



Bill Beckley

Barbara Radice

« La morte di Satana fu una tragedia per l'immaginazione. Una negazione capitale lo distrusse nella sua casa e, con lui, molti fenomeni tristi ».

Wallace Stevens

Per dirla con Beckley, il problema si poneva, fin dal 1968, in questi termini, « Ci siamo ripuliti del contenuto, ed è ora di chiedersi, che cosa succede dopo il bagno? ».

Il bagno era cominciato con Frank Stella. Ci si ripuliva non solo delle passioni dell'espressionismo astratto, ma anche della tradizione di tutta la pittura geometrica europea. « I pittori geometrici europei tendono a quello che io chiamo pittura relazionale. L'equilibrio è alla base di tutto il loro modo di pensare. Fai una cosa in un angolo e la equilibri con un'altra cosa in un altro angolo. Ora la "nuova pittura" è caratterizzata dal fatto di essere simmetrica... ma noi ci serviamo della simmetria in modo diverso. E' non relazionale ». E Judd commentava, « Tutta quell'arte (europea n.d.a.), si basava su sistemi costruiti a priori, che esprimono un certo modo di pensare ed una certa logica ». (1).

Con Frank Stella l'opera è quasi completamente concettualizzata prima di essere fatta, una sola decisione viene presa prima di incominciare — simmetria — tutto il resto segue a ruota. La sua pittura si riferisce alla superficie e non solo in senso fisico, ma soprattutto in quanto, si cerca di abolire qualsiasi rife-

rimento ad altro che a quello che si vede.

Dopo Stella, altri proseguirono sulla stessa strada in modi diversi, ma in tutta l'arte minimal, una decisione viene presa a priori e poi tutto procede su binari fissi, senza aggiustamenti basati sul gusto o il caso, fino alla sua conclusione logica.

Questa era dunque la struttura di un certo periodo. Non è vero naturalmente che la pittura di Frank Stella o l'arte minimal mancassero di contenuto. Niente è senza contenuto. Quello eliminato nel bagno di cui parla Bill Beckley, è il riferimento diretto al connotato intuitivo, il rispecchiamento di una disposizione della mente e dell'anima non riducibile ad una equazione numerica, un'allusione che va oltre l'opera, ma da cui l'opera dipende ed in questo suo dipendere si descrive. La lezione minimal aveva avuto un peso decisivo nel ristabilire l'importanza della struttura formale, ma successe che dopo il bagno, quasi automaticamente, ci si rimettersero i vestiti. Con i lavori di Land e Body art viene reintrodotta il contenuto, anche se indirettamente e non intenzionalmente. A riporlo in questione non saranno infatti i lavori stessi come gli artisti li intendevano, ma l'equivoco nato dal problema di documentarli.

Beckley, « Gli artisti erano convinti di aver a che fare con un medium (terra, corpo), mentre in realtà lavoravano con foto e scritte ». Sostenevano infatti che la documentazione del lavoro era

