

cannaviello studio d'arte piazza de' massimi 1a 00186 roma tel. 655906
ottobre 1975

narrative art2

cannaviello studio d'arte piazza de' massimi 1a 00186 roma tel. 655906
ottobre 1975

narrative art2

a cura di:

achille bonito oliva
filiberto menna

david askevold
didier bay
bill beckley
christian boltanski
cioni carpi
robert cumming
roger cutforth
john c. fernie
jochen gerz
peter hutchinson
jean le gac
franco vaccari
roger welch

Questa mostra antologica sulla «narrative art» ha l'intento di formulare un censimento internazionale degli artisti e dei critici che hanno partecipato alla elaborazione e messa a punto di quella che viene anche definita «story art».

Il linguaggio della arte narrativa si fonda sul rapporto tra parola e immagine in una maniera in cui entrambi i generi, quello letterario e quello fotografico, concorrono a determinare un'unità linguistica tendente a spostarsi sul versante dell'elaborazione e dell'analisi concettuale degli strumenti adoperati.

La ricerca sincronica di artisti operanti in un ambito internazionale dimostra come oggi l'arte intende sempre più promuovere la conoscenza specifica del mezzo linguistico e nello stesso tempo sviluppare un lavoro di convergenza interdisciplinare.

L'antologia dei testi vuole essere una prima catalogazione della riflessione critica sulla «narrative art», anch'essa operante in un ambito internazionale.

renato barilli
la rivincita dell'effimero
(da «le arti» n. 1, gennaio 1975)

La società organizzata (la «civiltà», per dirla con Freud) ha sempre avuto paura dell'effimero, per la sua scarsa rilevanza agli effetti di una sana economia. La civiltà occidentale, poi, ha praticato un vero e proprio raddoppio di questo spirito di tesaurizzazione giungendo a parlarne quello che Marcuse ha definito il «principio di prestazione». I mezzi artistici tradizionali del disegno e della pittura si sono prestati molto bene a cooperare a un tale intento generale: si tratta infatti di strumenti portati ad astrarre, a schematizzare, a congelare: fatti cioè per lavorare nei tempi lunghi. Questo, del resto, con buona corrispondenza rispetto al funzionamento del nostro stesso occhio, costruito anch'esso per prolungare la visione, e soprattutto per arricchirla con nozioni e memorie. Il fissare l'istante non ha così goduto di molta fortuna, attraverso i secoli della nostra storia occidentale. Ci si è approssimati ad esso soltanto in un'unica occasione, quella dell'Impressionismo, ma è stato uno sforzo da cui l'arte è uscita stremata: arrivata a battere sullo striscione del traguardo il poderoso concorrente, nato frattanto, cioè la fotografia, essa è stramazza esauza subito dopo, lasciando via libera alla rivale. La pittura infatti, già col Simbolismo e col Divisionismo, si riassetava subito sui tempi lunghi della sintesi e dell'astrazione.

La foto invece da quel momento ha preso su di sé un compito per cui sembra fatta su misura: registrare appunto l'attimo, l'istante, la scena precaria, che c'è ora, ma un secondo dopo può già mutare. Parallelamente alla possibilità tecnica di fissare l'attimo, si è avuto un vasto mutamento psico-sociale che, oltre che possibile, ha reso consigliabile quello stesso atto di recupero del precario. Un certo grado di superamento della penuria, del bisogno, dello stato di necessità ha abilitato infatti la nostra fase culturale a ritrovare, in maggior grado che in passato, il freudiano «piacere», ovvero quel tanto di «libido» insita in tutto ciò che 'non serve' a scopi utilitari — ciò che non «ha», ma che «è», che esiste con un proprio spessore, un proprio grado di stimolazione dell'«aisthesis», o di un eros diffuso, non strettamente genitale. Ne è venuto il culto dell'epifania, cioè del rivularsi delle cose stesse, belle e importanti per il solo fatto di «esserci», o perché aprono circuiti associativi da dirsi illogici, secondo la logica utilitaria, ma rispondenti a una logica più remunerativa che è appunto quella del piacere, del giocare di rassomiglianze, a ruota libera e senza alcun intento pratico.

La foto, conviene ripeterlo, consente assai meglio dei mezzi 'artistici' di conseguire, almeno nell'ordine della visibilità, questa registrazione dei piaceri dell'effimero: mezzo 'estetico' per eccellenza, secondo l'etimo della parola, perché rivolto a registrare un certo ambito di sensazioni. Ma è anche vero che il nostro tempo, così come sfugge alla lentezza e ai forzati risparmi dell'arte, sfugge anche alle ripartizioni troppo rigide tra senso e senso. L'«aisthesis» è un «continuum», dove la visività si mescola alla sonorità, e in teoria anche alla olfattività e al gusto, benché per il momento non esistano possibilità tecniche di fissare i precetti di questa zona. Per la sonorità esistono invece i magnetofoni, senza contare che esiste da millenni quel sistema di registrazione nuovamente viva che è la scrittura, sistema visivo, però totalmente diverso da quello delle reazioni fotochimiche su cui si basa l'immagine fotografica. Era insomma inevitabile che nascesse l'idea di correlare le immagini con le parole, cosa che del resto avviene ormai da tempo nel cinema e nei fumetti, o è avvenuta in certi aspetti della pittura quale il surrealismo di Magritte (lo ricorda giustamente Menna) e la Pop Art. Solo che nel nostro caso, in nome di un freudiano-marcusiano principio del piacere basato sul recupero dell'inutile, sia i brani visivi, sia quelli sonori-scritturali devono muoversi nell'ordine del precario, dell'effimero, del gratuito, e soprattutto di tale specie deve essere il loro rapporto reciproco.

Se ora passiamo a un'esemplificazione diretta, come risulta dall'efficace antologia della Narrative Art raccolta da Cannaviello, possiamo notare che si hanno almeno tre filoni principali. Il primo e più diretto è quello che com-

prende i casi di Vaccari, di Hutchinson, forse di Badura, dove si tratta di gareggiare in velocità con l'attimo trascorrente e di prendere appunti scritti che lo integrino, ma restando sempre nella stessa dimensione dell'effimero. Gli altri due filoni si possono riportare ad analoghi tipi di ricerca da tempo in atto nella letteratura, e la cosa non ci meraviglia, poiché il programma di recupero dell'inutile ha caratterizzato gran parte della migliore sperimentazione letteraria del Novecento. Vengono anzi di lì due etichette tra le più prestigiose: la «ricerca del tempo perduto» e l'«epifania». Così anche nella Narrative Art: c'è un filone «proustiano», che non a caso sembra seguito in prevalenza da artisti francesi. Ecco Boltanski, con le sue ricognizioni sui luoghi dell'infanzia, i suoi inventari di cose minime e insignificanti, i pazienti repertori da soggetto 'candido' e un po' psicopatico. A dire il vero, da Proust e da una pratica eroica della «recherche», passiamo a un atteggiamento 'normalizzato', 'basso', capillare, come quello così bene attestato da certi esponenti del «nouveau roman» sul tipo di Pinget («L'Inquisitore», «Quelqu'un»). Caso molto vicino, quello di Didier Bay: stupida, arcana scoperta di certi insetti portafortuna in tutti gli angoli della casa; come non pensare al millepiedi schiacciato sulle pareti dell'abitazione in cui si svolge la robbe-grilletiana «Jalousie»?). E infine Le Gac, in cui la «recherche» si vena talora di ironia, di autocritica nei confronti dell'«arte» e dei suoi pregiudizi, che portano, per esempio, un pittore della domenica a deturpare la magnifica, sontuosa felicità di un paesaggio, mentre una foto a colori gli consentirebbe di fissarlo in tutto il suo splendore.

C'è poi il filone anglosassone che ha, in letteratura, il suo padre inevitabile in Joyce, cui si deve la fortunata e centrale proposta del concetto e del termine di epifania (ma non dimentichiamo che spetta a un narratore francese, Le Clézio, averlo ampliato nell'altrettanto felice termine di «estasi materialistica»). A tutta prima, l'epifania sembra giocare sul presente, mentre l'effetto Proust punta sul passato. Ma è bene dire «sembra», perché il passato inutile proustiano è quella parte di presente che accantoniamo per la sua non rispondenza agli scopi pratici, e in ogni caso deve essere messo in moto da un pretesto attivo «qui e ora». Sta di fatto però che la tecnica epifanica, a differenza di quella proustiana fatta di ricognizioni scritte almeno idealmente all'imperfetto, punta sul presente dilatato e straripante che è proprio dei frammenti di conservazione, delle enunciazioni «nonsensical», dei ragionamenti paradossali (Ricordiamo però che in Italia abbiamo avuto uno stupefacente preannuncio di tutto ciò in certi brani quasi stenografici redatti da Leopardi).

Tra i Narrative Artists riconducibili a tali caratteri, ecco Bill Beckley, con le sue «parleries» divaganti, a partire da qualche flash casuale sulla folla dei turisti in una stazione balneare della Côte d'Azur; e Askevold, che si spinge anche nell'ambito onirico, o imposta giochi psichici di associazione d'idee per una comunità di amici costretti al chiuso dalle intemperie e portati a fissare con sguardo idiota alcune minime cose sul pavimento della stanza. John Baldessari, infine, complica senza fine l'interrelazione tra immagini e parole, con tutte le rispettive incongruenze. Con lui ci avviciniamo di molto allo «strip», o alla sequenza di fotogrammi di un film, con relativo «script».

Del resto, la serialità è quasi sempre un connotato inevitabile della Narrative Art. L'evento, per quanto precario e transeunte, ha una temporalità intrinseca che occorre pur registrare. Tanto più se lo si vuole cogliere anche nella sua dimensione sonora del 'parlato', il quale è sempre temporale. Nasce di qui il dubbio sulla pertinenza che le arti visive — arti dello spazio, secondo la classica definizione lessinghiana — si estendano nella «durata». Non rispondono forse già egregiamente a un tale scopo le epifanie che ci vengono date dalla letteratura e dal cinema (di Antonioni, di Warhol, dell'«underground»)? Ma, intanto, siamo in tempi di superamento della tradizionale distinzione tra arte e arte, in nome di un comune spazio inter-estetico. D'altronde non si può negare alla Narrative Art un residuo ritorno di prevalenza spaziale, poiché le varie sequenze (visive e scritte) offerte dai suoi cultori si squadernano nello spazio raccolto di una parete, o sulla superficie di un tavolo, ritrovando così una finale unità spaziale, che pure non è a discapito di una loro qualità intrinsecamente temporale.

renato barilli
e questa la chiamano «narrative art»
(da «l'espresso» n. 44, 3.11.1974)

Il principale avvenimento degli ultimi anni è stato il passaggio dall'arte all'estetica, dove i due termini vanno intesi nei loro significati originari. L'estetica, secondo la sua etimologia, è la sfera di tutto ciò che riguarda un pieno uso dei sensi. Sotto questo aspetto, noi tutti facciamo, o dovremmo fare ad ogni ora del giorno, una sana attività estetica, in quanto il nostro schermo visivo, le nostre orecchie, la nostra tattilità si caricano di sensazioni a non finire: sensazioni il più delle volte rapide e cangianti, affidate alla precarietà più fragile, ma proprio per questo capaci di portare un intenso diletto, gonfie di una poeticità intrinseca. L'arte, intesa tradizionalmente, ha sempre dovuto sacrificare quest'universo del precario, per la buona ragione che fino a poco tempo fa non aveva i mezzi tecnici per fissarlo: i pennelli, le spatole, gli scalpelli sono infatti strumenti che per natura lavorano nei tempi lunghi e impongono quindi una selezione, una eternizzazione o sublimazione dei dati estetici.

Oggi le cose sono cambiate, perché abbiamo a disposizione degli ottimi mezzi per fissare il precario: la foto, il film per l'ambito visivo, il magnetofono per quello dei suoni. Ecco quindi che la fotografia, apparsa in un primo tempo come nemica dell'arte (e certo lo è, se riteniamo che l'arte debba appunto attestarsi sui tempi lunghi) gode al momento attuale di una diffusione sempre più larga. Sono sempre in maggior numero i pittori che lasciano i pennelli a favore del flash o della cinepresa: l'arte cede all'estetica. E ben inteso, si tratta di una fotografia che, a differenza di quella dei diletanti, non cerca di scimmiettare le pose retoriche delle «belle arti», ma punta diritto al recupero dell'effimero. Supponete che, alle istantanee condotte nell'ordine del visivo, se ne aggiungano altre di specie auditiva, quasi tronconi di colonna sonora o brani di "script" filmico, e avrete la Narrative Art, il fenomeno di punta dell'ultima avanguardia ora approdato allo Studio Cannaviello di Roma: una quasi totale ricostruzione dello spazio estetico, ottenuta almeno con la collaborazione dei due sensi principali, occhio più orecchio (anche se, a dire il vero, l'orecchio si ritrasforma nell'occhio necessario a leggere le parole scritte). Qualche esempio, a cominciare dai più elementari: Roger Welch fissa la poeticità di un istante magico della sua adolescenza, annotandone ora e luogo; Hutchinson invece documenta un borseggio di cui è rimasto vittima; Vaccari registra appunti di viaggio con la polaroid; Beckley va in giro «sparando» l'obiettivo fotografico, e poi ingrandendo e inventando storie sul conto delle cose e dei personaggi che così emergono; Boltanski rivisita l'incantato appartamento di una lontana infanzia. L'operazione diviene ancor più letteraria in altri casi: Didier Bay, scoperta in casa la presenza di maggiolini portafortuna, li fotografa nei vari angoli in cui si nascondono, come adempiendo a un rituale di affascinata superstizione. Le Gac medita su insignificanti brani di natura, da cui trae sottili implicazioni psicologiche. Askevold, lavorando d'ingrandimento e di «fou», fa sfumare la realtà presente in quella magica del sogno.

L'obiezione può essere che in tal modo la Narrative Art perde ogni specificità «visiva» per rientrare nelle acque della letteratura e del cinema: la prima ha anch'essa svolto una marcia avvicinata ai fatti minimi, agli atomi di esistenza colta allo stato puro; basterà pensare alle epifanie di Joyce o agli effetti lenticolari del «nouveau roman»; il cinema, poi, è a casa sua quando si tratta di lavorare di «blow up», di zoomate, di primi piani sfocati. Le arti visive, cioè, sembrano dimenticare l'imperativo di appoggiarsi allo spazio, e scivolare invece nel novero delle arti del tempo. In parte è così, perché il passaggio all'estetica di cui si diceva implica per l'appunto un ampio rimescolamento di carte; ma è anche vero che la Narrative Art, pur distribuendo un unico evento in vari pannelli e fotogrammi, con le relative didascalie, consente in fondo di abbracciarlo con un unico sguardo. L'evento, pur provvisto di una sua temporalità intrinseca, viene offerto in un dilatato presente, con un'evidenza monumentale che le arti del tempo non sono in grado di assicurare.

achille bonito oliva
linguaggio defunzionalizzato e nuovi
processi formativi
(da «le arti» n. 1, gennaio 1975)

Nella storia dell'arte il problema della conoscenza è stato sempre posto nei termini di una visione razionale e scientifica della realtà, dove la scienza e la ragione convalidavano la presunzione di tutta la cultura di una conoscenza totale del mondo. Venivano così feticizzati tutti i mezzi di produzione del linguaggio e dell'informazione, secondo il presupposto che nulla sfuggiva alla presa del linguaggio e che tutto era passibile di conoscenza.

In questa maniera il **processo formativo** corrispondeva rigidamente al funzionamento del mezzo adoperato ed anzi la fiducia nel mezzo consolidava nell'operatore la sicurezza che la massima aderenza ad esso permetteva la massima espansione del processo formativo.

Così il risultato ottenuto corrispondeva più all'uso del mezzo che al procedimento individuale innescato dal singolo operatore.

