavoravamo da sei o sette mesi. Mi resi conto che mentre la carta passava attraverso tre identiche vasche, il procedimento in ognuna di esse era diverso, e l'ultimo era l'antitesi del primo. Io, d'altra parte, sperimentavo lo stesso procedimento, quello della fellatio, in corrispondenza di ogni successivo cambiamento, mentre le donne che lo compievano erano diverse di aspetto. All'inizio della settimana seguente ritornai con la macchina fotografica alla zona boscosa dove ero stato tante volte nel passato. Era ormai autunno e fotografai, invece, la betulla, il pero e il noce.

fine storia



Robert Cumming, *Home decorator tests*, 1974.



Robert Cumming, *A training in the Arts*, 1972.

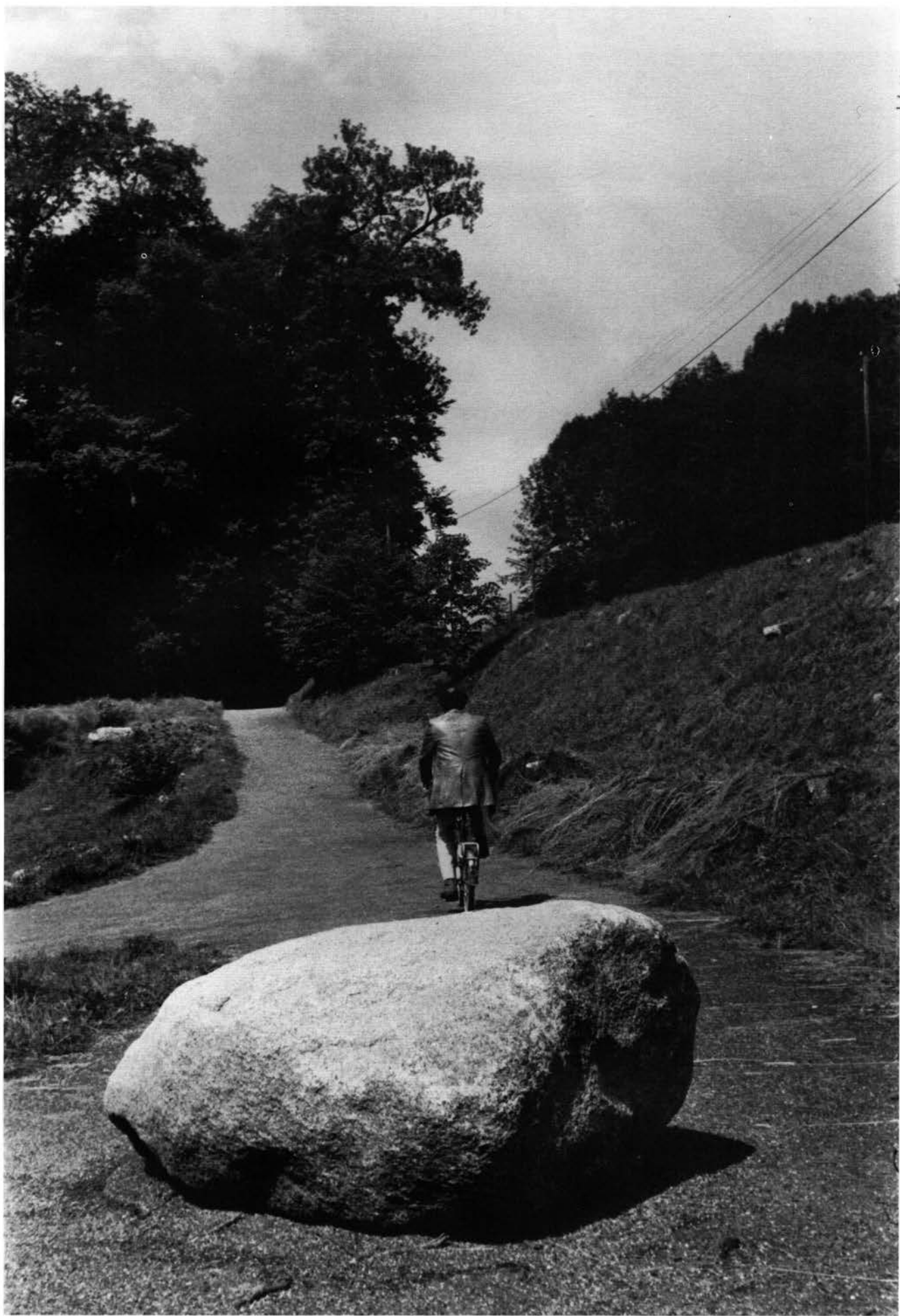
Il tremolio delle sue braccia e dorso mentre lavorava scrivendo lunghi pezzi era ipnotico. Ogni tanto mostrava il profilo, concentrata nella trascrizione.