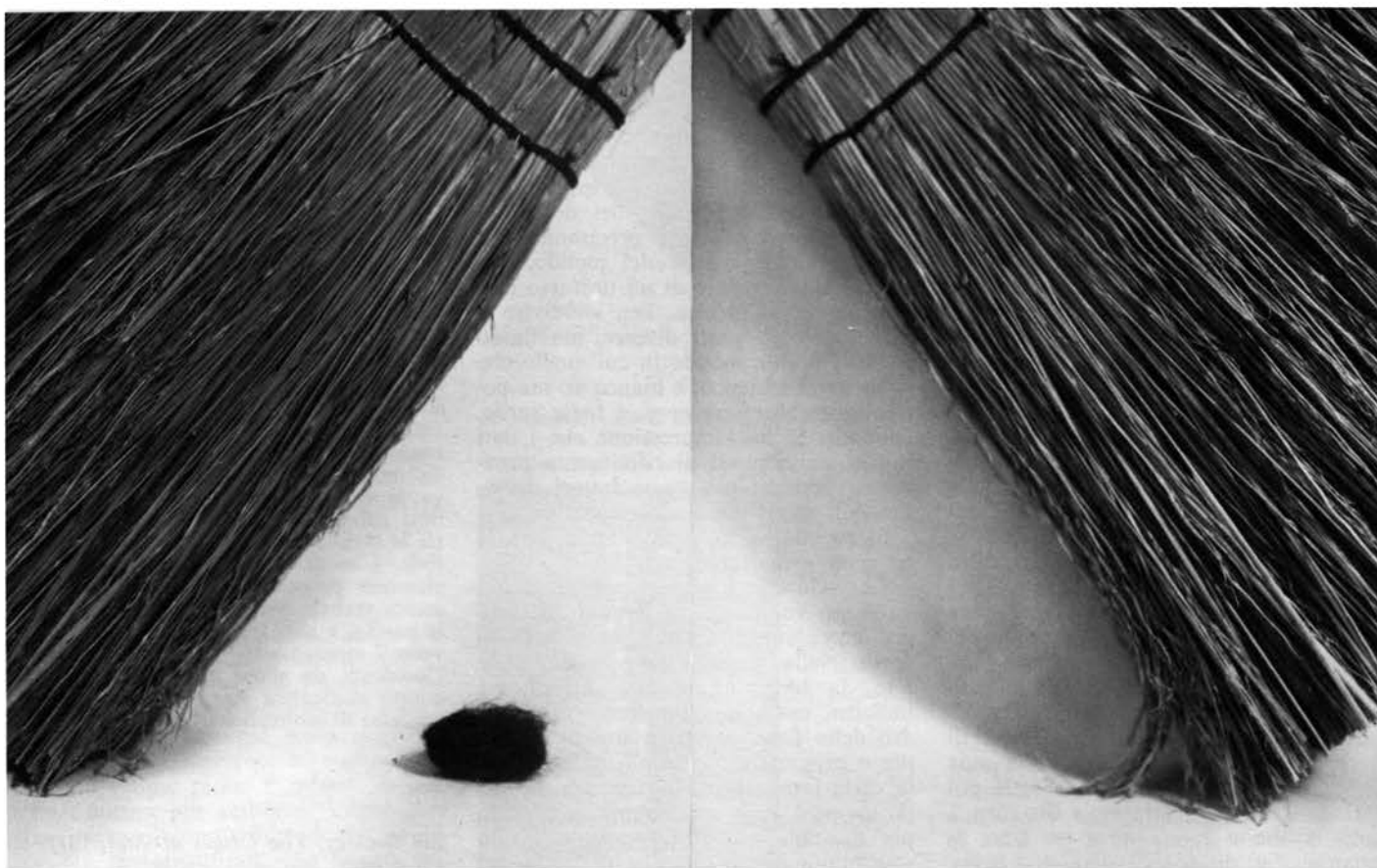
un aspetto secondario, risultò invece, almeno in termini pratici, che questo non fosse vero per niente. Le opere di Land art non sono i buchi nel deserto (Heizer), ma le foto, i progetti, i diagrammi senza i quali i lavori sarebbero esistiti solo virtualmente, quasi per tutti. La scala stessa di certi pezzi impediva che potessero essere viste e conosciute in altro modo che attraverso il mezzo fotografico. Come commenta Beckley, forse un po' brutalmente, « Heizer poteva scavare i buchi anche nel suo gelato, dato che la scala, nella documentazione, non è più grande di una foto 18 x 24 ». Questo equivoco si rivelerà d'altronde molto proficuo. Da un lato i concettuali, sostenendo che l'arte è l'idea (il buco), si limiteranno a dirlo, senza per questo riuscire a risolvere l'equivoco. La dicotomia buco/documentazione del buco diventa idea del buco/te la racconto. In entrambi i casi quello che si vede continua ad essere considerato secondario, mentre in realtà è l'opera. Eppure Judd scriveva nel 1964, « Ci puoi pensare per sempre, in mille versioni diverse, ma non è niente fino a che non diventa visibile » (2).

L'equivoco andava dunque risolto in altro modo, ed infatti, secondo Beckley, era inevitabile che gli artisti finissero per reintrodurre il contenuto, e si rendessero conto (la lezione minimal era difficilmente dimenticabile), che era necessaria una struttura per articolarlo, per evitare di ricadere nei dilemmi dell'action painting.



Bill Beckley, *Car Window: Fly*, 1976, foto.

Bill Beckley, *Broom*, 1976, foto.



Si riconosce infine che il buco è il contenuto e la sua documentazione e descrizione, l'opera. Da qui a scrivere delle storie il passo è breve, e sarà in effetti proprio scrivendo che Beckley riuscirà a chiarire i punti oscuri ancora in sospeso, non per ultimo quello della struttura. Mentre anche il senso di quanto si intendeva comunicare andava precisandosi via via che venivano risolti i problemi formali, fu chiaro infine che era da escludere la possibilità di una struttura stabilita a priori (come nell'arte minimal), e che doveva essere il contenuto, di volta in volta, a suggerire la struttura del pezzo, o meglio ad articolarsi in struttura e materializzarsi attraverso un sistema di segni che poteva essere quello linguistico o quello visivo.

In cerca di soluzioni, per il momento Beckley aggirava l'ostacolo visivo, scrivendo delle storie e accompagnandole con delle foto. Queste immagini, non proprio illustrazioni, non si limitano in genere ad appoggiare la storia, ma suggeriscono spesso quale sia il contenuto intorno a cui questa si dispiega, o il suo contesto. La prima storia a cui Beckley riconosce una struttura appropriata è *The Origin of And*, così chiaramente articolata da apparire quasi una lezione di strategia, una summa di espedienti tecnici, se non fosse per il contesto della storia — ovviamente ed intenzionalmente casuale — che sembra sminuirne l'importanza. Per la prima volta entra anche in scena il concetto di « caso ». L'idea di molteplicità, di serialità, di cui si racconta l'origine (anche qui il riferimento al minimalismo è chiaro), non è vista come conseguenza di una precisa situazione storico-tecnologica o storico-artistica, bensì viene associata ad un incidente improbabile, ad un imprevisto. Più che la logica causale dei fatti sembra interessare a Beckley il suggerimento poetico, il tramite misterioso, lo slittamento nel dubbio.