Con l'assunzione di nuovi principi scientifici, come quello dell'indeterminazione di Heisenberg, il quale stabilisce che in ogni rapporto di conoscenza esiste un margine che ineluttabilmente resta indeterminato, e quello dell'entropia, anche l'arte acquisisce una diversa mentalità e una diversa fiducia nei propri strumenti linguistici. L'entropia poggia sul secondo principio della termodinamica, che dimostra come nella trasmissione di calore e di energia tra due poli esiste un margine di energia che progressivamente si disperde. Così nel campo della comunicazione intersoggettiva e dell'informazione, la continua trasmissione produce nel linguaggio una perdita di significato, che poi coincide con una perdita dell'oggetto esterno, della realtà, a cui il linguaggio si riferisce.

Il **determinismo**, che era stata legge costante di tutti i processi di conoscenza, sia scientifici che artistici, cade e lascia spazio a una norma più aperta e flessibile che rende meno meccanica detta conoscenza e più problematico il rapporto di presa sulla realtà esterna.

Nasce nell'operatore l'esigenza di combattere il consumo e la perdita di energia da parte del linguaggio, mediante il tentativo di determinare tramite il mezzo un **bit** d'informazione, uno scarto di imprevedibilità che stabilisce un allargamento dell'informazione stessa. Ma l'uso pedissequo e feticizzato del mezzo comporta l'instaurarsi di un processo formativo troppo rigido, in quanto a tale mezzo troppo aderente. Soltanto un impiego diversificante può produrre un diverso processo formativo e dunque un maggior quoziente d'informazione.

La letteratura appartiene alla storia della letteratura e alla storia dei generi letterari che oscillano dall'unità aristotelica di spazio tempo e azione, fino al frantumarsi della trama e della narrazione in reperti linguistici che spezzano la suddetta unità.

La fotografia poggia sul mito della registrazione e sulla sostituzione dell'occhio meccanico all'occhio fisiologico, dove l'occhio diventa la parte sensibile e pensante sul mondo e la realtà si riduce ad identità spaziale, disancorata dal rapporto d'insieme che generalmente essa vive con il resto dei fenomeni esterni.

Defunzionalizzare tali linguaggi e l'uso codificato del genere letterario e fotografico significa riportare la letteratura e la fotografia ad un uso **grammaticale** che ne permette un'identificazione **minimale** e dunque strutturale. Tale riduzione permette un uso incrociato dove fotografia e letteratura si accoppiano, senza accavallarsi, in quanto la riduzione di essi ad **entità minima** ne abbassa la complessità e la flessibilità, permettendo un uso intenzionalmente rigido e rettilineo.

La **Narrative Art** poggia su tale strategia e muove dall'assunto che ogni linguaggio rappresenta solo se stesso e non si riferisce se non al processo formativo conseguente al proprio uso. E l'uso è un esercizio che serve finalmente ad esibire, dunque ad analizzare, la specificità del linguaggio adoperato e quindi un'investigazione concettuale che specularmente riflette il genere e la storia del genere adottato.

Gli artisti della **Narrative Art**, pur adoperando la tattica dell'uso incrociato di letteratura e fotografia, riescono a tenere i due linguaggi distanziati e separati, mediante

un'ulteriore tattica che consiste nel farli divergere e nel non tenerli mai al servizio dello stesso significato.

Così la **Narrative Art** non narra nulla, ma diventa ulteriore prova della convergenza speculare di ogni linguaggio su se stesso. Se la letteratura trova la propria specificità nel fattore temporale, adoperato sia come tempo teleologico (come portatore di una trama), che come flusso ininterrotto, in questo caso l'uso della parola non si riferisce alla fotografia a cui vive accoppiata, ma procede rigidamente nell'esibire la propria qualità che è quella della finzione temporale.

La fotografia, di dati quotidiani e banali, realizzata con un occhio asettico e neutrale che non percepisce più alcuna emozione nel mondo circostante, riducendosi a semplice registrazione di uno spazio e non collegandosi alla parola sottostante, non assurge mai alla soglia dell'evento.

Entrambi i generi comunque nascono da un uso **fenomenologico** del mezzo, un'epoché sottesa all'uso comporta l'assunzione di una mentalità che sottolinea non soltanto che il **mondo è quello che è**, ma che anche **l'arte è quella che è**. E l'arte vive calata in una storia dell'arte che ormai ha assunto un impiego **raffreddato** di ogni linguaggio e l'eliminazione circa la possibilità per il linguaggio stesso di rappresentare direttamente l'io. La soggettività e l'autobiografia diventano condizione impossibile da esercitare dentro il campo linguistico dell'arte, in quanto l'io è troppo dilagante per essere contenuto negli ambiti angusti del processo formativo dell'arte.

Allora questi artisti hanno deciso di utilizzare lo scollamento tra i due generi, letteratura e fotografia, per situare in questo vuoto l'io come **assenza**. L'indeterminazione biografica trova così il proprio spazio da occupare e la propria figura, il vuoto, da cui farsi rappresentare.

La divaricazione semantica tra i due linguaggi adoperati crea un varco che coincide con l'arbitrarietà di tale divaricazione e con la libertà di non riferirsi mai ad altro.

Tale libertà diventa il dato specifico di ogni individualità, che viene così affermata, nel rispetto dell'impossibilità del linguaggio di rappresentarla direttamente. In questa maniera gli artisti della **Narrative Art**, con un'etica puritana e masochista, rispettano tale condizione del linguaggio e, riproducendolo, restituiscono anche un'analisi di detta impossibilità.

Ma tale impossibilità riacca l'artista nel suo spazio d'origine, cioè la vita, ed anche lo spettatore viene riportato nella condizione di colui che omologa la rappresentazione di tale impossibilità, resa flagrante ed oggettiva, ma mai esasperata, dalla presenza e dalla convergenza parallela della letteratura e della fotografia.

Il silenzio tra le due zone, la dissociazione semantica tra le due parti, crea un reciproco spiazzamento che, se inizialmente **defunzionalizza** i linguaggi adoperati, determina successivamente un inedito **processo formativo**.

Il nuovo **processo formativo** poggia sull'impossibilità della letteratura e della fotografia di scambiarsi relazioni e nessi semantici, ma nello stesso tempo, di sfruttare quasi schizofrenicamente la simultaneità di un funzionamento parallelo.

Se è impossibile uno scambio tra i due linguaggi, è pur vero che in questo modo si interrompe l'entropia che appare essere una condizione immutabile ed ineluttabile del funzionamento del linguaggio stesso. Ora invece, ogni linguaggio corre sulla propria retta e se è possibile un movimento in avanti ed indietro, è certamente impossibile ogni scarto laterale che permetta una contaminazione tra letteratura e fotografia.

Paradossalmente il **bit** d'informazione qui consiste nell'assunzione e nell'evidenziamento dello scollamento e del vuoto che unisce e separa le due parti. Il linguaggio quotidiano è sempre al servizio della comunicazione e, generalmente, una parola situata sotto la fotografia è sempre didascalica, così come una fotografia sopra una parola è sempre illustrativa.

Ora invece letteratura e fotografia hanno assunto una struttura circolare ed un'impenetrabilità che permette ai due generi di giacere l'uno accanto all'altro, senza contatto semantico.

Il nuovo processo formativo, allora, poggia non sulla commistione ma sull'**associazione** flagrante dei generi e sulla consapevolezza che l'indeterminazione, lo spazio vacante, diventa l'unico **referente** dell'operazione artistica. La **Narrative Art** diventa la spia di un mondo che non

può parlare ma che può soltanto **essere parlato**, di un'arte che ha perso l'illusione di articolarsi per simulare la complessità della realtà. Oggi l'arte vive la condizione e la coscienza di produrre linguaggi, la cui unica possibilità è l'autoriferimento e il cui processo formativo produce inevitabilmente **specularità**.

james collins
narrative
(da «artforum magazine», new york)

If the art of the late Sixties — especially Minimalism as it developed into academic Conceptualism — was essentially personality and subject starved, the artists under the "Narrative" banner promote, in sharp contrast not only great diversity of personality and subject, they also do it with relish. Perhaps the most immediately interesting thing about the art is less to do with the intrinsic "quality" of particular works, but something as simple as the artists personalities on show — directly! As a breakaway tendency from the catholic wing of Conceptual art — with forerunners like John Baldessari — the artists here tell "stories", create scenarios, written, typed, taped, and photographed, with an increasing irresponsibility about what art "ought" to be about. Rather they do what they enjoy. Instead of hankering after some Aristotelean idea of essences, like abstract art so often does, their art of people, things, and situations embracing a wide spectrum of real and imaginary everyday life, is a humanising gesture of some significance.

You needn't ask then, what interiors, car windows, rainbows, trajectories, zebras, anecdotes, and old men have in common. Nothing. Except each is one of the diverse subjects used by the different artists in "Narrative". The artists: David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, and Roger Welch, working with a variety of photographic and text mixes, show a definite Post Conceptual disregard for the primacy, or the separation, of either the visual or the verbal.

Don't be put off though by the amount of writing on the wall in "Narrative". You're not being given another dated philosophic mumbo-jumbo session from the Sixties. "Narrative" is nothing to do with art as a learning situation with gallery-goer as naughty schoolboy. "Suffer and Learn" is not "Narrative's" motto. More in line with Lewis Carroll's delightful, and no less philosophic Alice in Wonderland, or somewhat more recently Lenny Bruce's ironic and no less psychological humour of "talking dirty and influencing people", "Narrative" makes a welcome point to an adult audience that visual art, even if it involves texts - sometimes lengthy - doesn't have to be scholastic - or dull - to be meaningful.

"Narrative" continues the exit by conceptually orientated artists from the didactic dilemmas laid in the Sixties. Dilemmas, seeming so academic now it's hard to believe they were taken seriously. Conceptual art dilemmas like objects or "no objects", words or images, concepts or percepts, theory or practice, and all the other "either/ors" invented to promote careers, are paper issues. Rather than art as a pleasurable, enriching, multi-levelled experience for both maker and receiver, with a dash of magic and myth, the old puritan notion of art as a series of problems to be solved is still one of the legacies of the Judeo-Christian work ethic. An ethic which nails artist and spectator to different kinds of cross.

"Narrative", as but one of many hopeful catholic tendencies of the Seventies is in sharp contrast to this angst. So I'm reluctant talking about "Narrative" as a sensibility, let alone a movement, for fear of putting a similar theoretical straightjacket around it. A quick glance at just one work by each of the artists confirms this openness. David Askevold in P.E.I. Occurrence uses domestic interiors as an excuse to play meaning games with fantasy and language. (cat. 3 & Cat. 4). Everyday objects are irrationally and enigmatically conditioned by differing information both photographic and written. Didier Bay in one of his "Albums" (Cat. 5), uses randomly photographed car back windows to hang quirky classification ideas, again about mundane objects - from umbrellas through maps. Car windows, as a cultural "framed display" are seen, by Bay, as a 20th century "window in the world" to man's foibles and fancies. Bill Beckley, in From 10 to 20 Disguised As The Ends Of The Rainbow (cat. 7) uses personal - and sometimes sexy - stories about

rainbows in Wales, and about Stonehenge, as catalysts to your imagination. Shown as blocks of text, longish stories generated by trips to England, are butted to huge starkly lettered photostats actually of the title, and to a sumptuous color photograph of a rainbow, in a complex hybrid of culture and art. Are the stories at the ends of the photograph of a rainbow, at the ends of a title about a rainbow, or just stories geographically locating the ends of the rainbow in England? Robert Cumming in Predicatably Enough Some Overshot The Mark And Embedded Themselves In Trunks Miles From Centre (Cat. 10) uses just straight black and white photographs of what look like trajectories of bullets passing through night-time palm tree scenarios. Emmanating mystery Cumming's storyless photographs still stress a past, present and future. What's happened? What is happening? And what's going to happen? they ask. What, is left to you. Peter Hutchinson in Stripes On Spots And Spots On Stripes (cat. 14) uses zebras and leopards to make an abstract jokey hypotheses concrete. Via ambiguous color photographs, showing the possibility of a spotty zebra and stripey leopard, Hutchinson reveals the particular fantasies of a genuine eccentric can have general relevance. Jean Le Gac in The Anecdotes (cat. 17) introduces a "Claire's Knee" sensibility of anecdotes in a beautifully written Robbe-Grillet series of panels, as a poetic catalogue raisonne of his earlier work - a jokey reminder to himself what to say to critics. Critics, who by the way, Le Gac ironically makes redundant with his own "criticism" of his work in his work. And Roger Welch in his "Alexander Lieberman" (cat. 19) wall tableaux of photographs, tape transcript, and wooden model, uses one old man as an archetype for all old men.

Reconstructing the 96 year old Lieberman's childhood memories of his home town in Poland, Welch also gets nice dialogue from him: "Was there a fence around that house?" Welch asked. "No fence". Lieberman replied. "The Gentile people had fences because they usually had a dog". "The Jewish people didn't". Looking at this bewildering variety of subjects and approaches made me aware what I wrote the "Story" show at the John Gibson gallery in New York, last year, still holds true:

"A favorable interpretation sees 'Story' in a wider cultural context as part of the disintegration of mainstream art. Seeing its non-heroic subject matter signalling the bellwether of a new pluralism. The old pluralism made respectable. A pluralism recognising the viability of an enormous number of ideologies rather than the hierarchy of a few". (Artforum - Sept. '73). My point, however, is not just about pluralism between styles or movements; rather the pluralism of possibilities within an individual artists approach. What's important is the possibility of the pluralist artist - the generalist as opposed to the specialist. An artist free to explore a wide range of issue open-endedly. Therefore I'd like to talk briefly about just two of what I see as "Narrative's" loose generalist concerns. Simply, the artists use both a variety of models, and everyday experience.

People are very permissive in real life about the variety and interdependence of the models, or signs, they use to communicate with. Communicating with gestures, clothes, and objects, they move with freedom from one to another. True also of the scientist visualising abstractions through tangible physical models: the classic example being billiard balls thought of as atoms. Paradoxically the opposite is often true in art. Encouraged as it is by the commercial need for product recognition, persisting in the artwork is the specialised desire to use only one model. Primitively painters paint, sculptor sculpt and critics criticise. And so this single model prejudice can be extended to more sophisticated levels - to conceptual art for example. Using as he did the term "conceptual art" as early 1956, some conceptualists stress on the "head as separate from the body" would no doubt also be as distasteful to E. Gombrich as it is to me. For Gombrich made the eminently tenable point "all art is conceptual". "Narrative's" strenght, he would probably agree, is the multiplicity of model choices individual artists offer to express a variety of conceptual intentions. Scrambling models means its impossible to advocate either of the two extremes of silliness: painters who insist on the "purely" visual or conceptualists who insist on the "purely" verbal. You

can use any model you like, when you like, and how you like "Narrative" suggests.

Models like photography, film, video, text, tape, drawing - even painting are open options. Although partly through the insecurity of the Post Conceptual menopause, models like photography or film have - less history are therefore easier to use - at the moment. But as Jan Grover recently pointed out the medium is not as McLuhan suggests the message but the use. And as photography and film accumulate more history - as they're doing rapidly - all this may change. Even now the idea of say painting is still implicit in a lot of the work. Le Gac's earlier The Painter (cat. 8) was perhaps the most touching evocation for a love of the myth of the activity and not the objects themselves. And although outside the show the beautiful women in landscape film loops of Roger Cutforth give the benefits of a honed painterly sensibility without all the hard-ware of painting proper. Cutforth's giant images completely fill walls; yet when the projectors are turned off you don't have huge pieces of furniture gunking up your life. Yet he uses other models too. Cutforth, in line with others in "Narrative", shows sumptuous still photographic color representations of his films, because pragmatically he knows you can't run loop projectors 365 days a year.