Con grande concentrazione era possibile farla girare con l'occhio della mente in modo che fosse rivolta verso l'esterno, come se scrivesse su una lavagna trasparente. Se l'immagine si realizzava, lei era tanto assorta nel lavoro da non rendersi conto dell'inversione d'immagine operata su di lei.



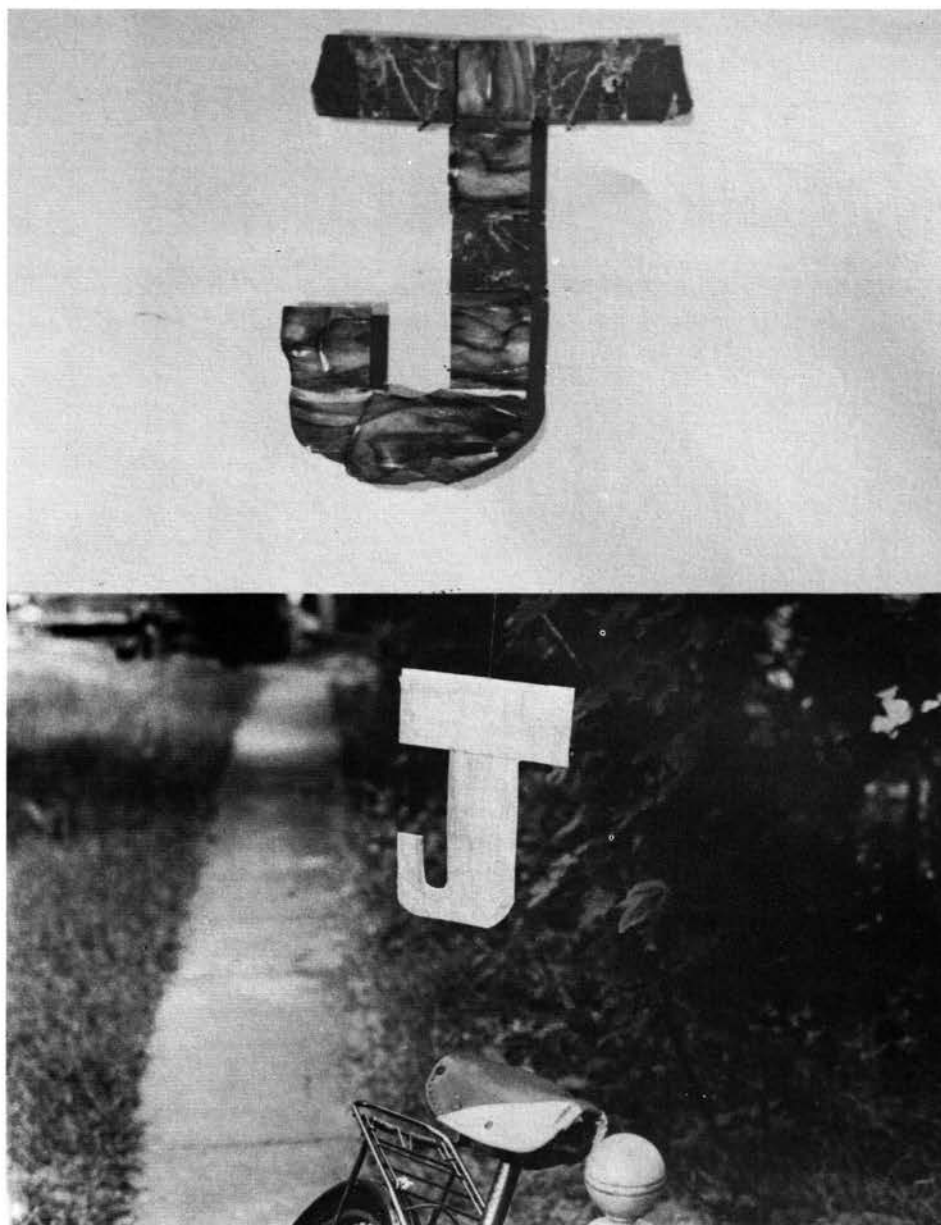
Jean Le Gac, *Image bavarde* N. 30, 1973.