Un'altra opera quasi-professione del suo credo artistico è *De Kooning*. La storia allude ai timori ed impazienze di De Kooning di fronte ai problemi formali, sottolinea il fatto che già negli anni '50, esistevano, nell'espressionismo astratto, due tendenze, di cui una più strutturata che lui, Beckley, preferiva quest'ultima, eppure... tolti di mezzo mobili, addobbi e ornamenti, storia ed immagine rimandano ad una stufa rossa e accesa in primissimo piano, con una sedia accanto che sembra invitare il viandante infreddolito a scaldarsi. Anche qui i riferimenti sono chiari. Mentre viene nuovamente ribadita l'importanza della lezione formale e lo spoglio di ogni frangia sentimentale superflua, si sottolinea tuttavia che questo non deve necessariamente prescindere... dalla stufa, che resta infatti il fulcro del discorso.

La prima opera in cui la struttura dell'opera è affidata al suo articolarsi visivo è *Miss Muffet*. Spunto dell'opera è una antica rima inglese, che racconta come la piccola Miss Muffet, seduta tranquillamente a mangiucchiare i suoi dolci, si allontani spaventata per l'arrivo di un ragno. Le prime tre foto (tutte di Miss Muffet seduta), sono poste una dall'altra ad una distanza 1. Segue poi la foto del ragno, sempre a distanza 1 dalle prime e infine altre tre foto di Miss Muffet, distanziate di 2, 4, e 8 mi-

sure rispettivamente dalla precedente. Il pezzo è quasi una parodia della struttura minimal, da cui sfugge solo per via del contenuto, il ragno, che è proprio quello che determina anche la progressione seriale.

Se il contenuto è quello che dà all'opera la sua struttura, per parlare della struttura diventa indispensabile parlare del contenuto e del modo in cui questo si articola.

Il contenuto di un'opera non è mai il tema, né, nel caso di Beckley, la storia, ma piuttosto una visione del mondo che corrisponde in genere alle strutture concettuali di un'epoca. Accennavo, a proposito di questo argomento (vedi Data 16/17, *Story Art*), come per capire la storia dell'arte contemporanea, mi fosse stata recentemente di maggiore aiuto la storia della scienza che la storia dell'arte, e come attraverso quelle letture arrivassi a convincermi, non senza stupore, di come arte e scienza, ognuna sul piano che loro compete, pur non parlando lo stesso linguaggio, condividersero atteggiamenti e preoccupazioni. Con la formulazione della teoria della relatività e poi con fisica quantistica, sono completamente mutati i concetti di spazio, tempo e materia, e si è giunti a mettere in serio dubbio la validità del concetto di causalità. Tuttavia solo recentemente le implicazioni di queste nuove formulazioni hanno cominciato a divenire parte del nostro modo di pensare. Quello che appare « vero » nel mondo macroscopico, non lo è più quando si scende a livello subatomico. Man mano che ci si addentra in profondità nel cuore della materia si procede verso l'indistinto, così dall'enorme varietà degli esseri viventi si arriva al DNA, l'invariante biologico fondamentale, identico per tutto il mondo vivente, così a livello subatomico, non esistono più fatti oggettivi ma dati statistici, mere possibilità. Gli oggetti perdono di consistenza, e si chiamano processi e non essendo più possibile un'osservazione continua lo stesso fondamento del principio causale svanisce. Tutto questo non comporta unicamente il prendere atto di nuove scoperte ma significa soprattutto riformulare la propria visione del mondo, ristrutturare relazioni e rapporti. Il lavoro di Beckley e di altri della sua generazione si riferisce precisamente a questa mutata visione del mondo, trasmette la cognizione di un universo non determinato e preciso, ben suddiviso e fisso nelle sue parti diverse, ma fluido e mutevole, un mondo in cui quello che chiamavamo bianco, è bianco sì, ma potrebbe anche essere nero, o forse verde. Dipende. Si ha l'impressione che i dati forniti siano punti di riferimento provvisori, presenti più come fattori disposizionali che come realtà oggettive.

Si prenda ad esempio l'opera con le tartarughe ed i conigli.