What's interesting particularly about "Narrative" is a similar use of different models by the same artist, and also the way they scramble them. For example, Bill Beckley's "shaggy dog stories", and Roger Welch's anthropological reconstructions have also existed as performances. Beckley's use of his own presence, and his mini-skirted assistant's climbing a ladder during a story, his inflections of voice, and reading speed, in front of a live audience condition his stories in ways impossible even with exactly the same ones on tapes, let alone on a wall, or in a magazine. Using one model by Beckley doesn't rule out others though. Remember his sculpture-like confessionnal booths in which he played his stories on tapes. Physically the booths, with their high wooden walls, were important to the notion of "secret information". Similarly with Roger Welch's performance, or interview, with the old Lieberman; a rapport generating the wall model you see here. To say, Welch's performance, or even a film like Welch, is better or worse, because of a change of model is crazy. Just different!

A willingness to change the form of an artwork depending on context, say gallery or magazine, is indicative of a growing model flexibility necessary not just for survival but also for effective communication by artists today. Color photography for example is yet another option being taken up increasing numbers of artists. I've even heard it suggested the way you can tell Sixties conceptualists from Seventies one is the former only use black and white and the latter color photographs. Questionable? Books, as we all know, are also usable. Robert Cumming, although showing simple black and white photographs here or artificially constructed arrangements of strange objects and people, has a history of books. Books, with their linear, sequential mode are yet another lightweight, portable - if a bit expensive - way of artist getting ideas about. Cumming's early book A Training In The Arts I'll never forget for its mix of young and old nudes acting out acrobatic tableaux like "post and lintel spans" alongside a Thomas Mann - like hilariously written novel - lenghty artschool fantasy. I don't find it difficult to make the jump from the book to photographs. Photographs like It Was Pleading To Note All The Workers Wore New Shoes - Monday And Tuesday (Cat. 10) still deal with Cumming's love of arranging people in quirky situations. Crazy photographs of three guys in different positions are arranged with the same care as the nudes in the "Training" book. Carrying strange sticks with circles on the end, in a lawn, in the middle of the night, it looks like a game where you call out "Stop" and people freeze. The same funky California sensibility motivates both Cumming works - years and models apart. Space forbids, but similar points could be made about other artists in the show. Hutchinson's art writing, videos or poetry as just one example signals a general reluctance to be typecast within a single model. Another way of saying this, is although the specialism of

single models has had enormous qualitative gains, especially throughout its zenith in the Sixties, the disadvantages of what might be called mono-model absolutism are tipping the scale in favour of a more promiscuous generalist position.

To the confirmed rationalist saying I don't really care about particular models or particular content, may appear outrageous. However, I'm prepared to say my pleasure from both making and talking about art doesn't necessarily come through accepting rationality - the "right" model, the "right" content, or the studio ethic of "abstracting" from life. I relish life in the raw. The artists in "Narrative" by photographing, writing, performing, interacting of whatever, directly with real or imaginary aspects of their everyday life are essentially, and importantly, anti-studio. Studios, at the moment, are bad news. Enormously seductive as all physically bound spaces are - like bedrooms and libraries - studios suffer the same failing: dividing life into "self-contained" bits. Sex for the bedroom and reading for the library is perhaps okay for sex and reading, but not so good for art. The studio, far from being a liberating influence often effectively insulates the artist from the great variety of sensory and cultural forces necessary, now more than ever, for him to evolve richly as a social being. Significant how little time - at least in my experience - how really influential - i.e. communicative - contemporary artists actually spend either in studios, or alone.

"Narrative" picks up on Conceptual art's insistence on the "studio-in-your-head" idea. You carry your studio, or if you like your sensibility around with you. Facture is no longer the sole criteria it was. You don't become an artist by going into a studio and allowing magic to flow through your hands. You're exactly the same bright/dumb person in your studio as you are in the world. You'd be lost if you thought of "Narrative" in studio criteria. Most of the artists in "Narrative" are all over. Askevold spends time photographing objects in every part of the house; Bay chases cars all over Paris, Beckley's not sexually fantasizing this time but chasing rainbows in Wales; Cumming's seems to only go out at night in search of the most exotic palm groves in California; Hutchinson keeps travelling; Le Gac plays Flaubert in the countryside of France; and Welch continues his quest for the old with memories.

You might say, however, this is all trite stuff concerned only with the appearance of the world through photographs, or a description of it through words. And in one sense you'd be right. It is trivial! "Narrative" subjects, just like say Warhol's or Lichtenstein's were a decade or so back, are essentially on the margins of everyday life. They're non-heroic small-time stuff. They are about commonplace insights giving particular lives meaning. But the commonplace of everyday life, just as Jasper Johns discovered even further back, are a rich vein. Perhaps more important than artists using commonplace experiences is the awakening concern for their appearance. For a much neglected aspect of conceptualism, which like all isms tended to overstress one thing, was a lack of concern for appearance. I suggest, of necessity, any Post Conceptual work will involve a re-examination of this devaluation of appearance. With hindsight it's now clear whatever you say can't be separated from how you say it.

vittorio fagone

l'arte a portata di tutti o creatività come atto di consapevolezza?

(da «in più», anno 2, n. 8)

L'uso di immagini (quasi sempre fotografiche non necessariamente belle e spesso trovate o fatte da altri) con l'aggiunta di testi in relazione composti in modo tale da costituire con le dette immagini un «senso compiuto (racconto)» rappresenta da qualche tempo un modo di fare arte adottato da alcuni operatori estetici.

L'uso di questi strumenti esprime creativamente l'individualità dell'operatore, il quale pensa di avere così liberato il fare estetico dallo «specifico disciplinare». Eliminati i codici e le tecniche, che rappresentano ancora alcuni degli strumenti adatti a rendere le discipline accessibili a pochi addetti, superata la barriera della qualità tecnica, rimane come unico momento, che distingue una operazione dall'altra, il grado di consapevolezza che l'individuo ha raggiunto.

In questo modo l'uso di due strumenti combinati e relazionati tra di loro (l'immagine fotografica e un testo narrativo) rappresentano degli strumenti accessibili da parte di qualsiasi individuo, facendo in modo che questo particolare modo di fare arte possa essere avvicinata e usata facilmente sia per la comprensione sia per la sua sperimentazione da una massa sempre più vasta di individui.

Comunque è prevedibile che lo sviluppo di questo modo di fare arte fatalmente si scontrerà con la logica del potere culturale, per cui attraverso il filtro di chi «giudica e controlla» potrà facilmente succedere che questo modo di operare sarà solo e come sempre qualcosa a cui pochi potranno accedere, e non perché giustamente (e malauguratamente) sono ancora in pochi ad avere raggiunto il «grado di consapevolezza» di cui si parlava prima, ma perché la cultura ufficiale cercherà sempre di difendere la propria posizione elitaria e di prestigio anche in questo caso.

ATTENZIONE QUINDI ALLE ETICHETTE

La narrative art, che attualmente dichiara più apertamente di identificarsi in questa nuova situazione creativa, può diventare una trappola per chi crede di avere finalmente trovato un'area culturale che, con il proprio fare, possa distruggere «l'arte di pochi e per pochi», o può diventare un'ancora di salvezza se si riuscirà ad usarla liberamente al di fuori delle strutture elitarie (gallerie) e dagli schemi imposti dagli addetti ai lavori.

Una svolta non secondaria sembra realizzarsi nella ricerca artistica dell'«ultimo quarto» di secolo. La Narrative Art, che ne è espressione, ricicla con risultati stimolanti ed efficaci tre elementi che hanno avuto un peso non costante, e non sempre rilevante, nella ricerca degli ultimi anni: la memoria, il «sogettivo», il confronto tra media. Questi elementi sono orientati verso la costituzione di un **intermedium** che ha un particolare spessore di significati e una singolare plasticità. La memoria che la Narrative art riconduce in primo piano è il **visuto**, un'esperienza già data e conclusa sezionabile nei suoi momenti; questa memoria che ha solo una apparenza oggettiva viene agita da una soggettività che è consapevolezza più che partecipazione emotiva, capace di dare colore e soprattutto senso alla rappresentazione di una realtà che è quasi sempre neutra. Il confronto tra i media oppone, più precisamente fa scorrere su due binari in parallelo non obbligando mai un termine a essere funzione dell'altro, immagine e scrittura. Si tratta di un'operazione di coinvolgimento più che di commistione (da qui il distanziamento con le ricerche degli anni cinquanta e sessanta nell'ambito della poesia visiva e concreta) e che punta alla creazione di un nuovo campo linguistico che non ha bisogno di irrigidirsi per formulare le proprie dichiarazioni. Naturalmente nello spazio della Narrative Art convergono ricerche compiute negli ultimi dieci anni, tanto nell'area concettuale alla quale dichiara di opporsi ma della quale non le è certo ignota la tensione linguistica, tanto nell'area di quegli artisti che

lavorano muovendo e analizzando l'iconicità del mezzo fotografico.

Le recenti mostre di Bruxelles (Palais des Beaux Arts) e Livorno (Museo Progressivo) hanno consentito di verificare questo spazio.

Vale la pena ricordare che mentre la mostra di Bruxelles accoglie le opere di Askevold, Bay, Beckley, Cumming, Hutchinson, Le Gac e Welch quella di Livorno, che riprende lo schema della mostra romana presso lo studio Cannaviello, aggiunge Badura, Baldessari, Boltanski, Gerz, Wegman, Vaccari in una prospettiva europea più circoscritta e problematicamente aperta.

Caratteristica fondamentale delle ricerche della Narrative Art è una reale temporalizzazione, cioè l'assunzione di un avvenimento o di una serie di avvenimenti come **soggetto** di rappresentazione, di descrizione. Il ricorso alla sequenza (Askevold, Boltanski, Le Gac) esalta questa messa in causa della temporalità, così come l'impiego di medium diversi (la fotografia, l'indicazione manoscritta, stampata, dattiloscritta) prolunga il campo del racconto, sollecitando una scena immaginaria che è la somma delle diverse situazioni e una memoria che è la somma delle diverse registrazioni. La virtualità complessiva dell'operazione, l'irreversibilità, consegna l'opera (**documento o testo**, implicazione di immagini e indicazioni) a un tempo diverso che è, in qualche misura, reintegrato. La reintegrazione del tempo è ottenuta con una particolare strategia.

Essa in fatti avviene nel senso di un **tempo reale** e non di un **tempo storico**, cioè il recupero è di una totalità continua del tempo e di una sua particolare flessibilità soggettiva, piuttosto che verso un tempo chiuso e bloccato dentro un gesto, un'immagine o una azione definita. La strategia consiste nel mobilitare questa memoria dallo sfondo, dall'inessenziale (la tavola di Boltanski, non ha commensali ma e concretamente uno spazio vissuto e memorizzabile), da quei luoghi che la ripetizione porta a scolorare quasi immediatamente (la memoria del banale è solo una memoria involontaria). Il procedimento è rinforzato dalle indicazioni verbali quasi didascaliche, molto spesso parallele al testo con una concordanza diretta (Hutchinson) o obliqua (Gerz, Vaccari, Le Gac). La scelta della fotografia, di una arte **media** per eccellenza (secondo l'espressione di Bordieu), non è certo casuale nella messa in gioco di questa strategia. Si tratta di una fotografia che rifiuta ogni enfasi ironica (gli artisti dell'arte narrativa hanno dichiarato di distinguersi da quelli dell'area concettuale per il fatto di saper utilizzare anche le fotografie a colori ricavate dagli apparecchi Polaroid: quel colore opaco della realtà è estraneo a molte «ortocromatiche» operazioni concettuali), così come la lingua adottata è una lingua parlata, non letteraria, in genere impegnata nella colloquialità di una affabulazione soggettiva. L'operazione dietro l'apparenza elementare implica una meccanica sottile e efficace. Sofferamoci sull'uso della fotografia. Sappiamo che da un punto di vista semiologico ogni fotografia si presenta con un suo senso iconico, informativo, (o denominativo), analogico (di riferimento attraverso l'immagine). Si tratta di tre ordini diversi che implicano tre sistemi, tre retoriche. L'arte narrativa blocca la crescita di questi sistemi proponendo una sorta di arretramento e di commistione: non la bella immagine: è, in questo contesto inutile; non l'immagine di qualcosa: è anche qualcos'altro; non l'immagine per se stessa: il suo senso è anche altrove. Il recupero del medium è dato a un livello di potenzialità diversa. L'assunzione di una lingua non letteraria non è solo dimostrata dal rifiuto della pagina «ornata» ma anche dal rifiuto della sistemazione della scrittura come campo autonomo di significazione: queste scritture non potrebbero vivere senza le immagini, e queste immagini sono riunibili alle scritture non da una ovvia corrispondenza ma da una significazione diretta e complessa.

Da questo punto di vista sarà logico domandarsi se più che di arte narrativa non si debba parlare di **narratica**, cioè di una ricerca che ponga il racconto come primo significato e primo linguaggio che ipotizza vero e falso come due modi di raccontare, che riporta dentro lo spazio narrativo l'intrascurabile e quotidiana dialettica tra **mythos** e **logos**. Narratica è ancora, in questo senso, lo studio non solo dei procedimenti della narrazione, ma più profondamente quello della messa in atto del linguaggio, della possibilità di misurare tensioni e accrescimenti attraverso il tempo, è storia.

Potranno allora sembrare meno ovvie le naturali e improvvise distorsioni di questi racconti-relazioni, la probabilità soggettiva che li rende agibili, praticabili da un occhio (una mente) non prevenuti. Perché essi appaiono spesso declinare sottilmente (come è evidente nell'opera di Baldessari, ma anche in quella di Welch e di Wegman) certi meccanismi essenziali del «riferire»: la dislocazione di un tempo continuo, l'obbligo di una azione rispetto a un'altra, la circolarità dell'azione, lo spessore delle situazioni, l'ingovernabilità dell'oblio; e ogni volta queste ricerche dentro lo spazio narrativo relazionano dei propri svolgimenti senza enfasi, senza distaccare l'attenzione di chi è chiamato nel campo del racconto (si ricordi l'etimologia di questa locuzione, l'implicazione essenziale di uno spazio di comunicazione). Ci sono due insiemi di riflessioni verso i quali l'analisi delle opere della Narrative Art può indurre. Il primo riguarda il rapporto tra la Narrative Art e le arti visive. A questo spazio la Narrative Art appartiene con una aderenza che vale la pena sottolineare. Nella spirale che può simboleggiare molte di queste operazioni, è un'«immagine» che segna il punto di partenza e di sviluppo, anche se programmaticamente non ne è bloccato l'arresto. Ma è soprattutto la dinamica dell'immagine che qui è sollecitata. I significati verso cui viene provocata, i tropi e gli assorbimenti, mentre ne riportano a un piano più profondo le polarità ne rendono plastici i modelli: **esiste ancora un modo di «fare immagini» senza l'obbligo di consegnarle alle trappole ottiche dell'illusione**, anzi slittando utilmente tra queste. L'iconicità che è recuperata è mobile, forte del fatto di essere in grado di nascondere e attivare il proprio confine.