E' poco probabile che quest'uomo attenda fuori dal negozio la giovane donna che poco prima era con lui; senza dubbio ella avrà esitato ad entrare nell'alcova vetrata di questo piccolo museo della femminilità. Piuttosto starà pensando alla donna di una certa età che vende biancheria in quel posto, e che ha potuto scorgere poco prima, e a quanto ella lascia indovinare della sua intimità dal modo in cui ha disposto a vetrina.



Jean Le Gac, *Image bavarde* N. 7, 1973.

Quest'uomo, che non saliva su una bicicletta da parecchi anni, di fronte alla goffaggine del ragazzino, non ha potuto resistere alla tentazione di chiedergli in prestito la bicicletta nuova. Pedala sempre più in fretta e si allontana nonostante le grida del bambino che lo prega di ritornare.



Blue Jay

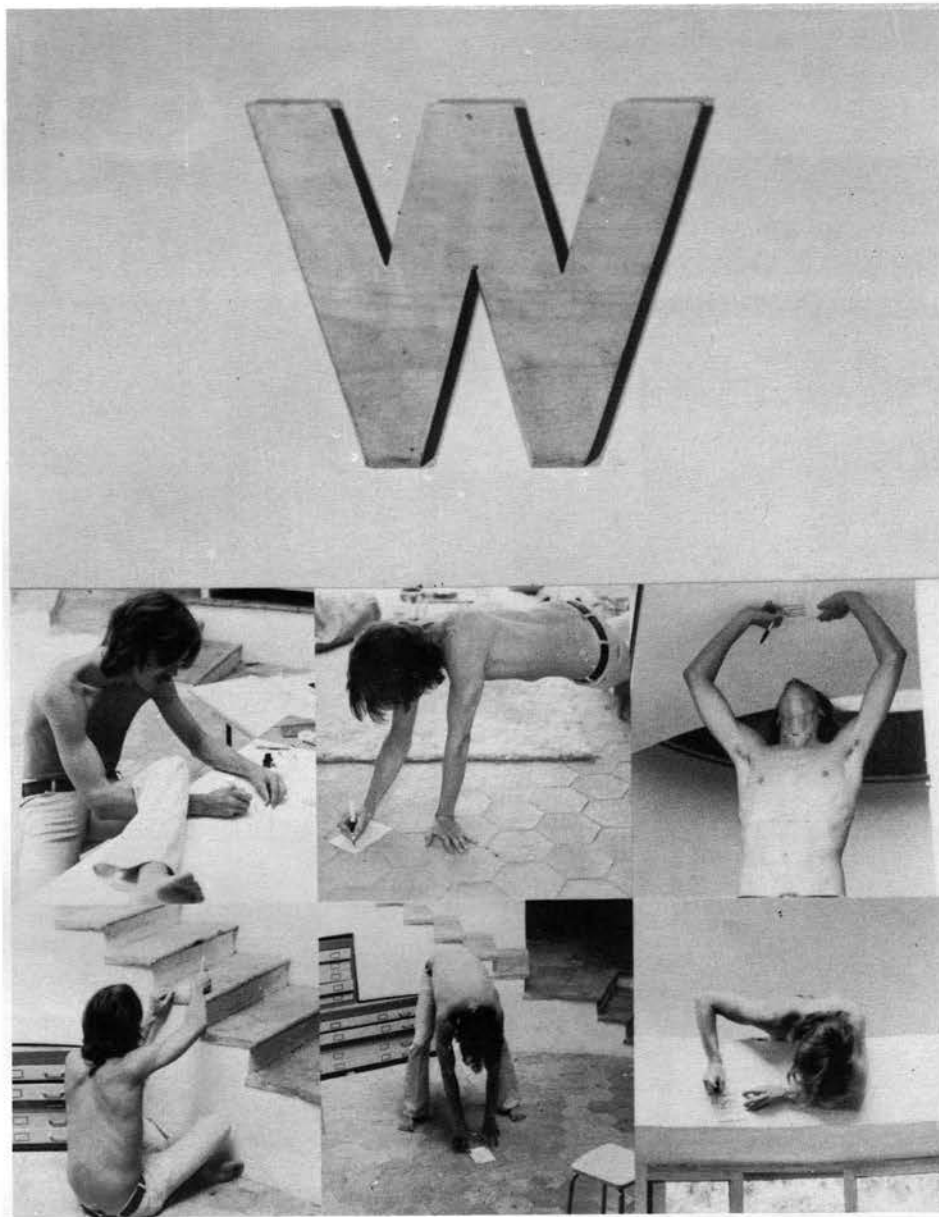
The letter "J" from the Alphabeth Series