La tartaruga è lenta e anche se chi va piano va sano e va lontano, il coniglio corre veloce e dovrebbe vincere la corsa. Nella successione parallela delle foto, la tartaruga resta effettivamente indietro, ma solo all'interno del riquadro della foto (perché è stampata sempre e progressivamente più indietro sulla carta fotografica). La foto con la tartaruga però, nella successione, viene sempre spostata in avanti rispetto a quella sovrastante con il coniglio, in modo che



L'Origine di And

Un amico mi invitò a cena. Lo avevo incontrato un po' più di un anno prima, subito dopo che aveva traslocato negli Stati Uniti, da Londra. Viveva sopra una canonica, vicino ad una chiesa. Portai un ospite con me e ci aspettavamo una buona cena inglese. Quando arrivammo fummo imbarazzati nel notare che aveva solo una scatola di minestra Campbell. Pensai che quello fosse l'aperitivo e che il resto dovesse ancora venire, ma poiché non arrivava niente, fu chiaro che quella era la cena. Cercai di far finta di niente. Cominciai a parlare della mia casa in Pennsylvania. Lui mi parlò della sua. Aveva vissuto la maggior parte della sua vita in un villaggio appena fuori Londra. Suo padre andava avanti e indietro dalla città, mentre lui andava alla scuola locale. Il villaggio si trovava in una valle, vicino ad un'alta scogliera. Sulla scogliera c'era un monastero. Anche se geologicamente erano separati, la campana della sera del monastero ricordava ogni giorno la sua presenza alla gente del villaggio.

Sulla cima della scogliera i monaci avevano i dormitori e i refettori. A metà costa, al secondo livello, tagliato nella roccia, il luogo dove lavorano gli scribi, con le scrivanie e le pergamene. Al livello più basso, ai piedi della scogliera, i giardinieri lavoravano la terra e coltivavano frutta e verdura, dando al monastero una certa autonomia. Per viaggiare dall'alto al basso i monaci si servivano di una cesta, che veniva abbassata con una semplice carrucola.

La gente del villaggio sapeva ben poco di quello che accadeva nel monastero, ma recentemente questo aveva addirittura fatto titolo sui giornali locali. Sembra che un monaco fosse stato designato come cuoco. Ogni giorno andava al livello più basso a prendere vettovaglie che trasportava con la cesta al livello più alto. Un giorno stava risalendo con un raccolto particolarmente copioso. Raggiunse la cima e si accorse che la corda consumandosi si era assottigliata. Si guardò intorno e vide qualcuno lì vicino. Ansiosamente gridò al suo amico: "Give me a hand" (dammi una mano), ma fu interrotto prima che potesse finire. La corda si era spezzata.

Le prime parole del suo grido e la prima consonante dell'ultima parola furono udite dai monaci al livello più alto. Mentre cadeva, le vocali e la consonante finale dell'ultima parola furono udite dagli scribi, mentre la cesta passava, cadendo, al livello centrale. I monaci, occupati nel loro lavoro, alzarono gli occhi distratti da quel frammento verbale. Videro solo le pere, le mele, le pesche, e altri frutti e verdure che seguivano il monaco verso la morte. Registrando l'incidente, da allora gli scribi associarono questo particolare suono "and" (e) con il concetto di molteplicità.

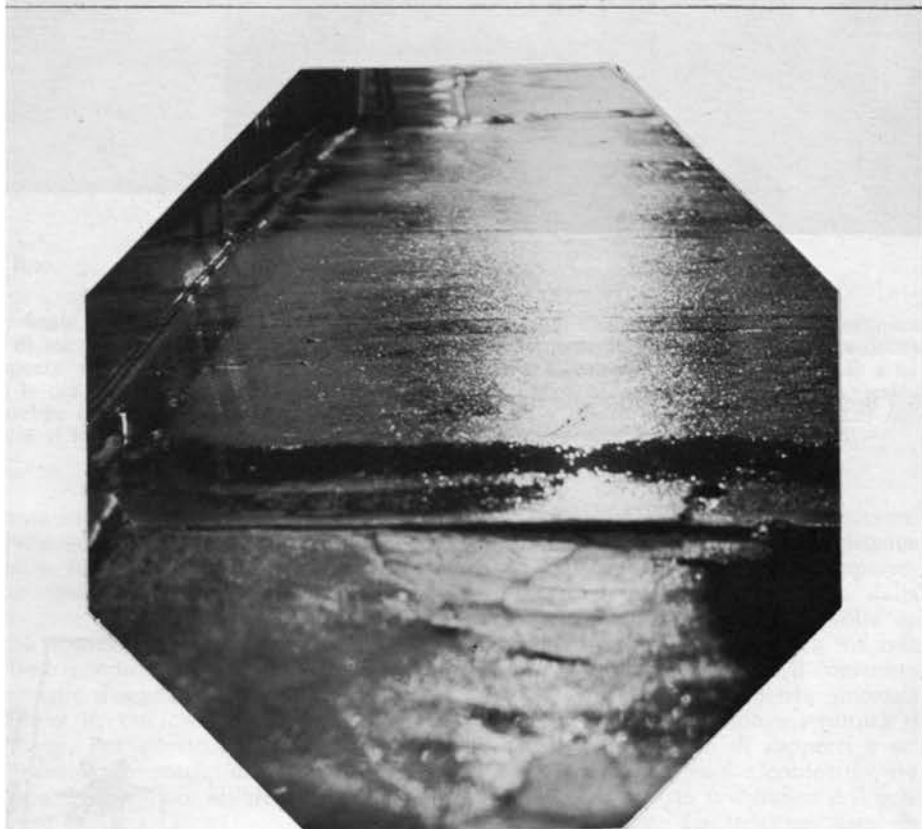
Bill Beckley, *The Origin of And*, 1972, testo e foto.

i due risultino sempre naso a naso. Chi vince alla fine? Il coniglio o la tartaruga? Vincono tutti e due o nessuno dei due? Forse non si tratta affatto di vincere. Forse ogni cosa ha una sua logica che per quanto incompatibile con quella di un'altra non è di per sé meno reale e autonoma.