Il secondo insieme di riflessioni impegna un esame di quel violento richiamo al soggettivo che è in tutte queste opere, anche se molte volte esso è espresso attraverso la descrizione di una soggettività neutra e moltiplicata. E' possibile muovere io credo due risposte di tipo filosofico (ma c'è il dubbio che la risposta a questa risposta possa ancora essere soggettiva). Marcuse ha più volte ricordato che l'opera dell'artista si rivela in una forma immediata, **sensibile** piuttosto che simbolica, e come da questa soggettività l'individuo può solo «incorporare» ogni universale, operare una trasformazione creativa (immaginaria), stabilire l'altro ordine di realtà, l'altra verità. C'è nel mondo di oggi anche l'ansia di affermare la propria diversità di fronte a un mondo di bisogni politici uguali; l'immaginazione individuale ha necessità di possedere la propria realtà e la propria irrealtà (è un'indicazione frequente di Bachelard). E c'è infine il gusto dell'uomo moderno per la **gulliverizzazione**. Bachelard ha scritto nel 1933 un saggio, **Il mondo come capriccio e miniatura**, che può oggi essere recuperato come una guida alle immagini della Narrative Art. Nel distanziamento della memoria l'uomo tende a rimpicciolire tutto, a rigettare l'ordine della realtà, a cambiare dimensioni, sensi, a rattrappire i percorsi, a esorcizzare la **dura** realtà (la realtà che dura), per salvare la propria identità. Il mondo fatto piccolo, privato dei suoi rapporti ovvii e necessari, il mondo abitato dal soggettivo, reale e irrealmente come ogni racconto è quello che la Narrative art non disegna, ma analizza, fotogramma per fotogramma, parola per parola.

vittorio fagone

narrativa o narrativa:

i processi della narrative art

(dal catalogo della mostra «narrative art», museo progressivo di Livorno, febbraio 1975)

«Se l'arte degli anni Sessanta, in particolare quella Minimal che ha prodotto un concettualismo accademico, si caratterizzava essenzialmente per una totale assenza di personalità e di soggetto, gli artisti ai quali viene applicata la sigla 'Narrative Art', al contrario, non si limitano a mettere in evidenza una considerevole differenza di personalità e di soggetti, ma anzi dimostrano di privilegiarla. Probabilmente quello che suscita un interesse immediato in questo genere d'arte non è da ricercare nella «qualità» intrinseca di particolari opere quanto nel semplice fatto di una messa in rappresentazione — diretta — della personalità artistica. Rompendo con l'ala cattolica dell'arte concettuale — con alcuni precursori come John Baldessari — questi artisti raccontano ora delle «storie», scritte, dattilografate, registrate, fotografate, preoccupandosi sempre meno di quello che l'arte dovrebbe «essere». Piuttosto sembrano realizzare quello che gli va. Invece d'inseguire qualche vaga idea aristotelica sulle essenze, come così spesso fa l'arte astratta, la loro arte di persone, di cose e di situazioni, abbracciando un vasto campo di vita quotidiana reale o immaginaria, costituisce un'azione umanizzante di qualche significato». Questa indicazione di James Collins (tratta da un testo pubblicato su Artforum dell'agosto 1974, e ripresentato a introduzione di una mostra a Bruxelles di Askevold, Bay, Beckley, Cumming, Hutchinson, Le Gac, Welch) può subito dare un'idea delle intenzioni e del contesto nel quale va considerata la Narrative Art. Questa mostra che allarga il perimetro della nuova area anche a Badura, Baldessari, Boltanski, Gerz, Wegman, Vaccari può consentire un riferimento più chiaramente circoscritto rispetto alla scena europea, una lettura ragionata dei diversi distanziamenti, dei possibili confini.

La prima caratteristica della Narrative Art è una reale temporalizzazione, cioè l'assunzione d'un avvenimento o di una serie di avvenimenti come **soggetto** di rappresentazione, di descrizione. Il ricorso alla sequenza (Askevold, Boltanski, Le Gac) esalta questa messa in causa della temporalità, così come l'impiego di medium diversi (la fotografia, l'indicazione manoscritta, stampata, dattiloscritta) prolunga il campo del racconto, sollecitando una scena immaginaria che è la somma delle diverse situazioni e una memoria che è la somma delle diverse registrazioni. La virtualità complessiva dell'operazione, l'irreversibilità, consegna l'opera (il **documento**, come scrive Menna, o il **testo** come ci sembra di poter proporre, comprendendo in questa designazione l'intreccio di immagini e indicazioni) a un tempo diverso che è, in qualche modo, reintegrato. La reintegrazione del tempo è ottenuta con una particolare strategia. Essa infatti avviene nel senso di un **tempo reale** e non di un **tempo storico**, cioè il recupero è di una totalità continua del tempo e di una sua particolare flessibilità soggettiva, piuttosto che verso un tempo chiuso e bloccato dentro un gesto, un'immagine o una azione definita. La strategia consiste nel mobilitare questa memoria dallo sfondo, dall'inessenziale (la tavola di Boltanski non ha commensali ma è concretamente in uno spazio vissuto e memorizzabile), da quei luoghi che la ripetizione porta a scolorare quasi immediatamente (la memoria del banale è solo una memoria involontaria). Il procedimento è rinforzato dalle indicazioni verbali quasi didascaliche, molto spesso parallele al testo con una concordanza diretta (Hutchinson) o obliqua (Gerz, Vaccari, Le Gac). La scelta della fotografia, di una arte **media** per eccellenza (secondo l'espressione di Bordieu), non è certo casuale nella messa in gioco di questa strategia. Si tratta di una fotografia che rifiuta ogni enfasi ironica (gli artisti dell'arte narrativa hanno dichiarato di distinguersi da quelli dell'area concettuale per il fatto di saper utilizzare anche le fotografie a colori ricavate dagli apparecchi Polaroid: quel colore opaco della realtà è estraneo a molte «ortocromatiche» operazioni

concettuali), così come la lingua adottata è una lingua parlata, non letteraria, in genere impegnata nella spirale di una affabulazione soggettiva.

L'operazione dietro l'apparenza elementare implica una meccanica sottile e efficace. Sofferiamoci sull'uso della fotografia. Sappiamo che da un punto di vista semiologico ogni fotografia si presenta con un suo senso iconico, informativo, (o denominativo), analogico (di riferimento, attraverso l'immagine). Si tratta di tre ordini diversi che implicano tre sistemi, tre retoriche. L'arte narrativa blocca la crescita di questi sistemi proponendo una scorta di arretamento e di commistione: non la bella immagine: è, in questo contesto, inutile; non l'immagine di qualcosa: è anche qualcosa altro; non l'immagine per stessa: il suo senso è anche altrove. Il recupero del medium è dato a un livello di potenzialità diversa. L'assunzione di una lingua non letteraria non è solo dimostrata dal rifiuto della pagina 'ornata' ma anche dal rifiuto della sistemazione della scrittura come campo autonomo di significazione: queste scritture non potrebbero vivere senza le immagini, e queste immagini sono riunibili alle scritture non da una ovvia corrispondenza ma da una significazione diretta e complessa.

E' legittimo a questo punto io credo domandarsi se più che di arte narrativa non si debba parlare di **narratica**, cioè di una ricerca che ponga il racconto come primo significato e primo linguaggio che ipotizza vero e falso come due modi di raccontare, che riporta dentro lo spazio narativo l'intrascurabile e quotidiana dialettica tra **mythos** e **logos**. Narratica è ancora, in questo senso, lo studio non solo dei procedimenti della narrazione, ma più profondamente quello della messa in atto del linguaggio, della possibilità di misurare tensioni e accrescimenti attraverso il tempo, è **storia**.

Potranno allora sembrare meno ovvie le naturali e improvvise distorsioni di questi racconti-relazioni, la probabilità soggettiva che li rende agibili, praticabili da un occhio (una mente) non prevenuti. Perché essi appaiono spesso declinare sottilmente (si guardi in questa mostra l'opera di Baldessari, ma anche quella di Welch e di Wegman) certi meccanismi essenziali del 'riferire': la dislocazione in un tempo continuo, l'obbligo di una azione rispetto a un'altra, la circolarità dell'azione, lo spessore delle situazioni, l'ingovernabilità dell'oblio; e ogni volta queste ricerche dentro lo spazio narativo relazionano dei propri svolgimenti senza enfasi, senza distaccare l'attenzione di chi è chiamato nel campo del racconto (si ricordi l'etimologia di questa locuzione, l'implicazione essenziale di uno spazio di comunicazione).

Ci sono due insiemi di riflessioni verso i quali il visitatore di questa mostra può essere indotto. Il primo riguarda il rapporto tra Narrative Art e le arti visuali. A questo spazio la Narrative Art appartiene con una aderenza che vale la pena sottolineare. Nella spirale che può simboleggiare molte di queste operazioni, è un' 'immagine' che segna il punto di partenza e di sviluppo, anche se programmaticamente non ne è bloccato l'arresto. Ma è soprattutto la dinamica dell'immagine che qui è sollecitata. I significati verso cui viene provocata, i tropi e gli assorbimenti mentre ne riportano a un piano più profondo le polarità ne rendono plastici i modelli: esiste ancora un modo di 'fare immagini' senza l'obbligo di consegnarle alle trappole ottiche dell'illusione, anzi slittando utilmente tra queste. L'unicità che è recuperata è mobile, forte del fatto di poter nascondere, e attivare, il suo confine.

Il secondo insieme di riflessioni impegna un esame di quel violento richiamo al soggettivo che è in tutte queste opere, anche se molte volte esso è espresso attraverso la descrizione di una soggettività neutra e moltiplicata. E' possibile muovere io credo due risposte di tipo filosofico (ma c'è il dubbio che la risposta a questa risposta possa ancora essere soggettiva). Marcuse ha più volte ricordato che l'opera dell'artista si rivela in una forma immediata, **sensibile** piuttosto che **simbolica**, e come da questa soggettività l'individuo può solo «incorporare» ogni universale, operare una trasformazione creativa (immaginaria), stabilire l'altro ordine di realtà, l'altra verità. C'è nel mondo di oggi anche l'ansia di affermare la propria diversità di fronte a un mondo di bisogni politici e economici eguali; l'immaginazione individuale ha necessità di possedere la propria realtà e la propria irrealtà (è un'indicazione fre-

quente di Bachelard). E c'è infine il gusto dell'uomo moderno per la **gulliverizzazione**. Bachelard ha scritto nel 1933 un saggio, **Il mondo come capriccio e miniatura**, che può oggi essere recuperato come una guida alle immagini della Narrative Art. Nel distanziamento della memoria l'uomo tende a rimpicciolire tutto, a rigettare l'ordine della realtà, a cambiare dimensioni, sensi, a rattrappire i percorsi, a esorcizzare la **dura** realtà (la realtà che **dura**), per salvare la propria identità. Il mondo fatto piccolo, privato dei suoi rapporti ovvii, il mondo abitato dal soggettivo, reale e irreali come ogni racconto: un mondo di relazioni eguali e diverse, che mentre è specchio ha solo altri specchi credibili e possibili.

corinna ferrari narrative art (da «le arti», n. 1, gennaio 1975)

Dopo la mostra tenuta al Palais des Beaux Arts a Bruxelles la Narrative Art è stata presentata in Italia dalla Galleria Cannaviello di Roma, nel novembre del 1974, con le opere di Askevold, Badura, Baldessari, Bay, Beckley, Boltanski, Cumming, Gerz, Hutchinson, Le Gac, Vaccari, Wegman, Welch, presentazione del catalogo a cura di Filiberto Menna. Gli stessi artisti sono presenti alla mostra dedicata alla Narrative Art, dicembre 1974-febbraio 1975, nell'ambito delle manifestazioni organizzate per la Prima Biennale del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea della città di Livorno: alla mostra sono intervenuti i critici Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Vittorio Fagnone, Filiberto Menna, Lara Vinca Masini.

Tutti i lavori della Narrative Art, se possono rispondere a intenzioni dissimili, hanno un denominatore comune evidente, come ogni dato esteriore: l'uso complementare del linguaggio letterario e del linguaggio fotografico; parole e immagini sono accostate in un gioco di reciproci riferimenti, pur conservando intatta la loro specificità linguistica. Tradizionale è l'uso dei due linguaggi, così come sono comunemente accettati, e tradizionale è il ruolo che essi svolgono all'interno della struttura narrativa: l'immagine, ripresa secondo l'ottica naturalistica dell'istantanea, senza che nessuna deformazione o manipolazione intervenga a modificarla è resa come registrazione o documentazione della determinata situazione reale che la fotografia ha fissato e duplicato. Il testo, quasi sempre posto alla base della fotografia, funge da nota, didascalia, commento, e segue un andamento narrativo che lega i momenti successivi testimoniati dalla fotografia. Parole e immagini svolgono una funzione descrittiva e concorrono alla stesura del racconto: si pone così l'accento sulla sua durata temporale, realizzata attraverso la sequenza fotografica e il riempimento dell'immagine da parte del testo. Lo svolgimento non è tuttavia lineare, né la corrispondenza tra testo e immagine univoca: vuoti, assenze, sfasamenti, scarti e sovrapposizioni, attese e rimandi segnano con diverse misure il filo della narrazione. Il racconto, quasi sempre autobiografico, si fonda sui meccanismi della memoria e dell'anticipazione: in questo senso la diversa scansione di presenze e assenze testimonia la diversità della dimensione temporale che informa la sfera dell'immaginario rispetto alla sfera del vissuto, la relazione incongrua, aperta e possibile tra i dati della coscienza e i dati reali.

filiberto menna le parole e le immagini (dal catalogo «narrative art», nov. 1974)

Potrebbe essere la definizione più semplice di questi documenti formati dalla combinazione di immagini fotografiche e di segni verbali. Ma «Le parole e le immagini» è anche il titolo di un famoso testo magrittiano, in cui i termini del binomio sono posti a confronto per denunciare la loro reciproca estraneità e dimostrare, anche quando convergono su uno stesso significato, la pura casualità di questa convergenza, in quanto, un momento dopo, gli stessi segni appaiono invece divergenti, indirizzandosi su punti diversi dell'orizzonte semantico.

Nei nostri documenti, al contrario, le parole e le immagini sono poste in relazione in modo da costituire un senso compiuto, un racconto, appunto, con una evidente, e direi programmatica, rinuncia a proporre paradossi logici e non-senses linguistici. In pari tempo, l'accostamento dei due termini in gioco esclude anche tutte quelle pratiche combinatorie, frequentate soprattutto a partire dalle esperienze kleiniane, in cui testo e immagine appaiono strettamente connessi, intrecciati in una unità anche spazialmente inscindibile. Qui, nulla di tutto questo: come nella più bella tradizione, le immagini si dispongono da una parte e le parole dall'altra, e, per di più, sulla base di un ordine che rassegna al testo il ruolo di leggenda, di esplicazione dell'immagine.

Gli artisti sembrano recuperare, così, il principio che, secondo Foucault, ha dominato per secoli la pittura occidentale, separando rappresentazione plastica e rappresentazione linguistica, la prima fondata sulla somiglianza, la seconda no: separazione che non esclude ogni rapporto tra i due termini, ma lo instaura sempre sul piano di una subordinazione ora dell'uno ora dell'altro. Nelle opere di questi artisti testo e immagini risultano quindi spazialmente separati e, nello stesso tempo, stretti in una relazione di ordine mentale; ma questa volta, il testo (nonostante occupi generalmente il ruolo per tradizione assunto dalla leggenda) non si trova in una posizione subordinata: parola e immagine scorrono infatti su due binari paralleli, si condensano in stazioni emergenti, in momenti speculari, in cui da un binario all'altro l'immagine rinvia alla parola e viceversa.

Ne deriva, come prima conseguenza, l'esclusione sistematica di ogni commistione dei due termini, per cui da un lato l'immagine resta immagine, con la pretesa, per giunta, più o meno segreta, di rifondare il principio della somiglianza e di riaffermare il proprio diritto e denotare il reale; dall'altro, la parola resta parola, evita accuratamente ogni tentazione pittografica, come accade in certe opere di Klee o negli antichi e moderni calligrammi, dandosi per quello che è, un'entità linguistica (in senso strettamente verbale) con tutti gli attributi propri dei segni arbitrari, privi di qualsiasi somiglianza con le cose cui si riferiscono. Gli artisti, inoltre, prendono distanza anche dalle «investigazioni concettuali», per lo più fondate, anch'esse, sulla combinazione di segni verbali e segni iconici, ma con l'intento diametralmente opposto di escludere dalla esperienza dell'arte, intesa come indagine semiotica, ogni preoccupazione relativa al problema del «referente», e di affermare, così, l'arbitrarietà linguistica non solo dei segni verbali ma anche di quelli iconici.