I had been reading "Memoirs, Dreams and Reflections" by Carl Jung and was sitting outside my cottage in Provincetown trying to let go" as Jung described it, "back into my unconscious and have a mystical, mythical experience. Nothing happened except that my head began to throb strangely. At that moment a bird alighted on the back of my bicycle a few feet away. It was a Blue Jay. It looked at me for a few moments as though it carried some important message.

Peter Hutchinson
Summer 1974

Peter Hutchinson, *Blue Jay, the letter « J » from the alphabeth series*, 1974.

Avevo letto « Memoires, dreams and reflections » di Carl Jung e sedevo fuori dal mio cottage in Provincetown cercando di « lasciarmi andare » come diceva Jung « affondare nell'inconscio e avere un'esperienza mistica, mitica ». Non successe niente solo la mia testa cominciò a pulsare in modo strano. In quel momento un uccello si posò sul sedile della mia bicicletta poco distante. Era una ghiandaia. Mi guardò per un poco come se avesse un messaggio importante.



Writing
The letter 'W' from the Alphabet series

A friend of mine, Judy Brown, claims she can tell the position of the body by the handwriting at the time. She was once used to apprehend a dangerous bomb bomber. This man drew someone a bomb signed only with a small sketch drawing of a man. The bomb didn't explode as the drawing seemed for her analysis (so did the intended victim!). From the drawing of Judy deduced the bomber's character, age, habits and, most important, the kind of bar he would be likely to frequent. With this information, the police traced him and he was arrested. Judy says that she can tell all sorts of things about a person from their handwriting, but she is not sure if she is the only one who can.

Thursday
morning
Herald
Tribune.

Thursday
morning
Herald
Tribune.

Thursday
morning
Herald
Tribune.