In *Paris Bistrot* (che andrebbe visto a colori), la scritta dell'insegna ha una vaga forma pentagonale, ma il riflesso del neon sull'asfalto bagnato e sporco di grasso del marciapiede si allarga a macchia d'olio in mille colori diversi, e ancora, la forma della foto in cui il riflesso è inscritto, è ottagonale; il rettangolo chiaro in cui l'ottagono è inscritto diventa un quadrato perché « mangia » un pezzo di nero al rettangolo superiore dell'insegna. A volte Beckley sa essere esasperante. In *Car window: Fly*, le due foto delle finestre che a prima vista sembrano perfettamente simmetriche (sovrapponibili), in realtà non lo sono perché una è aperta ed una è chiusa. Infatti sul rettangolo bianco vicino alla finestra aperta, c'è una mosca. Molto logico! Sarà la finestra aperta per fare uscire la mosca o entrerà la mosca dalla finestra aperta? lasciando bianco anche quel rettangolo? Sono domande inquietanti appunto perché non vogliono risposta. Anche in questo caso la mosca, che rappresenta il « caso », o comunque l'imprevisto, mentre l'autovettura è il contesto, è quella che determina la struttura dell'opera. Così anche nel pezzo con la scopa, *Broom*, è la polvere che insieme determina l'apparente simmetria dell'opera, causando il movimento della scopa da una parte all'altra, e nello stesso tempo con la sua presenza, la nega.

In alcuni pezzi il contenuto si struttura quasi esclusivamente attraverso il colore. In quello con i rubinetti di cui qui è dato il disegno e di cui un particolare è riprodotto in copertina, il fondo della foto di sinistra è rosso (acqua calda), quello della foto di destra è blu (acqua fredda), quello della foto con l'acqua al centro, giallo. Acqua tiepida? Ma rosso e blu danno viola, non giallo??? Questi pezzi sono in genere quelli a impatto più diretto, e anche i più eleganti, con i colori così smaglianti da brillare a volte di luce propria. Così quello, qui non riprodotto, e sempre in tre pezzi, con sfondo rosso, blu e giallo, con rispettivamente uno stelo di rosa, uno stelo di viola e una colata di zucchero, in riferimento alla rima popolare « le rose sono rosse, le viole blu, lo zucchero è dolce e così anche tu ». Dove il dolce, è incongruamente giallo e tu invece diventi verde (blu + giallo), perché è quasi una freddura.

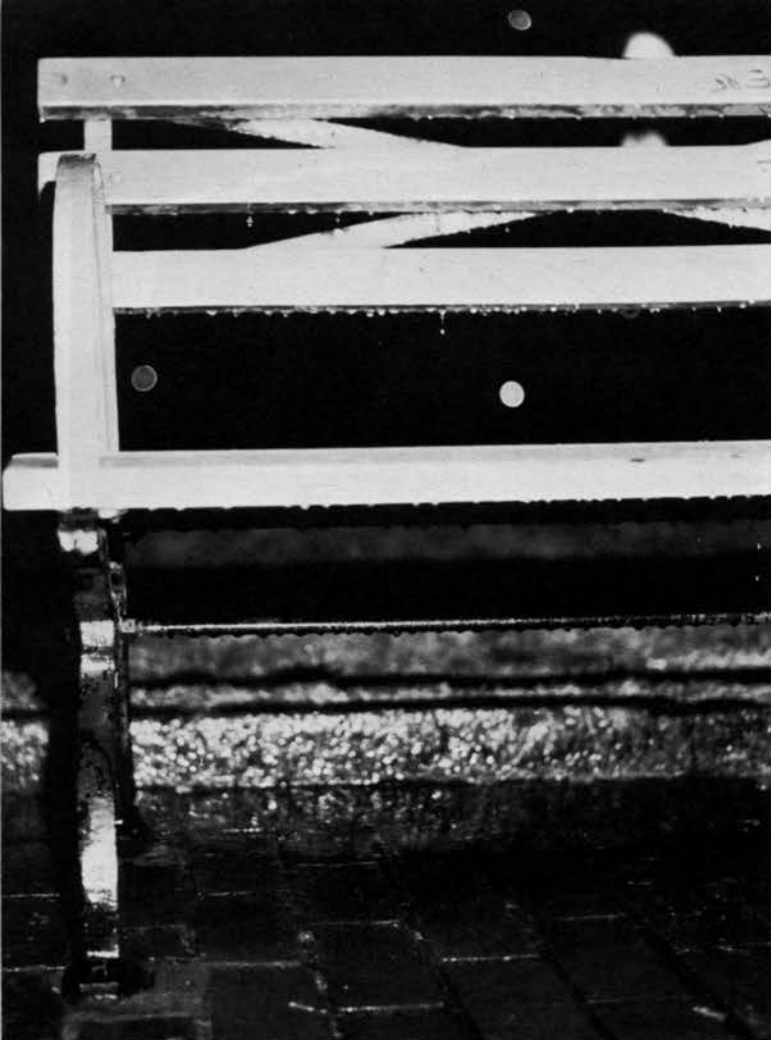
Anche se ultimamente Beckley sembra più orientato verso pezzi quasi esclusivamente visuali, non ha smesso di scrivere delle storie. Sembra quasi che scrivere lo aiuti a schiarirsi le idee (abbiamo visto come all'inizio tutto abbia preso l'avvio proprio dalle storie scritte). Le storie di Beckley hanno sempre avuto un lato misterioso, improbabile e sfuggente, ma ultimamente sembrano aver progredito ulteriormente in questa direzione. L'ultimo modo è infatti, se possibile, ancora più ambiguo. Voglio dire che i rapporti sono sistematicamente ancor più non-strutturati, che hanno una coesione minore, quasi fossero passati