Si ha l'impressione, in definitiva, che gli artisti, presentati in questa mostra, mettano volutamente da parte ogni tipo di procedimento analitico, che rifletta sull'arte e sul linguaggio dell'arte, e prendano partito, con apparente ingenuità, a favore della convinzione, propria del senso comune, che se si parla, si scrive, si rappresenta, si finisce pure con l'intendersi in qualche modo, a dispetto delle difficoltà teoriche frapposte da logici, linguisti e artisti che si rifanno ai procedimenti di questi ultimi. Naturalmente, non c'è alcuna ingenuità in questi artisti, ma, semmai, una sofisticata e spesso ironica volontà di ricondurre a modelli inusitati, magari anche assai antichi, l'ordine delle interferenze tra immagini e parole; e c'è anche una buona dose di scaltrezza intellettuale nel loro rifarsi a un certo tipo di narrativa,

che potremmo definire «bassa», in quanto descrive con minuzia analitica le cose più banali e insignificanti, sia che appartengano all'ambito del visibile, sia che facciano parte del flusso continuo, disordinato e casuale degli stati di coscienza.

Intanto, l'assunzione della fotografia come riferimento iconico di base radicalizza immediatamente la questione, liberando il campo da tutta quella serie di commisioni e di compromessi (deformazioni espressionistiche, connotazioni marcatamente ironiche o grottesche) in cui si sono impigliati e si impigliano tuttora tutti i tentativi di restaurare una dimensione narrativa mediante l'uso del linguaggio pittorico. La posizione di questi artisti è invece diversa, più semplice e radicale insieme: dovendo riaffermare i diritti della iconicità, si rivolgono a uno strumento linguistico, come la fotografia, il cui potere di denotazione appare talmente forte da essere considerato addirittura come un analogo perfetto della realtà. Di qui, anche, un certo uso della fotografia, assolutamente privo di manipolazioni e di interventi che potrebbero sbilanciare il rapporto connotazione-denotazione a favore del primo termine: l'immagine che ne risulta si dà quindi nella sua presenza immediata, come documento di una situazione ambientale o termine di riferimento da cui prende il via la sequenza narrativo-verbale. Anche la messa a fuoco dell'obiettivo risponde a questa esigenza di rappresentazione diretta, piana, immediatamente «verosimile»: l'occhio fotografico evita, pertanto, di porsi in posizioni eccentriche, scarta soprattutto lo «sharp focus», adottando invece una distanza diversa a seconda delle diverse situazioni narrative, ma in ogni caso rispettosa di quella che l'uso più semplice e corrente della fotografia (un uso che potremmo ancora una volta definire con il termine «basso») ha finito con l'istituzionalizzare ed identificare con la distanza di una visione presuntamente «naturale». L'artista, in definitiva, non si lascia prendere da dubbi metodici, di ordine logico e genealogico, né si abbandona alla vertigine illusionistica delle investigazioni iperrealiste in bilico sul filo sottile che separa realtà e finzione, rose, anch'esse, nonostante le apparenze contrarie, dal dubbio analitico che esige una verifica delle stesse possibilità rappresentative dell'arte.

L'immagine fotografica entra così a far parte della struttura narrativa dell'opera affidandosi alle sue proprietà più specifiche, di presentazione diretta di una situazione, in modo da liberare la parola da ogni compito oggettivamente descrittivo e consentirle quindi di concentrare altrove la propria attenzione. Si instaura, in tal modo, una sorta di divisione di compiti, una complementarità di funzioni: l'immagine s'incarica di ancorare il racconto ad una determinata situazione spazio-temporale, che si identifica con il presente; la parola, sottratta da impegni descrittivi, dipana il filo sottile e tortuoso della narrazione facendo da raccordo tra presente, passato e futuro; la fotografia, insomma, agisce da pedana di lancio per i meccanismi della fabulazione, della memoria, delle libere associazioni, segretamente guidati dal desiderio e sorretti dalla parola: l'opera si costituisce, così, nel punto di incontro delle facoltà complementari del vedere e del fantasticare, racchiudendo dentro la propria struttura i domini del reale e dell'immaginario.

L'opera di Boltanski offre, da questo punto di vista, indicazioni significative ed esemplari: la serie delle immagini presenta un appartamento vuoto (ingresso, sala da pranzo, cucina, biblioteca, ecc.), mentre la parola s'incarica di recuperare l'arredo con l'aiuto della memoria: il vuoto si riempie, la casa si anima di presenze, nella biblioteca vuota, i libri si dispongono di nuovo negli scaffali, riprendono il loro posto i bibelots, un cigno di vetro di Venezia, una bambola spagnola, la fotografia di una vecchia signora nella sua cornice di cuoio. Memoria e prefigurazione immaginaria sorreggono anche le «storie» di Le Gac, che evoca i luoghi della propria infanzia mediante una serie di fotografie e la descrizione minuta delle gesta di un gruppo di giovani («These young men were always together...»), oppure racconta il sogno ad occhi aperti di un giovane (il giovane Le Gac, forse) che si prefigura il proprio destino di pittore famoso, intanto che le immagini lo mostrano (negli abiti attuali di Le Gac) seduto di fronte a un cavalletto e immerso in un paesaggio visto attraverso un'ottica impressionista. Ne «Les bêtes à bon dieu» di Didier Bay assistiamo a un'analoga divisione di compiti tra immagini e parole: la sequenza fotografica (casa-stanza da

letto-finestra-libro-insetti à bon dieu) si dispone orizzontalmente in una struttura in cui ogni elemento sta al posto del precedente formando una catena di sostituzioni metonimiche, mentre il testo s'impenna immediatamente in una direzione fabulatoria, sorretto da un immaginario spinto fino ai limiti di una logica delirante: la concatenazione dei segmenti narrativi presenta, ora, stacchi e fratture, procede a salti con sconfinamenti e diversioni improvvisi, illogici, tanto più contrastanti, quindi, con la logica verosimile della concatenazione iconica. Ma la relazione può anche mutare e i protagonisti invertire i propri ruoli: nell'opera di Wegman la verosimiglianza narrativa è affidata ai segmenti linguistici («Before you go out-Come down here-And wash your hands»), mentre le immagini presentano una situazione incongrua, spiazzata rispetto ai termini di riferimento entro i quali si estende la dimensione del «naturale» e del verosimile. In una fascia diversa di esperienze, di ordine più propriamente concettuale, sembra situarsi il lavoro di Baldessari: la struttura del racconto fornisce una informazione volutamente incompleta dell'evento, lasciando dei vuoti lungo le bande narrative disposte orizzontalmente, da sinistra a destra, come in una normale scrittura. La narrazione abitualmente piana e continua viene sostituita, così, da un testo frammentario che chiede di essere decifrato, come un rebus, e che sollecita quindi il lettore-osservatore a porre in opera un più attivo intervento, prossimo in qualche misura all'intervento «performativo» sollecitato dalle proposizioni di Burgin o dai films di Lamelas. Un interesse prevalentemente analitico rivelano anche le «verifiche di esistenza» di Vaccari: più che ad un racconto, ci troviamo di fronte, in questo caso, ad una indagine sulla incidenza degli strumenti investigativi sull'impatto con la realtà e sugli spostamenti di senso che i dati del reale subiscono quando vengono mediati dai mezzi meccanici di riproduzione. A una dimensione ancora una volta più specificamente descrittivo-narrativa riconducono, invece, le opere di Hutchinson e di Askeveld: nel primo caso, assistiamo al consueto divaricamento di intenzioni tra sequenze verbali e sequenze iconiche, queste ultime disposte come i fotogrammi successivi di un film in modo da formare una serrata, drammatica sequenza narrativa; nei lavori di Askeveld, la relazione tra parole e immagini assume una connotazione ancora diversa e diversa appare l'intera struttura narrativa: l'artista tende infatti a creare un perfetto parallelismo tra i due termini, facendo sì che il testo accompagni e commenti la concatenazione orizzontale delle immagini con una struttura isomorfa, formata da una serie di proporzioni coordinate introdotte dagli avverbi «tandis que» e «pendant que». In «The curtains were hanging still» colpisce il termine «attention», che sembra riassumere lo strenuo sforzo di concentrazione compiuto dalle parole per aderire alle immagini, descriverle con ossessiva precisione in una serrata competizione tra sguardo e linguaggio.

italo mussa la narrative art o della memoria volontaria (da «art dimension», n. 1, 1975)

Come fenomeno estetico, la Narrative Art rifiuta la teorizzazione dell'arte, non il suo enunciato mentale. La pura teoria esclude l'imprevisto quotidiano, prende distanza da tutto ciò che non è razionale, e soprattutto non si sofferma sui particolari dell'«esperienza vissuta» registrati dalla coscienza o dal subconscio.

Gli artisti della Narrative Art, invece, ricercano proprio l'anti-razionalità, attraverso apparenti paradossi verbali e non-senses linguistici. Con sostantivi diversi, la vera protagonista, nelle loro opere, è l'«esperienza vissuta» proustiana, se non altro per il fatto che la «Recherche» ha saputo evitare scissioni e distanziamenti inconciliabili tra la memoria del tempo e i tempi della memoria. Del resto per Proust, l'arte è qualcosa d'imprevedibile: la quale, certo, non nasceva per contrapporsi all'oggetto pensato; ma si situava come intima sostanza della memoria involontaria. L'apparizione dell'imprevedibile è il principio stesso della narrazione, e l'oggetto pensato non veniva né evocato né distrutto. «L'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence» (Le Temps Retrouvé, Gallimard, n. 26).

Nella Narrative Art, l'agente principale è, dunque, la memoria volontaria, poiché la narrazione (priva di tautologie) è, paradossalmente, nell'imprevisto prevedibile. Qualunque sia la natura del suo significato linguistico, ogni sua previsione non è un fatto immediato: passa attraverso l'estraneità apparente esistente tra le immagini e le parole in sé. Più che un fenomeno percettivo, l'estraneità apparente delimita, alle immagini come alle parole, i loro rispettivi campi di competenza.

In ogni caso, è da escludere che le parole facciano da commento alle immagini, come nello schema fumettistico. Come ha scritto Filiberto Menna «testo e immagini risultano spazialmente separati e, nello stesso tempo, stretti in una relazione di ordine mentale; ma questa volta, il testo (nonostante occupi generalmente il ruolo per tradizione assunto dalla leggenda) non si trova in una posizione subordinata: parola e immagini scorrono infatti su due binari paralleli, si condensano in stazioni emergenti, in momenti speculari, in cui da un binario all'altro l'immagine rinvia alla parola e viceversa» (1).

Come analisi dell'esperienza quotidiana (semplice, banale, insignificante) la Narrative Art opera sui tempi brevi, che minutamente descrive; ma, contemporaneamente, rifiuta ogni loro circostanza episodica, per evitare che dell'esperienza quotidiana venga fornito un duplicato di se stessa. Del resto i mezzi stessi (la fotografia e le cose reali) usati dall'artista sono subito riconoscibili, non richiedono particolari attenzioni. Infatti l'intervento è sempre minimo.

Così il significato narrativo, che la memoria volontaria costruisce attraverso tempi brevi, coincide con il meccanismo riduttivo della memoria volontaria medesima. E mentre si ricompono nella nostra mente, il significato narrativo, oltre a predisporre la stessa memoria all'intervento diretto, si dà come evento dinamico, come chiave per affrontare la problematica dell'immagine-testo e viceversa. Tutto si svolge in modo semplice: perché, come ha scritto James Collins (2), la Narrative Art si esprime con maniere semplici, in vari modi e attraverso l'esperienza quotidiana. Ma proprio per questo essa «diventa la spia di un mondo che non può parlare ma che può soltanto essere parlato, di un arte che ha perso l'illusione di articolarsi per simulare la complessità della realtà» (3).

Ora mentre ricompono l'esperienza quotidiana, la Narrative Art evita, anche come analogo (si pensi a Magritte), che la parola e l'immagine sconfinino nell'immaginario o si chiudano nella torre d'avorio delle teorie minimaliste e concettuali. Proprio perché non sono costruite teoricamente, esse non devono essere etichettate in alcun modo. Proust: «Une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix» (Le Temps Retrouvé, Gallimard, p. 27). Non è all'esempio da tramandare alla storia, come in Duchamp, né alla distruzione del mito della macchina fotografica, come ha fatto Man Ray, che la Narrative Art mira; ma, come abbiamo visto, essa è protesa verso tutto ciò che viene considerato assolutamente insignificante.

Per questo la memoria volontaria deve poter agire liberamente; e non deve ridurre la portata dell'evento con la sua durata e il suo sconfinamento mentali. Sappiamo già in partenza che immagine e parola ci appartengono in quanto sono le manifestazioni della «esperienza vissuta». Ancora Proust: «Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissons pas les autres» (Le Temps Retrouvé, Gallimard, p. 24).

Secondo Renato Barilli, nella Narrative Art si possono notare tre filoni di ricerca. «Il primo è più diretto è quello che comprende i casi di Vaccari, Hutchinson, forse di Badura, dove si tratta di gareggiare in velocità con l'attimo trascorrente e di prendere appunti scritti che lo integrino, ma restando sempre nella stessa dimensione dell'effimero. Gli altri due filoni si possono riportare ad analoghi tipi di ricerca da tempo in atto nella letteratura (...), poiché il programma di recupero dell'inutile ha caratterizzato gran parte della migliore sperimentazione letteraria del Novecento» (4).

Per l'indagine in questione di quei filoni ci interessa soprattutto la loro denominazione, data dallo stesso Barilli: «filone proustiano» e «filone anglosassone». Come dire: Proust e Joyce. Ma anche in questa convergenza letteraria ciò che per noi più conta è la dimensione data alla memoria e al quotidiano. Così il rifiuto della parabola del vero più vero del «sharp-focus», essenziale per comprendere la Narrative Art nel suo complesso, diventa esso stesso elemento narrativo o anti-narrativo. Come vedremo nei lavori di alcuni protagonisti, la dimensione della memoria volontaria sul quotidiano risulta come siglata dalla «epoché» usseriana, specie per quanto riguarda il rapporto immagine-testo, presente-passato e viceversa.

Boltanski stimola la memoria volontaria a riempire i vuoti e a svuotare i pieni. Questa prefigurazione immaginaria, nelle sue opere (specie nella serie di immagini raffiguranti un appartamento vuoto), è costante, come l'ironia (altro aspetto importante), quando l'artista prende a modello il proprio corpo Hutchinson stabilisce in partenza il divaricamento mnemonico tra immagine e testo, per cui la narrazione, che procede per fotogrammi (vedi The Paradox of the Twins, Architecture), risulta inquadrata dalle sequenze verbali. Jean Le Gac prefigura, attraverso una sequenza di immagini, il proprio destino (di pittore). Lo spazio (come nell'opera The Painter) è già costruito, indicato dalle foto di paesaggi a colori. Badura racchiude il significato della narrazione in tanti piccoli sacchetti chiusi, e lo tramanda alla memoria attraverso un mosaico di scritte. Nella sua opera la documentazione verbale occupa un ruolo determinante, poiché la verifica della narrazione da parte della memoria è pressoché inesistente.

Roger Welch sintonizza, su due spazi paralleli, due tempi tra loro distanti, che la memoria volontaria attualizza nel presente. Esempio: «Harry Lieberman, age 96, on the village of Glinivshov, Poland, as he remembered it from his Childhood around 1885». Askeveld misura già nel presente il parallelismo tra immagine e parola, riduce alla memoria la facoltà immaginativa, calibra sul tempo «una serrata competizione tra sguardo e linguaggio» (5). William Wegman ricerca un'impossibile sintonia tra immagine e parola, per ottenere una loro dislocazione nei tempi diversi dominati dal «verosimile». John Baldessari lascia volutamente incompleta la sua narrazione, stabilendo così con il lettore-osservatore un rapporto enigmatico, ambiguo.