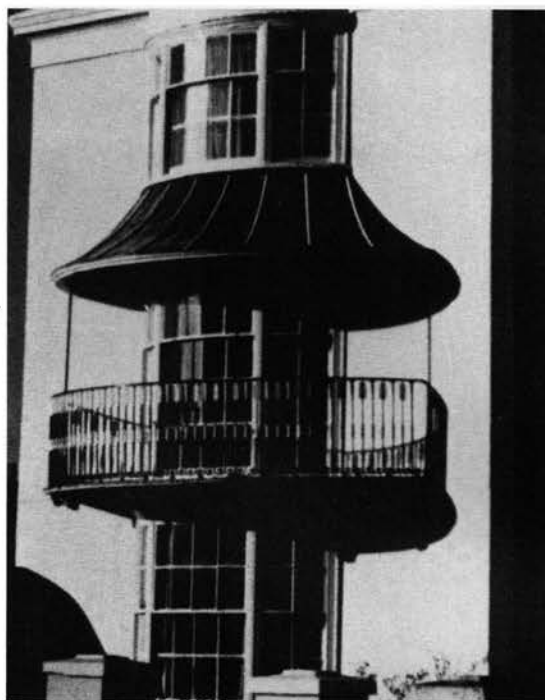
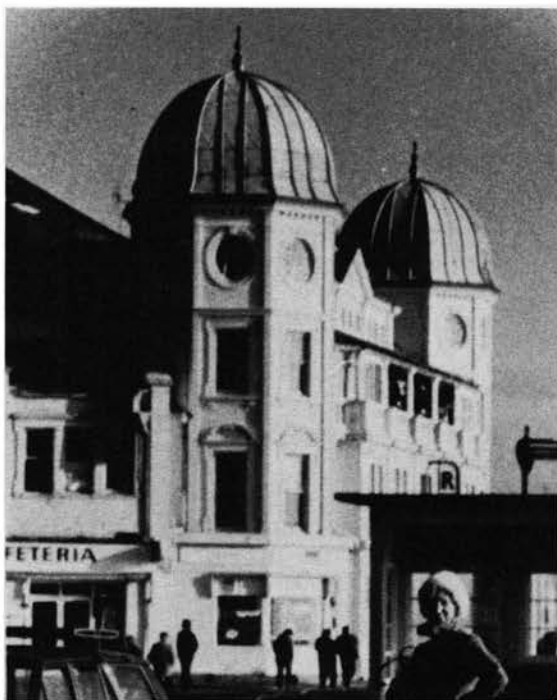
Thursday
morning
Herald
Tribune.

Thursday
morning
Herald
Tribune.

Thursday
morning
Herald
Tribune.

Peter Hutchinson, Writing, the letter « W » from the Alphabet series, 1974.

Una mia amica, Judy Taurin, afferma di poter stabilire la posizione di un corpo dalla scrittura di quel momento. Fu impiegata una volta per prendere un pericoloso maniaco. Quell'uomo aveva spedito a un tale una bomba firmata solo con un piccolo disegno di un uomo. La bomba non esplose e così il disegno poté essere analizzato (sopravvisse pure la prevista vittima!). Dal disegno Judy dedusse il carattere del maniaco, l'età, le abitudini e cosa più importante, il genere di bar che probabilmente frequentava. Sulla base di queste informazioni fu rintracciato e arrestato dalla polizia. Judy dice che può sapere un sacco di cose su una persona dalla sua calligrafia ma non è mai sicura al 100 per cento del sesso.

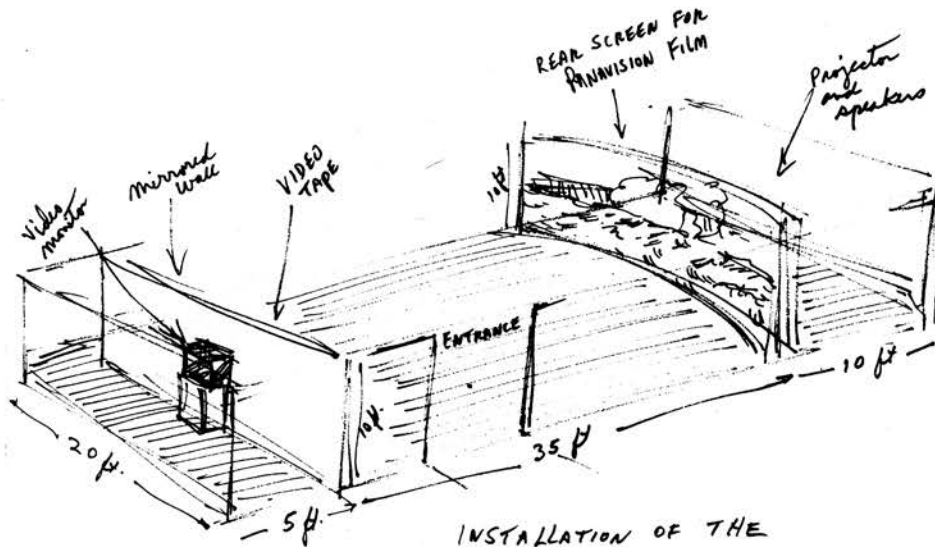


The Romans discovered England, in the sense that others put it on the map. But the English like to think that they discovered Italy. They were so excited by the "discovery" of the architecture of the Northern Italian lakes that they copied the styles which can today be found along the beach resorts of Southern England. These photos from Bognor Regis, however, are not of temples, palaces and churches but are bars, pubs, summer houses and beach pavilions.