Bill Beckley, *Paris Bistrot*, 1975, foto.

Bill Beckley, *Hot and Cold Faucets with Drain*, 1975, foto cm. 100x220.

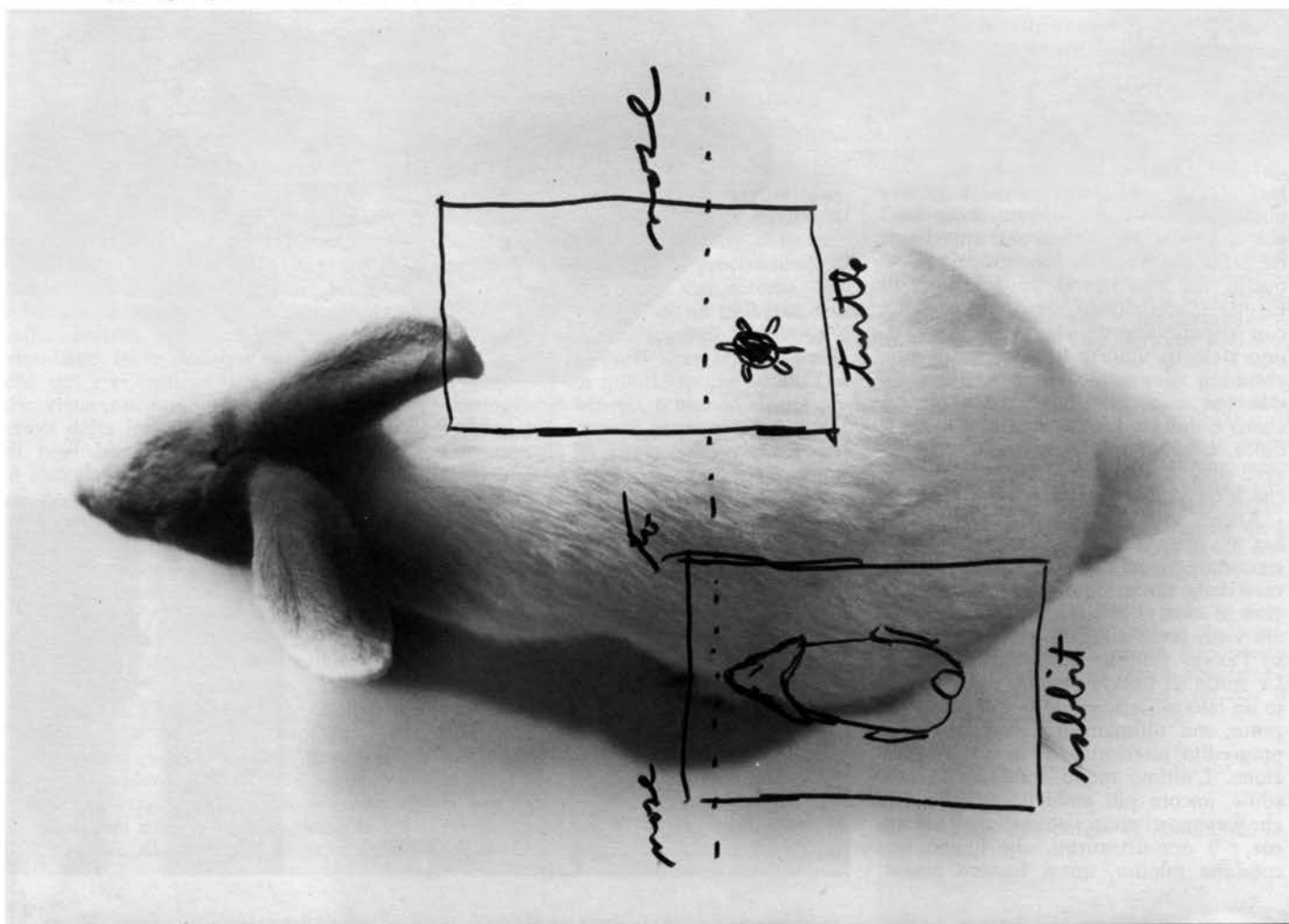


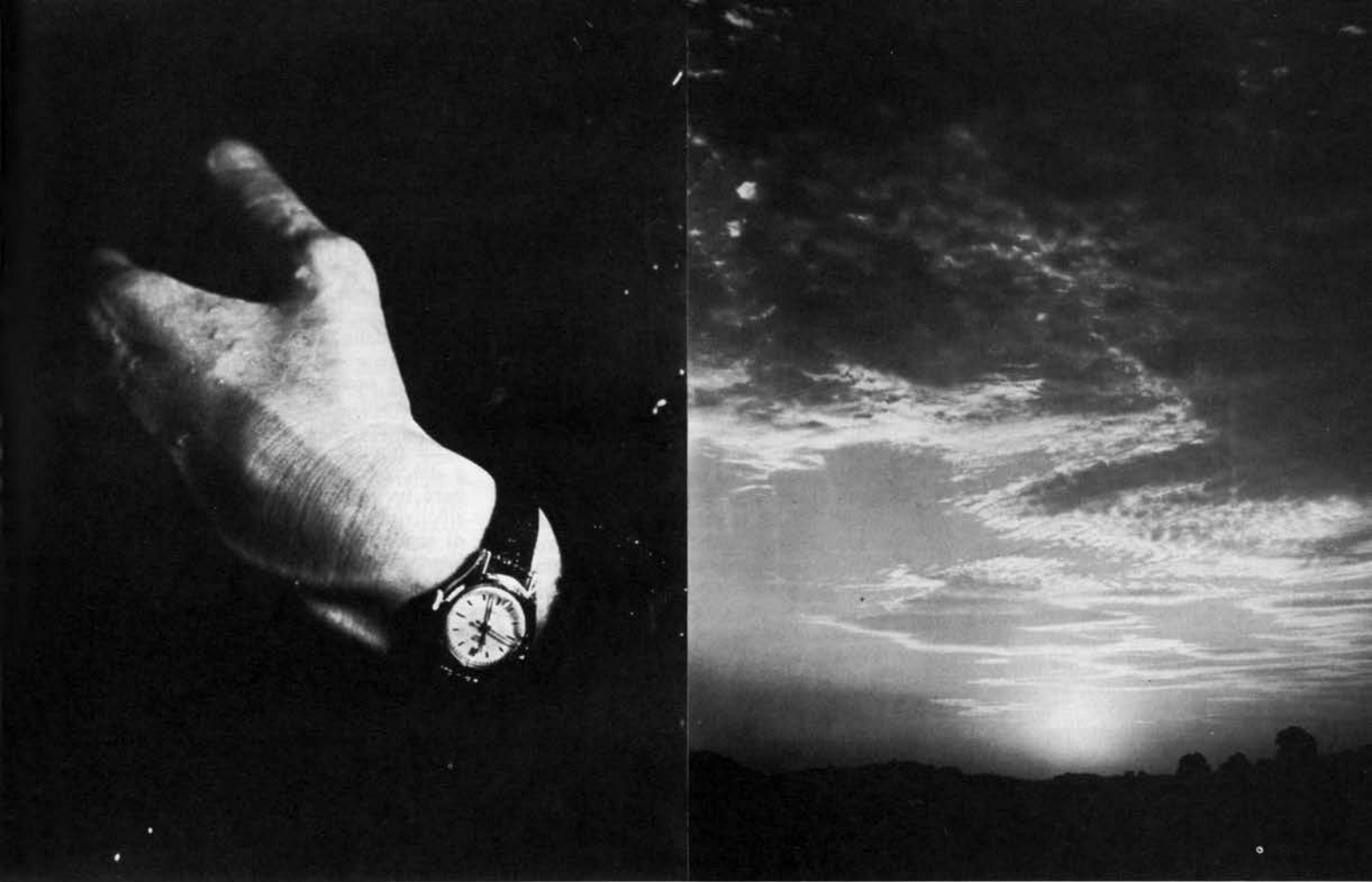


One way to end a story is to give it a melancholy ending.

I was sitting on the right side of a bench feeling melancholy. Above me hung a bough of a tree and below me was a puddle. The bough provided adequate protection from the rain on the right side of the bench, while the left side of the bench was wet. Someone in a black raincoat sat on the left side and stared silently into the puddle. I spoke, asking what time it was, but she didn't hear. Afraid that I'd get wet if I moved over, I wrote a short note, asking her if the rain would stop. I passed it, but the ink ran on the right side. She didn't answer, opened her raincoat exposing one of her wrists, and gazed past the branch at the sky.