(1) Le parole e le immagini, presentazione in cat. prima mostra in Italia Narrative Art, Studio Cannaviello, Roma, novembre 1974.

(2) Narrative Art, cat. mostra Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 26 settembre 3 novembre 1974. Gli artisti presenti: David Askeveld, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Roger Welch.

(3) Achille Bonito Oliva, Linguaggio defunzionalizzato e nuovi processi formali, Le Arti, Milano 1975, p. 10.

(4) Renato Barilli, La rinvenuta dell'effimero, Le Arti, Milano 1975.

(5) Filiberto Menna, op. cit.

margarethe jochimsen
the conventions of art are altered by works
of art
(da «magazine kunst» n. 2, 1974)

V'è un orientamento dell'arte visiva di questi ultimissimi anni che vale la pena di guardare un po' più da vicino: tutta una schiera di artisti volta le spalle alla figura ed all'oggetto e si volge alla penna o alla macchina da scrivere. Inventano storie, redigono cronache, costruiscono concatenazioni di pensieri che — combinate con fotografie — costituiscono una nuova forma di espressione artistica.

John Gibson, il gallerista di New York «sensibile alle innovazioni», mise insieme, nell'aprile del 1973 nel suo loft nella West Broadway, una mostra per la quale egli inventò il titolo «contrassegno di corrente» di story art. Quel che il visitatore trovava alle pareti erano testi e fotografie: testi forniti di foto o foto fornite di testi — a seconda di come uno la intendeva. Opere di John Baldessari, Jean Le Gac, Peter Hutchinson, Bill Beckley, Roger Welch, David Askevold, William Wegman e altri. Sebbene questa mostra fosse di alto interesse agli effetti di possibili ulteriori sviluppi per l'arte (figurativa), essa procurò a Gibson — com'egli disse — più legnate che considerazione, in special modo da parte di quelle gallerie che avevano «scoperto» e rappresentato alcuni degli artisti su elencati. La colpa di tutto questo era da attribuirsi alla classificazione, sentita come inadeguata, di story-art.

Intervenire in simili controversie non conviene. L'avversione dell'artista a sentirsi classificato (e quindi «eticizzato») è nota o giustificata, poiché classificare significa sempre «fissare» e rischia di escludere dunque l'idea di una evoluzione; per di più l'evidenziare alcuni pochi criteri (di classificazione) necessariamente si risolve in danno di un'ulteriore o diversa differenziazione. D'altro canto però occorre pur sempre avere il coraggio di portare chiarezza nella molteplicità delle manifestazioni artistiche, di rendere più trasparenti certi processi, di mettere allo scoperto certe relazioni e di andar sulle tracce di determinate tendenze evolutive: «di interessare disegni nel caos» (Carlo Levi).

Un simile tentativo necessariamente sfocia nell'isolamento di alcuni aspetti essenziali e quindi nella riduzione della complessità delle connessioni, cosa che è accettabile soltanto se, nella valutazione del risultato, si sia ben consapevoli di queste limitazioni pregiudiziali. Nonostante tutto lo scetticismo e con tutto il pericolo che gli aspetti posti in evidenza vengano paragonati alla «limitata offerta di un venditore ambulante» (1) (Gufo Reale), solo così le evoluzioni e le modificazioni di determinati fenomeni all'interno di determinati spazi di tempo possono essere poste in luce. In fondo basta un'occhiata alla storia dell'arte per stabilire che succede spesso che nella stessa epoca artisti diversi perseguano finalità simili, adottando metodi simili. Un'osservazione di tal genere non ci porta né a trascurare né tantomeno a dubitare dell'autonomia del singolo artista. Non si tratta dunque di definire un gruppo di artisti che presentano opere che appaiono simili nella loro forma esteriore, si tratta invece delle opere di per se stesse, viste in connessione con l'interrogativo — per alcuni magari discutibile — della loro rilevanza agli effetti di un progresso dell'arte (figurativa).

APPARENTEMENTE
NIENTE DI NUOVO

Orbene, per chi abbia presenti le varie estrinsecazioni della conceptual art — da Kosuth a Huebler — la vista di queste combinazioni testo-foto, come ad esempio si videro da Gibson, e come vengono prodotte anche da altri artisti, in un primo momento non dice niente di nuovo. Testi in unione a fotografie o schizzi, alla fine degli anni Sessanta, furono intesi dai conceptual artists come un importante mezzo per la comunicazione di fenomeni non direttamente percepibili (p. es. di fenomeni astratti) ed introdotti così nell'ambito dell'arte (che prima era arte visiva). (Delle combinazioni di testo ed immagine, nelle più svariate estrinsecazioni, se n'erano

avute del resto già da sempre. Si veda l'exkursus allegato «Combinazioni di testo ed immagine: uno sguardo all'arte figurativa tradizionale»). La combinazione testo-foto nel frattempo è divenuta cosa ovvia: è lo strumento classico per portare a livello di coscienza certi processi otticamente non rappresentabili. Il gioco altero del leggere e osservare, e la figura del visitatore di mostre che a tempo di lumaca si trascina lungo interminabili pareti di gallerie (anelando, dopo la lettura di quattro pagine dattiloscritte, ad una tazza di caffè per riuscire a reggere) sono diventati un'abitudine. (Per quel che riguarda la maniera adeguata di presentare simili lavori, i galleristi, solitamente tanto ricchi di inventiva, restano decisamente indietro rispetto alle esigenze di una ricezione che sarebbe presumibile attendersi).

Il fenomeno delle combinazioni testo-foto ci è dunque familiare. Che cos'è cambiato allora rispetto a quanto finora s'è visto? Il contenuto dei testi? Le mutue relazioni fra testo ed immagine? La forma del testo e dell'immagine?

Prima di approfondire questo interrogativo e di instaurare quindi dei paragoni con la conceptual art, è necessario ricapitolare brevemente che cosa avvenga in effetti nei testi della conceptual art ovvero quale funzione spetti loro.

CONCEPTUAL ART
ANALISI DEL PROCESSO MENTALE

Il desiderio di Duchamp, per liberare l'artista dal suo «asservimento manuale», di portare «un po' più di intelligenza nella pittura» (2), nel senso di una riflessione su ciò che può essere il linguaggio dell'arte, sembra aver trovato il suo adempimento nella conceptual art, che si svolge oramai tutta e solo nella testa, che tematizza come tali pensiero ed immaginazione. Il linguaggio dell'arte «figurativa» non si serve più di un vocabolario visivamente recepibile, come quello del colore, della linea, delle forme o degli oggetti, ma di un vocabolario adeguato alla traduzione di processi mentali, ossia di quello delle parole. Il linguaggio dell'arte è il linguaggio delle parole. Di necessità.

Di necessità, perché una trasmissione diretta dei pensieri da cervello a cervello — la comunicazione ideale — non è possibile, o meglio, non è ancora possibile. (Alcuni futurologi ritengono che nell'anno 2023 il problema sarà risolto). La capacità ideativa degli artisti è qui nettamente superiore alla loro capacità realizzativa. Una volta di più si rende manifesta la dipendenza dell'arte dai media della scienza e della tecnica.

«Le idee prese di per se stesse possono essere opere d'arte» (3) dichiarò Sol Lewitt nell'anno 1969: non si trattava soltanto di una boutade priva di riferimenti concreti, ma in questo pensiero si articolava tutta una evoluzione dell'arte figurativa, che fin dagli anni Cinquanta coerentemente s'andava facendo strada nella direzione di una smaterializzazione permanente, raggiungendo il suo culmine — come al momento appare — in quella fase che è detta conceptual art. In questa fase dell'arte — secondo le dichiarazioni di alcuni conceptual artists — al «precipitato» materiale di un'opera, che per lo più consiste in testi, fotografie o schizzi, non viene attribuita alcuna rilevanza artistica. Tutti gli elementi visibili delle opere assumono il rango di mezzi di comunicazione, di chiarimento e di guida, perché si realizzi l'intenzione perseguita dall'artista. Ma l'opera vera e propria nasce solo nella testa dello «spettatore», nella sua immaginazione. Joseph Kosuth, il principale teorico di questa corrente artistica, è dell'opinione che tutte le sue «opere esistono quando vengono concettualmente intese, poiché l'esecuzione per l'arte è irrilevante» (4). Oppure Lawrence Weiner dichiarò: «E' l'idea che c'è dietro che viene esposta, non una qualche serie specifica... e neppure, per la comprensione, è necessaria l'esecuzione...» (5). Infine Robert Barry, interrogato sotto forma d'intervista sulla effettiva esistenza dell'opera, risponde: «Essa esiste allorché uno essi (i lettori - nota dell'A.) hanno una qualche idea nei suoi riguardi» (6). E dunque, come dicevamo, il linguaggio della parola sta «di necessità» in primo piano nella scelta del media.

La fotografia, come parte integrante del testo, nella conceptual art ha corrispondentemente un ruolo subordinato.

to. (Un'eccezione comunque è costituita dai lavori di Douglas Huebler, le cui serie fotografiche sono parte costitutiva essenziale delle sue opere). La foto viene introdotta da alcuni artisti per aiutare lo spettatore a facilitare la realizzazione concettuale mediante «puntelli» visivi.

PENSARE COME MOVIMENTO

Nei lavori della conceptual art si possono ora individuare due precipue tendenze che interessano ai fini della nostra ulteriore osservazione. La prima è orientata alla creazione di «relazioni» all'interno di sistemi costruiti dall'artista (ad es. le definizioni lessicali ed i sistemi frase-numero (investigations) di Kosuth o i sistemi luogo-tempo (location and duration pieces) di Huebler). In questi casi l'obiettivo è la variazione di un pensiero: questa si origina in quanto esso vien posto in relazione con altri pensieri, secondo determinate regole combinatorie, cioè in quanto si modifica la cornice dei riferimenti sia per lo spettatore sia per il pensiero stesso.

Proponiamo «a titolo di esempio» un sistema di Joseph Kosuth, «The eighth investigation 1971, proposition 2», in cui le connessioni di pensiero si compiono secondo le disposizioni seguenti: Su di una parete vi sono tre orologi che camminano e mostrano ore diverse. Davanti, su di un tavolo, tre fascicoli che hanno ciascuno 60 brevi testi numerati (frasi di Wittgenstein). Lo spettatore deve ora — secondo un sistema di combinazioni elaborato da Kosuth e che è definito da determinate relazioni alterne fra orologi, numeri e testi — leggere i testi nella successione continuamente variata risultante da tale sistema. Il contenuto delle frasi ha qui solo un ruolo subordinato. Ciò che importa a Kosuth nella sua opera è questo saltare di pensiero in pensiero (di testo in testo), all'interno della cornice di riferimenti da lui posta, e le associazioni che ne conseguono, giochi di pensiero secondo regole combinatorie. (Quest'opera viene presentata esaurientemente nella Relazione annuale del 1971 della Galleria Paul Maenz di Colonia).

In simili opere (p. es. anche nelle «Oral communications» di Jan Wilson o nelle interviste di Robert Barry) si cerca di analizzare il processo mentale in quanto tale, «si dimostra come funziona il pensiero» (Marlies Grüterich) (7), intendendo per pensiero non soltanto il pensiero logico (causale), ma ogni genere di attività mentale e dunque anche quella di rappresentare per immagini. Non il contenuto del pensiero, ma il pensare stesso è il tema. L'artista elabora dei sistemi, all'interno dei quali lo «spettatore» — seguendo le sue indicazioni — si muove pensando. Come nell'arte di azione o di processo, mediante il fare, si pone l'accento sul fare (e assai meno sul risultato del fare) così in questi esempi, mediante giochi di pensiero (esercitazioni entro binari di pensiero), si pone in evidenza il pensare stesso (e assai meno il contenuto del pensare). (Si confronti, nella scienza, lo sviluppo di teorie di sistemi, con l'ausilio delle quali vengono riconosciute complesse relazioni esistenti dietro alle cose osservabili e vengono studiati possibili sviluppi futuri. Oppure l'invenzione dei cosiddetti «games» (man games, computer games, psycho-games) per l'esercizio della capacità di cogliere relazioni) (8).

PENSARE IL MOVIMENTO

L'altra tendenza, all'interno della conceptual art, conduce nella direzione del suggerimento di semplici, vaghe immaginazioni, come è inteso ad esempio nei seguenti lavori di Weiner, Barry ed On Kawara.

Lawrence Weiner: «Fluendo dolcemente» oppure «Come se fosse» (9).

Robert Barry: «Cambia sempre. Deve. Non ha un posto fisso. I suoi confini non sono stabili. Agisce su altre cose. Può essere accessibile, ma cammina inosservato. Parte di esso può anche essere parte d'altro. Qualcosa di lui è familiare. Qualcosa è estraneo. Saperne qualche cosa lo modifica» (10).

On Kawara: «19.11.71 - io sono ancora in vita»

«24.11.71 - io sono ancora in vita».

Lavori di questo genere suscitano immaginazioni che mirano al fare o all'essere (al come essere) di un fenomeno, spesso non meglio definito dall'artista. Il si-

gnificato del «soggetto» viene mantenuto aperto, per ridestare il più possibile direttamente — ovvero senza il collegamento con oggetti evocanti immagini — l'idea di un movimento o di un essere (di uno stato) in sé e per sé. Ma siccome tanto il movimento quanto l'«essere» non sono immaginabili senza l'associazione a fenomeni sensorialmente percepibili (sono infatti concetti astratti) lo spettatore, nel leggere, collega involontariamente il movimento con una cosa che esegue tale movimento, il «come essere» con un oggetto che è così. Le connessioni figurative, che possono essere assolutamente vaghe e nebulose, vengono quindi demandate allo «spettatore». E' lui a determinare il contenuto visivo delle sue rappresentazioni, mediante associazioni spontanee. Il grado di libertà, per ciò che riguarda la rappresentazione dello spettatore, in queste opere, è assai grande e arriva ad una attivazione dell'inconscio, della fantasia.

Porre in evidenza queste due componenti della conceptual art: il pensare come movimento, come attività spirituale (avviata mediante sistemi di relazioni progettati dall'artista) ed il pensare il movimento o altri concetti astratti (provocato mediante stimoli all'immaginazione) — componenti che in molti lavori risultano riunite — mi sembra importante, proprio per il fatto che in esse sono da ricercarsi i punti di riaggiungimento delle combinazioni testo-foto qui in discussione. Poiché solo su questo sfondo, ossia solo muovendo da questo stadio della coerente materializzazione dell'arte e delle vie intraprese in tal senso, è possibile comprendere queste opere.

Bill Beckley, uno dei rappresentanti di questo nuovo modo di lavorare, presentato per la prima volta in Germania nel 1973, da Konrad Fischer, Düsseldorf, alla domanda se egli considerasse le sue storie come una specie di prosecuzione della conceptual art, rispose: «Per ciò che riguarda la conceptual art, il medium ed in molti casi anche lo stile visivo (nella story art - nota dell'A.) è lo stesso. E' lo stile letterario che si è modificato (da analitico a narrativo), si che ora uno stile d'arte (il conceptual) che analizzava altri stili artistici (con l'intenzione di essere un non-stile) è stato superato, per effetto di un mutamento che evidentemente non si è verificato sul piano visivo, bensì su quello letterario. E' stato Kosuth a porre al primo posto il contesto linguaggio-arte. Per questo noi artisti più giovani dobbiamo trattare il problema esattamente alla stessa stregua dei problemi tradizionali» (12).