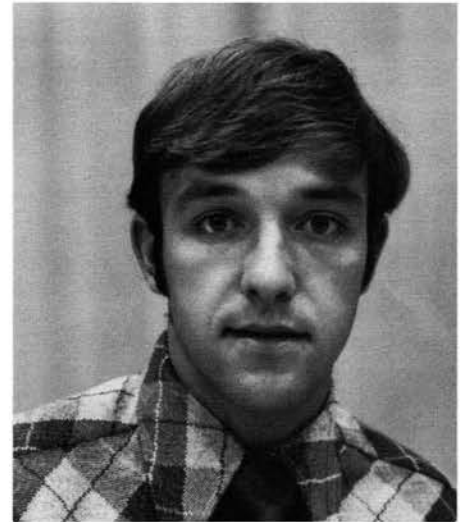
Peter Hutchinson, *Architecture*, 1974, foto e testo. Foto Jim de Sana.

I Romani scopersero l'Inghilterra, nel senso che la misero sulle carte geografiche. Ma agli inglesi piace pensare di aver scoperto l'Italia. Erano così eccitati dalla « scoperta » dell'architettura dei laghi d'Italia del nord che ne copiarono gli stili che si possono oggi ritrovare nei luoghi di villeggiatura sulle coste dell'Inghilterra del sud. Queste foto di Bognor Regis tuttavia non sono di templi, palazzi e chiese, ma di caffè, bars, ville estive e padiglioni da spiaggia.

Roger Welch, disegno per il *Roger Woodward-Niagara Falls Project*, che sarà presentato nel maggio-giugno 1975, alla Galleria Stefanotty, New York.



INSTALLATION OF THE
ROGER WOODWARD-NIAGARA FALLS
PROJECT, MAY-JUNE 1975, FOR
STEFANOTTY GALLERY, NEW YORK
— Roger Welch



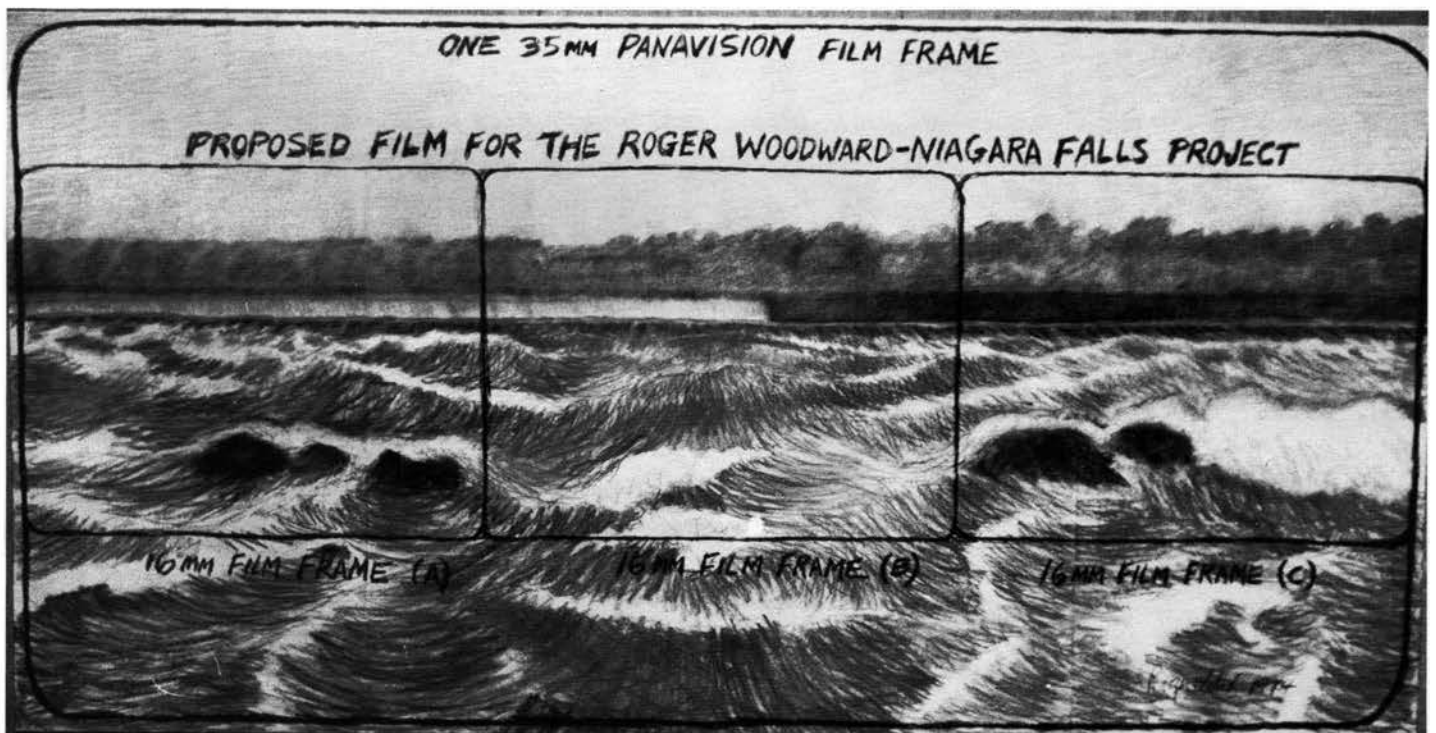
Roger Woodward, foto scattata dall'artista durante l'intervista a Miami, Florida, il 7 gennaio 1975.