Bill Beckley, disegno per *Turtle and Rabbit*, 1974, foto.





Bill Beckley, *Melancholic Ending*, 1976, testo e foto.

Un modo di terminare una storia è di darle un finale malinconico. Ero seduto sull'estremità destra di una panchina ed ero melanconico. Sopra di me c'era il ramo di un albero e sotto di me una pozzanghera. Il ramo proteggeva sufficientemente dalla pioggia, la parte destra della panchina, mentre la parte sinistra era bagnata. Qualcuno con un impermeabile nero sedette all'estremità sinistra e cominciò a fissare in silenzio la pozzanghera. Parlai, e chiesi le ore, ma non mi aveva sentito. Pensando che, spostandomi, mi sarei bagnato, scrissi un biglietto, in cui le chiedevo se la pioggia sarebbe cessata. Lo passai, ma l'inchiostro cominciò a colare sulla parte destra. Lei non rispose, aprì l'impermeabile mostrando il polso, e si mise a fissare al di là del ramo, il cielo.

dallo stato liquido a quello gassoso. Le storie hanno una loro compiutezza, ma all'interno dell'intero, i frammenti si compongono e scompongono in sovrapposizioni continue, come bolle di sapone impazzire o vetri di un caleidoscopio. Le ultime storie sono puzzle irrisolvibili, perché già dati per tali all'interno della loro struttura. Con questo non costituiscono una realtà chiusa, ma proponendosi come una delle infinite possibilità, rimandano continuamente a realtà alternative. Come dicevo prima, questo è d'altronde un lato esasperante dell'opera di Beckley, che continua a sfuggire, non è riferibile ad una logica del prima o del dopo, si limita a supporre una serie di possibilità, di cui una finirà col concretizzarsi, forse. E lui dice anche che non importa quale. La fine infatti, tanto poco importa, che è suggerita fin dall'inizio, sempre come possibilità. La storia in effetti non finisce affatto, perché non è ancora incominciata. Quelle di Beckley sono tutte ipotesi, l'accento iniziale alla possibilità che il finale sia a sorpresa, melanconico o triste è in effetti una presa in giro della struttura stessa, un trucco che si riferisce al contenuto descrittivo della storia, una parabola della teoria, non alla storia reale che non esiste. Così in quella con il finale a sorpresa è il contenuto della torta (vaniglia o cioccolato?) che

resta incerto, e in ombra, come il nome della donna bionda nominata sul foglio della macchina da scrivere. I fatti si susseguono in una serie di sequenze incongrue che hanno un senso solo perché è precisamente l'incongruità che si vuole comunicare. La realtà è disperatamente sfuggente e discontinua, nel momento in cui credi di averla colta ti sfugge. Per questo la sua opera è nell'insieme uno studio delle nostalgie, una dopo l'altra fino all'ultima: « che dovesse capire » (3).

« Credo possibile per un artista fare lo stesso di un ginecologo, che dopo aver guardato tutto il giorno una vagina dopo l'altra, la sera, ad una cena a lume di candela, può ancora interessarsi a quello che sta sotto una gonna ». A quello che sta sotto le apparenze o trasparenze della struttura.

Dopo Stella e i minimalisti, il lavoro assume una profondità nuova, la struttura che di volta in volta il pezzo assume, non rimanda né ad un universo circoscritto ed equilibrato (come l'arte astratta europea « relazionale » a cui alludeva Stella), né ad una decisione concettuale presa a priori e successivamente visualizzata, come per Stella e tutta l'arte minimal. Pur variando da opera a opera, si presenta ogni volta con la costante della asimmetria, e dell'incongruo. Tutta l'opera di Beckley asso-

miglia ad uno schieramento di precasts, così la struttura in certo modo sistematizza l'acausale. La simmetria apparente acquista un senso derivatole dalla asimmetria e non viceversa. A volte infatti la forma, pare simmetrica ma non lo è per via del contenuto o il contenuto pare suggerire una simmetria smentita dalla forma. Tutta la nuova struttura si basa su questo gioco di rapporti e sovrapposizioni di forma e contenuto, tra la forma della carta fotografica e il contesto descrittivo. La tensione nata da questa ambiguità è l'equilibrio o squilibrio del lavoro, quasi una sfida a qualsiasi classificazione o affermazione troppo rigida e definitiva. Ovunque nel mondo delle stelle fisse il discontinuo sta in agguato, non come regola (sarebbe lo stesso che affermare la fissità) ma come termine sempre mutevole, come campo disposizionale assoluto che è quindi impossibile anche nominare.

Barbara Radice

NOTE

(1) *Questions to Stella and Judd*, by Bruce Glazer, in *Minimal Art, A critical Anthology*, Dutton and Co., N.Y. 1968.

(2) *Ibidem*.

(3) *Esthétique du mol* di Wallace Stevens, da *The Palm at the End of the Mind*, selected poems and a play by Wallace Stevens, Vintage Books, N.Y., 1972.