COMBINAZIONI TESTO-FOTO
DELLA STORY-ART

Complessi di relazioni per alcuni artisti —
riempimento contenutistico di spazi temporali (storici)
per altri

Che le funzioni di testo ed immagine, nonchè i loro contenuti e forme possano differenziarsi grandemente, l'abbiamo documentato, rifacendoci alle forme di combinazione finora esistenti ed alla conceptual art. Se si esaminano le combinazioni testo-foto che qui interessano, in riferimento al loro contenuto, si deve constatare che, al contrario della conceptual art, esse non contengono alcuna indicazione per la realizzazione concettuale di fenomeni astratti, ma sono storie che riferiscono eventi del tutto concreti. Per quanto riguarda i metodi adottati, si possono distinguere due modi di lavorare, che sono ambedue riconducibili ai procedimenti avviati nella conceptual art, e cioè al «pensare come movimento» e al «pensare il movimento».

Così, tutta una schiera di artisti si occupa a fondo della costruzione di complessi di relazioni (pensare come movimento). I loro lavori sono dei contesti di relazioni, sia fra testo e fotografie, sia fra pensieri all'interno del testo, fra oggetti sulle foto o fra le foto tra loro. A questa schiera appartengono Victor Burgin, William Wegman, Robert Cumming, David Askevold, John Fernie, Bill Beckley e Michael Dadura. Per questi artisti la storia non nasce né dal testo né dalla foto, ma soltanto dal processo dell'osservazione alterna, dalla relativazione di testo ed immagini. In questi lavori si sviluppa in modo del tutto evidente una nuova forma di collegamento mediale, che non è impostata sulla reciproca integrazione, ma sul reciproco influenzamento. Testo e foto — presi ciascuno a sé — non sono in grado di rendere la storia, che risulta soltanto dalla reciproca relazione.

Un altro gruppo di artisti si concentra prevalentemente a riempire di contenuto spazi temporali (pensare il movimento), a raccontare storie che hanno per sostrato per lo più esperienze personali, ricordi; ma questo riempimento non si compie in forma di una descrizione lineare, come avviene nei diari, ma anche qui mediante sublimazioni di pensiero (Baldessari), inaspettate interruzioni (Hutchinson), supposizioni, allusioni a possibilità (Gerz, Le Gac) ecc., sì che lo spettatore di continuo è costretto — sia pure in maniera «più discreta» — a correggere la direzione delle sue rappresentazioni.

In questi lavori il linguaggio viene introdotto soprattutto per annotare e rendere, nel tempo e nello spazio, i percorsi, i processi, che la fotografia (l'immagine) non è in grado di rendere. La fotografia serve in questo contesto assai spesso alla «concretizzazione» di determinate «stazioni» del decorso o a dar rilievo a determinati pensieri. Fra gli artisti che lavorano in questa maniera sono da annoverare Christian Boltanski, Roger Welch, Jean Le Gac, Jochen Gerz, Didier Bay, John Baldessari e Peter Hutchinson.

Che i due tipi di storie, per ciò che riguarda i metodi adottati, si possano sovrapporre non sorprende: nelle storie di riferimento possono essere elaborate esperienze personali, come per converso nelle storie personali possono avere un ruolo i riferimenti fra testo e foto.

Ci si può domandare se gli artisti su ricordati coprono in pieno l'ambito delle combinazioni testo-foto qui inteso: la trasparenza dell'evento artistico è insufficiente. La delimitazione (che cos'è, ad es. una storia e che cosa non lo è?) è difficile. Casi limite sui quali si può essere di divergente opinione sono ad es. Burgin, Boltanski e Bay. (Le storie fatte tutte di testi o tutte di immagini non vengono qui prese in considerazione. Così pure le combinazioni di disegni, schizzi e testi, come sono quelli ad es. di Fritz Schwieger, sebbene in tali lavori possano prodursi delle mutue relazioni fra disegni e testi che sono simili a quelle fra fotografie e testi).

Ma qui non si tratta affatto di dare un'esauriente documentazione, anche ammesso che fosse possibile. Ciò che qui interessa è di tratteggiare un modo di lavorare e di pensare che da quelli preesistenti si differenzia in punti — almeno credo — degni di rilievo.

I TESTI NON SONO LETTERATURA

E' importante tener presente che gli artisti che operano le combinazioni testo-foto qui trattate erano in partenza tutti pittori o creatori di oggetti. I testi dunque non sono nati all'interno di una tradizione letteraria, ma nell'ambito dell'arte figurativa. Perciò debbono essere anche visti in linea primaria entro questi contorni. «Se vengono adoperate parole e queste parole provengono da idee sull'arte, esse sono arte e non letteratura, i numeri non sono la matematica», constata Sol Lewitt nella proposizione 16.a delle sue «Sentences on conceptual art» (13). (Significativo il fatto che si parli sempre solo dello «spettatore», mai del «lettore» delle opere).

Gli artisti considerano e adoperano il linguaggio come mezzo per documentare e rendere lo svolgersi di azioni ed i processi mentali che non sono comunicabili mediante l'immagine fissata nel tempo e nello spazio. Essi scrivono i loro testi nel linguaggio di tutti i giorni, o meglio, nella lingua che è loro propria, familiare. (Anche il linguaggio parlato di ciascun individuo reca questi tratti personali, allo stesso modo che la scrittura contiene i caratteri personali dello scrivente).

I contenuti dei testi sono descrizioni di eventi immaginari o effettivamente accaduti, allineamenti di pensieri, allo scopo di rimandare, mediante questi, a strutture e connessioni più profonde di quelle che, ad es., una foto o un'immagine sarebbero in grado di dare.

Notevole il fatto che molte storie — contrariamente a ciò che avviene per le estrinsecazioni impersonali, dal tono scientifico, quasi tecnico, dei conceptual artists e per le didascalie che si riferiscono al contenuto di un'immagine — stanno in un rapporto del tutto personale col loro autore (sebbene siano tenute su un tono «generico») tanto più quando, come talora avviene, i testi sono scritti a mano (Gerz, Fernie, Hutchinson).

STORIE COME STORIA STORY COME HI-STORY

Come già accennammo, in questi testi i ricordi hanno uno spazio particolarmente vasto, il che vuol dire che «storia» assume qui un duplice significato. Da un lato il ricordo viene reso sotto forma di una storia (story), dall'altro questi ricordi rappresentano dei frammenti della vita del narratore, sono dunque parti della sua «storia» (history). Gli spazi di tempo diventano spazi di storia e vengono riempiti di vicende vissute, ricordi, esperienze. Spunti in questa direzione sono già presenti in On Kawara, il quale, mediante le sue manifestazioni quotidiane, sotto forma di constatazioni come «I got up...», «I read...», «I met...» ecc. o nelle immagini giornalmente prodotte, nelle quali non si vede altro che la data, cerca di fissare documentariamente il tempo da lui vissuto. Queste singole, «avare» testimonianze delle sue attività non furono tuttavia mai collegate a formare una storia.

Quali che siano le cause effettive di questi sforzi di riflessione retrospettiva (molte sono le ipotesi possibili), dovrà tuttavia potersi escludere che si tratti di ambizioni nostalgiche. La «scoperta» del passato viene effettuata da Boltanski, Le Gac, Bay, Gerz, Welch ed altri piuttosto in un modo analizzante, distaccato, che non con il sentimento di una melanconica «ricerca del tempo perduto». Questi «archeologi» si preoccupano di essere concreti ed oggettivi, anche se in primo piano sta il fattore personale. Si deve presumere che la constatazione di Boltanski «Nel mio lavoro praticamente non ho mai parlato di me stesso, e tutti i ricordi che ho descritto sono inventati. La mia ricerca si rivolge all'universale e non al personale» (14) possa esser posta alla base dei tentativi di ricostruzione anche di altri artisti. Che l'attivazione della capacità memorativa non sia un fenomeno circoscritto soltanto al campo delle arti figurative, si può evincere da una dichiarazione di Peter Handke sulla sua futura attività: «Per il processo dello scrivere il ricordo è effettivamente diventato un fattore sempre più importante, costitutivo. Sviluppare l'abitudine a ricordare sarà il mio principale lavoro in futuro. Ma questo «ricordarsi» non è davvero un fatto nostalgico, un fatto reazionario» (15).

LO SPETTATORE NON VIENE TENUTO PER LE DANDE

Il bisogno di oggettività e di mantenere aperta la storia è caratteristico per tutte le storie che si basano su vicende o ricordi personali dell'artista. Mantenere aperto quanto viene detto — nel senso di costringere all'identificazione con il fatto biografico o enunciato — è il comandamento supremo nei confronti dello spettatore. Per seguire tale comandamento gli artisti si avvalgono di metodi diversi. Ad esempio Le Gac, per evitare il pericolo di identificarsi col soggetto (con se stesso), scrive in terza persona (singolare); Gerz, nel timore di precisazioni univoche, sceglie la terza persona (singolare) o la prima (plurale) che deve mantenere immune il lettore dall'identificarsi con lui. Inoltre usa assai spesso la forma del congiuntivo e talora del condizionale, che permette allo spettatore di essere di parere diverso. Baldessari racconta le sue vicende ed esperienze come quelle «di un artista». Bay nel suo lavoro parte dal presupposto di un'uguaglianza di interessi di tutti gli individui viventi in un consorzio sociale e ne deduce che quanto interessa lui debba interessare anche gli altri... ed infine Boltanski mira all'indagine del collettivo e non dell'individuale.

Dovunque ci si preoccupa di aprire porte e finestre all'attività raziocinante ed ideativa, al piacere di inventare dello spettatore, poiché anche in queste opere, contentutisticamente assai più differenziate e ricche rispetto a quelle della conceptual art, i pensieri individuali, le associazioni dello spettatore, contribuiscono sostanzialmente al nascere dell'opera. Quest'apertura delle opere alla partecipazione attiva dello spettatore non è solo secondaria e marginale, ma è vista e prevista consapevolmente come parte del tutto.

LA FOTOGRAFIA SCEVRA DI AMBIZIONI ARTISTICHE

La fotografia — counterpart del testo — da tutti gli artisti (Beckley è l'unico a non avere le idee chiare in proposito) è considerata componente di pari rango dell'opera. Solo nella loro reciproca relazione il testo e la fotografia costituiscono la storia e nel contempo suscitano l'attenzione per un terzo elemento, nuovo, che s'aggiunge, nascendo da ambedue. La parità di rango sul piano funzionale non va considerata equivalente ad una parità sul piano quantitativo (di assorbimento di spazio). Vi sono artisti che raccontano le loro storie prevalentemente con fotografie, come ad es. Cumming, Wegman, Askevold o Boltanski, per i quali l'immagine occupa lo spazio più vasto (non quello più importante), ed altri i quali fissano le loro storie per la massima parte in testi, come ad es. Le Gac, Beckley o Baldessari, per i quali la parte dedicata al testo, corrispondentemente, è dominante per ampiezza. Le fotografie pretendono tanto poco di essere «foto artistiche», quanto poco i testi sono letteratura in senso tradizionale. Sono piuttosto da paragonarsi ad «istantanee» ossia ad immagini che non rilettono alcuna ambizione fotografico-formale: il pendant dunque della lingua parlata nella vita di tutti i giorni. Le foto, «pescate» negli album di famiglia o in qualche altro posto, oppure riprese da situazioni che interessano l'artista, in parte nascono successivamente (trigger del lavoro; in parte nascono successivamente, per esempio, come concretizzazione o «regolazione» di un evento.

Sulla funzione delle foto gli artisti manifestano di volta in volta idee assai diverse:

Per Le Gac una vaga immaginazione figurale si rafforza mediante la riproduzione fotografica di un oggetto che — pur essendo al centro della narrazione — nella forma esteriore in cui si manifesta non ha tuttavia alcuna importanza per il testo; Bay sviluppa tipologie della vita quotidiana (ciclisti che attraversano una piazza, cani del vicinato, dintorni di parcheggi...) che debbono servire a chiarire cose che vediamo ogni giorno e che perciò non vediamo; Askevold traduce vari livelli di coscienza (veglia, sogno ad occhi aperti, sogno) in fatti visivi corrispondenti; le foto di Baldessari debbono aiutare lo spettatore a decifrare l'essenziale delle sue storie; Badura adopera le foto come elementi di prova per i suoi «gialli»; Boltanski, sulla base di foto adatte, ricostruisce squarci della sua infanzia; per Welch inequivocabilmente le foto forniscono lo spunto per l'opera — e così via.

Degno d' nota, nel senso dell'«artista vivo» insito nell'autore delle combinazioni testo-foto, è il fatto che alcuni artisti, per accentuare la componente ottica, includono nei loro lavori anche altri elementi visivi. Così, all'occasione, Fernie ripete la forma della lineatura a stampa, sulla quale egli usa scrivere i suoi testi, in un oggetto costruito di tavole di legno, coordinato all'opera; Badura, oltre ai materiali di prova fotografici, adopera anche altri «reperti», come ad es. resti di cibo, campioni di pietre ecc.; Gerz incola le sue combinazioni testo-foto in casse di legno, per portarle nel senso più vero della parola in una «cornice artistica»; Boltanski infine si preoccupa di ricostruire oggetti esistenti nella sua memoria, servendosi di argilla, carta ecc. E' lecito presumere che anche la scritturazione a mano del testo per alcuni autori non soltanto certifichi dell'autenticità della storia, ma vi venga inserita come ulteriore elemento visivo, grafico. In genere sembra che alla forma esteriore dell'opera (disposizione di testi e foto, collocazione delle righe del testo ecc.) venga nuovamente attribuito maggior peso di quanto non avvenisse nella conceptual art. Lo spettatore — consapevolmente o no — viene stimolato visivamente.

RELAZIONE FOTO-TESTO: UNA FORMA BIPOLARE D'ARTE

Riassumiamo. Le dilascalie chiariscono le rappresentazioni oggettuali intese dall'immagine, cioè a dire, esse guidano nella direzione voluta; le illustrazioni di un testo rendono figurativamente determinate situazioni in esso contenute; i testi inclusi in figurazioni cercano — a meno che non vengano usati solo come elementi compositivi — di tradurre enunciati figurativi in enun-

ciati concettuali; nella conceptual art i «testi-guida» vengono sorretti, nella realizzazione concettuale di un'idea, dai punti fissi della foto o dello schizzo.

Nelle combinazioni testo-foto qui presentate si delinea fra testo e fotografia una forma del tutto diversa e nuova di relazione. La fotografia ed il testo infatti non stanno fra loro semplicemente in un rapporto integrativo, ma nella loro semplice relazione producono un «terzo», un quid di nuovo, che non può essere espresso né dal testo né dalla foto presi di per se stessi. Testo e foto si rafforzano non solo nel senso di un chiarimento dell'eguale enunciato contenuto in ambedue; ma insieme creano un nuovo enunciato. In questo senso possiamo parlare di una nuova forma di espressione artistica, di un nuovo «modello linguistico» (Burgin).

Questa forma non è più semplicemente bimediale, ma bipolare, e ciò è decisivo: i suoi poli sono il testo da una parte e la foto (l'immagine) dall'altra. Fra questi due poli (ai quali corrispondono possibilità polari di linguaggio) si determinano dei campi di tensione: solo qui, nei campi di tensione, si svolgono gli eventi veri e propri (voluti dall'artista). Né la parte scritta né quella figurativa di per se sono la storia (story): essa viene narrata soltanto dalle relazioni reciproche fra le due parti, che tocca allo spettatore portare a compimento.

Ciò che nel campo letterario dice Dieter Wellerhoff, a proposito dei suoi nuovi spunti di pensiero, si può riferire anche al nostro campo: le opere della story-art interpretano la bipolarità fra testo ed immagine come «Strategia dell'irritazione, dell'esperienza alternativa, della liberazione di quanto viene ricacciato... dell'esercitarsi in strutture complesse... della istituzione di realtà».