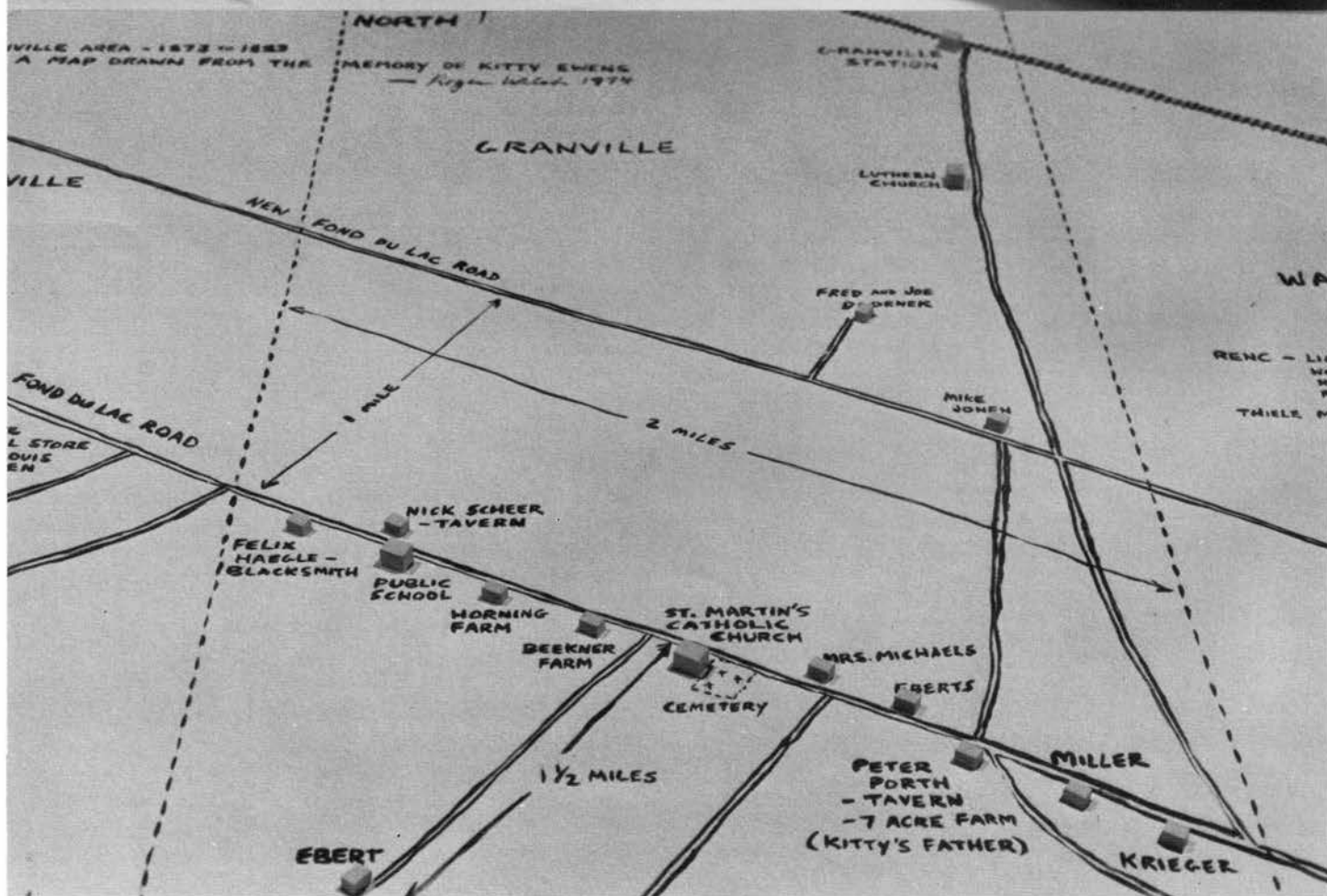
Questo lavoro si basa su un incidente avvenuto il 9 luglio 1960. Roger Woodward (7 anni) e la sorella Deanne (17 anni), si trovavano in barca sul fiume Niagara con un amico di famiglia, James Honeycutt (40 anni). Il motore si inceppò a due miglia dalle cascate. Honeycutt cercò di remare ma un'onda capovolse la barca e li gettò tra le rapide. Deanne fu tirata

fuori dall'acqua da turisti mentre veniva trascinata vicino alla riva a soli 20 piedi dalle cascate. Honeycutt morì mentre Roger Woodward sopravvisse senza conseguenze al salto di 162 piedi. E' l'unica persona che casualmente sia iaduta dalle cascate del Niagara e sia sopravvissuta. Indossava come unica protezione un giubbotto di salvataggio.

L'artista ha intervistato su videotape Roger Woodward, che ha ora 21 anni, sulla sua esperienza e ha filmato da un elicottero il percorso seguito da Woodward nell'acqua. Il sonoro del film è stato registrato da varie angolazioni per rendere appropriatamente il frastuono delle rapide e delle cascate.

Roger Welch, disegno per un film Panavision a 35 mm.; parte del lavoro *Roger Woodward-Niagara Falls Project*, pastello su carta, cm. 250 x 500.





Roger Welch, *Progetto Kitty Ewens, Granville/Milwaukee*, 1974. Eseguito nell'estate e autunno 1974 per una personale al Milwaukee Art Center del dicembre 1974. Opera esposta per la prima volta in Europa alla Galleriaforma di Genova nell'aprile 1975.

Progetto in due parti:

1 - Intervista con Kitty Ewens, anni 100, il 28 e 29 agosto 1974, in Milwaukee, Wisconsin. La signora Ewens ha descritto il quartiere di Granville in Milwaukee, Wisconsin in cui viveva da bambina verso il 1880. Sulla base della sua descrizione fu costruita su tela una mappa della zona di cm. 183 x 366.

La trascrizione della registrazione dell'intervista è esposta con la mappa e i nastri registrati vengono suonati continuamente.

2 - Il 27 settembre 1974 vennero spedite lettere a 500 residenti di quella parte di Milwaukee che corrispondeva una volta a Granville. Ogni busta conteneva, una mappa di Milwaukee e una busta già affrancata per la risposta, si chiedeva inoltre che il 2 ottobre ognuno descrivesse quello che aveva fatto in quel giorno segnando sulla mappa il cammino percorso. 30 buste ritornarono complete come da richiesta. Venne fatto un ingrandimento fotografico su tela della mappa di Milwaukee di cm. 183x305 e i cammini percorsi da ognuno vennero segnati con diversi fili colorati per poterli mettere insieme. Le descrizioni individuali e le mappe sono esposte con la mappa grande.