«LA REALITE' EST UNE FICTION» (Didier Bay)

Lasciando da parte la spiegabilità di queste opere all'interno del cammino delle arti figurative, ritorna pur sempre la domanda perchè mai degli artisti figurativi debbano scrivere. La risposta spontanea non può essere che questa: perchè evidentemente quanto vogliono dire non può essere detto in modo soddisfacente con l'ausilio dei mezzi figurativi. Si tratta di esprimere fatti, relazioni e strutture che si celano dietro le manifestazioni ottiche. «Who has become all eyes, does not see» (Agnes Martin), chi vede soltanto non vede, poichè «il nostro spirito è il vero organo del vedere e dell'osservare. Gli occhi hanno soltanto la funzione di un recipiente che capta e trasmette le parti visibili dei contenuti della coscienza» (Plinio). L'interesse per le immagini esteriori si è trasformato in interesse per le immagini interiori. Le dichiarazioni di Robert Barry sul suo modo di lavorare dovrebbero essere valide anche per le intenzioni degli autori di opere testo-foto qui presentati: «Io mi servo dell'inconscio, poichè è di gran lunga più reale di tutto il resto» (osservazione raccolta dall'A.).

La realtà di quanto per l'artista non è calcolabile né prevedibile, la realtà del fattore psichico, associativo, dei pensieri che si possono provocare ma non guidare: ecco quello che affascina questi artisti, che li interessa, che essi intendono approfondire. La loro visione della realtà non si limita al fatto materiale, ma implica il grande campo, quasi del tutto inesplorato, della sfera psichica, spirituale, quel campo al quale, forse, nel complesso, attribuiamo un peso di realtà assai maggiore che non all'ambito puramente materiale. Per loro la realtà si riconnette alla singolarità ed irripetibilità dei processi interiori individuali. Per loro i fatti delle esperienze, dei ricordi, delle vicende vissute, dei pensieri, sentimenti, stati d'animo, presagi, aspettative, moti di volontà — anche se non reali sotto il profilo di una immediata percepibilità da parte dei sensi — sono incomparabilmente più reali di tutte le reali illusioni di tutti i «neorealisti della tela» presi in blocco.

FINE DELLA MANIA DI INNOVAZIONE?

Si direbbe che questi artisti ai quali preme di porre allo scoperto strutture e connessioni più profonde, cui preme di più guardare dentro ed all'indietro, che non

guardare in avanti, introducano una nuova importante fase di orientamento sotto il profilo delle finalità artistiche. Le ragioni di ciò non sono certo da ricercarsi soltanto in una crescente sazietà nei confronti di una intellettualizzazione unilaterale, superstitizzata dell'arte, che bandisce dalla sua sfera ogni «moto» dei sensi, che pretende un'ascesi troppo rigorosa riguardo a sensazioni, esperienze, sentimenti (= riguardo alla vita) e che cerca di emarginare dalle sue idee l'ultima briciola di «ridondanza». Le ragioni dunque non sono soltanto di natura «compensatoria», ma hanno radici più profonde. Questi artisti sembra vogliano porre in dubbio le rivendicazioni di una ininterrotta innovazione, acriticamente sollevate specie negli ultimi vent'anni, la fetocizzazione delle qualità linguistiche dell'arte a danno di fattori d'esperienza umanitari ed emozionali. Essi si battono per la reintegrazione di interessi e possibilità repressi.

A questo proposito vanno introdotte le riflessioni teorico-artistiche dell'autore di testi-foto Victor Burgin (le cui opere per il resto sembrano stare piuttosto al margine del quadro qui delineato). Burgin mira ad una generale svolta teorica dell'arte; i suoi spunti di pensiero sembrano trovare larga rispondenza in molti degli artisti qui citati.

LA «PERPETUAL REVOLUTION» VIENE CONTESTATA

Burgin si volge contro la concezione, particolarmente accentuata a partire dagli anni Cinquanta, dell'autonomia dell'arte, intesa come sfera a sé stante, indipendente dalla società, e si volge quindi contro il conseguente imperativo posto dall'artista di proseguire l'evoluzione dell'arte attraverso una permanente innovazione — sia pure ridotta al minimo. Le sue proposte si oppongono diametralmente all'appello ad una «perpetual revolution» (Clement Greenberg). Esse mirano ad una revisione totale di questa teoria, tuttavia non nel senso del gruppo Art & Language, che persegue invece obiettivi analoghi ma che — a suo parere — si esaurisce in divagazioni filosofico-semantico: «Artisti teorici che non producono arte sono nella stessa situazione di artigiani che affilano continuamente i loro utensili, ma che non arrivano mai a realizzare un qualunque lavoro». Per Burgin l'arte è invero anche un'«attività teorica», ma egli respinge la separazione netta dei problemi teorici da quelli sostanziali, qual'è quella proposta dall'arte teorica (ad es. da Art & Language), perché per essa verrebbe escluso l'esercizio di tutte le altre funzioni dell'arte (meno quelle altamente esoteriche) e quindi non potrebbe esser destato «alcun interesse intellettuale particolare», al quale non si potesse trovare risposta anche altrove, e cioè al di fuori dell'arte.

Burgin persegue una «differential determination», una continua determinazione analitico-differenziale della funzione e del contenuto dell'attività artistica. Per lui l'attività artistica è determinata da una pluralità di componenti linguistiche che hanno in effetti la loro origine nella pittura e nella scultura, ma che non è dato raggiungere esclusivamente mediante il semplice impiego di questi mezzi convenzionali. Importante è per lui che, in linea di principio, siano aperti all'artista e possano essere da lui chiamati in causa tutti i linguaggi, mediante i quali la società ed i vari raggruppamenti sociali comunicano abitualmente al loro interno e fra loro — e non soltanto i «codes» dell'arte tradizionale.

Burgin paragona questi linguaggi (communication codes) a setacci, attraverso i quali le cose di cui ci costruiamo le nostre immagini del mondo cadono secondo determinati modelli, modelli che a loro volta sono pre-disposti dalla struttura del particolare setaccio che usiamo.

In ogni momento della storia umana esistono soltanto determinati «codes». Ad un limitato numero di setacci corrisponde un limitato numero di immagini del mondo. Se ora smontiamo tali setacci (codes) — secondo la visione di Burgin — possiamo con i loro pezzi costruire dei setacci nuovi, che ci pongono in condizione di sistemare le nostre informazioni in modelli che si differenziano notevolmente dai precedenti. Burgin considera compito specifico dell'artista operare una demolizione programmata dei linguaggi di comunicazione esi-

stenti, allo scopo di congegnare in tal modo delle strutture che producano nuove immagini del mondo.

Per Burgin ciò vale soprattutto in un mondo in cui i mezzi figurativi, le «tecnologie» dell'artista non sono più dominio incontrastato dell'arte, in quanto non sono più mezzi specifici, ma sono divenuti nel frattempo «patrimonio comune», ossia sono stati usurpati da altri ambiti (ad es. dalla pubblicità, dalla segnaletica stradale, ecc.). «Tale definizione di attività artistica permette l'uso di tutti i linguaggi (codes), attraverso l'intera gamma delle tecnologie mediante le quali vengono espresse».

In rispondenza a queste considerazioni, Burgin propone che — dopo esser stati per tanto tempo ossessionati dall'idea dell'evoluzione di un'arte autonoma — dovremmo ora pensare alla sua «devoluzione». La story-art contribuisce a ciò per la sua parte, poiché le combinazioni testo-foto qui considerate sono in realtà le risultanze di una «demolizione» di codes, di linguaggi (artistici) tradizionali. Esse riuniscono elementi provenienti dalla fotografia, dall'arte figurativa (qui i testi sono in prima linea considerati come componenti dell'arte figurativa — introdotti come nella conceptual art—), e, in forma accennata, dalla letteratura (una certa attenzione alla forma linguistica si trova in Le Gac, Gerz o Fernie) a costituire una nuova forma che non può essere ascritta né alla fotografia, né all'arte figurativa, né alla letteratura, intesa in senso tradizionale, ma che va vista come un'autonomia sintesi di tutte e tre, come un nuovo modello linguistico.

(traduzione dal tedesco)

(1) Gufo Reale, Zur Pathologie der Avantgarde, in: Interfunktionen 10, Herausg. F. W. Heubach, Köln 1973.

(2) Marcel Duchamps, zitiert nach Hans Richter, Dada — Kunst und Antikunst, Köln 1964.

(3) Sol Lewitt, Sentences on Conceptual Art, in: Art and Language, Vol. 1, Nr. 1, Conventry 1969.

(4) Joseph Kosuth, in: Prospect 69, Herausg. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1969.

(5) Lawrence Weiner, in: Prospect 69.

(6) Robert Barry, in: Prospect 69.

(7) Marlies Grüterich, Lawrence Weiner, in: heute Kunst, Nr. 4/5, Mailand 1973-74.

(8) Mehr darüber in: Robert Jungk, Der Jahrtausendmensch, München 1973.

(9) Aus: Lucy R. Lippard, Six Years: The Dematerialistion Of The Art Object From 1966 To 1972, New York 1973

(11) Klaus Honnef, Concept Art. Köln 1971.

(12) Bill Beckley's e Margarethe Jochimsen 20.10.1973.

(13) Art & Language.

(14) Christian Boltanski - Margarethe Jochimsen 17.10.73

(15) Peter Handke, intervista con Christian Schultz-Gerstein (Die Zeit nr. 43, 19.10.1973).

barbara radice una lettura non strutturale (da «data», giugno-agosto 1975)

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 dell'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, manoscritti, battute a macchina o stampe, tapes o films, raccontano una storia. Impudicamente l'artista scritta 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 quello 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 con mezzi, piacevoli, di cui l'intelletto e la ragione possono e devono servirsi. Sembra inevitabile che con-

tinuiamo 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.

Scrivo Francois Jacom: «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 Askevold 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 sono 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. Askevold opera bizzarri mixaggi di concetti apparentemente contraddittori ma che inspiegabilmente 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 significato, 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. Askevold 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.

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. Lavora di solito con foto e testi composti in caratteri grandi e rotondi, l'immagine è un'esca a cui si abbocca, 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 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 percezioni 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 svolgeranno 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 genetica-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 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 definirli 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 cadde 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 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 di humor e lo spirito di adattamento propri della sua terra, gli stessi che, rendono possibile una decente sopravvivenza, nelle lunghissime giornate del week-end, 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'arte, 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 costruirci 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 fondono su dati reali. I due sistemi sono in realtà incompatibili ma non contraddittori, bensì complementari.

Tornando all'arte, è proprio in nome di quest'estetica 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, consapevole 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 con cui uno 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 Descartes 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 qualche 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 affasciano, 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 decifrate 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 eseguirlo, ciò non toglie che di modo 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'idea nuova modo di fare arte, o un'idea nuovo modo di interpretare l'attività artistica, o 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.

peter schjeldahl

let's not read narrative art too seriously
(da «new york times», december 7, 1974)

A perky, remarkably «nice» new avant-garde movement, or mini-movement, has been attracting attention this year. Called "Narrative" or "Story", it is the latest wrinkle in the many-wrinkled Conceptual mode of the past few years, a mode that has presumed to elevate idea about art over the traditional art work. Most other recent Conceptual off-shoots have been pretty baleful, characterized by extreme and sometimes desperate behavior. In contrast, Narrative is a modest phenomenon involving work by some quite likable esthetic humorists and romancers.

Certainly, no one in the ranks of Narrative is specializing in dour, didactic intellectual exercises, and no one is proposing, as art works, masochistic acts performed on his own body or psyche. (It may be remembered that not long ago a young California artist had himself shot in the arm and put photographic documentation of the event on sale). Rather, the typical Narrative work constitutes, through a mixture of visual and verbal means, a resolutely "impure" blending of impulses that might be thought to belong in the fields of literature, sociology, comedy and other disciplines.

Thus William Wegman, a very funny man, makes videotapes of himself discoursing, deadpan, on vaguely preposterous topics. In one tape, he compares the different effects of two movies he has seen to two saw blades, one straight and one circular. Halfway through, he visibly loses enthusiasm for his similes, but manfully carries them through to the end. And thus Roger Welch, in a "performance piece", brings a 96-year-old man into a gallery to reminisce about his childhood in a Polish village. Working together, Welch and the old man try to construct a table top model, with blocks and written indications, of the way his neighborhood looked in about 1885. The model and a transcript of the dialogue remain as marketable spin-offs of the piece.

It wouldn't do to be solemn about a kind of art that takes itself, for the most part, rather lightly, but just the equable good humor of Narrative may be significant. It seems to mark a new perception, by young artists not inclined to accept the conventions of painting and sculpture, that the avant-garde attack on these conventions has lately incurred some serious limitations of its own that must be observed. In effect, these artists have jettisoned, as dead weight, the revolutionary pretensions of modern avant-gardism, replacing them with a spirit of honest diffidence and a love of simple pleasures.

Bill Beckley, currently showing at the John Gibson Gallery, is an artist who combines the winning virtues of the Narrative idea with a well-developed personal sensibility. Though employing the technical panoply of conceptualist "documentation"—photos, printed texts, tapes—he is essentially a story-teller, and the nature and variety of the "stories" he tells are highly absorbing. It helps that he is a decent photographer and, unlike many artists who have recently dabbled in the written word, a good writer of straightforward prose.

Some of Beckley's pieces are visual one-liners. In his present show, for instance, an orderly series of photographed foot prints on the gallery floor becomes disorderly when it encounters a photographed banana peel. Other pieces are trickier. Matched photos of a rabbit and a turtle enact "The Tortoise and the Hare" along one wall: the images of the two animals remain neck-and-neck throughout the race, but in sequential pairings the paper on which the turtle is reproduced gradually pulls ahead of the rabbit's. Thus the artist represents the narrative thrust of the fable while, if you will, remaining neutral in his preference for either animal.

Such work is not, it should be noted, very meaty stuff. It is a tentative mixture of psychological experiment—seeing in what subtle ways our sense of "story" can be invoked—and pure playfulness, the latter making the former palatable. Again, however, the very gossamer quality of this art is distinctly agreeable after years of conceptualist heavy weather. And its effectiveness in

the gallery setting is undeniable. It is good theater. What makes Beckley genuinely worth talking about is work of another order, involving the printed text. This is a body of actual stories, written in a light but steely manner, based on emotionally loaded memories, dreams and sexual fantasies. They are blown up and mounted on the wall, sometimes with a gnomonic color photograph that illustrates some aspect of the tale. Confronted physically in this way, rather than read on a page, they have an oddly powerful intimacy that reinforces their natural poignance.

The style of Beckley's stories is matter-of-fact self-revelation. They are really a species of poetry that presents data of inner experience without ornament or apology and is, for this reason, somehow all the more mysterious and tantalizing. Other artists and poets have lately been working with similar kinds of expression, but few more courageously or to greater effect. Unfortunately, Beckley's pieces are too long to be quoted here, though not too long to be read comfortably in the gallery.

Among other interesting Narrative artists are David Askevold, John Baldessari, Didier Bay, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac and Dennis Oppenheim. All work, though in different ways, with some combination of words and pictures. What is striking about them is that, unlike the reductive or media-mixing avant-gardists of past years, they are not out to eclipse traditional art. Instead, they are endeavoring to apply the discoveries of these same avant-gardists to the most traditional of artistic ends: expression, communication and the enrichment of civilized experience.

silvana inisi linguaggi paralleli (da «data», giugno-agosto 1975)

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 connotarsi 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 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 assurdo, in cui il paradosso enunciato verbalmente trova una convalida nella testimonianza della fotografia e ne è a sua volta confermato. 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.

maria torrente proust rivisitato, ovvero narrative art (da «la voce repubblicana», 10 novembre 1974)

Lo Studio Cannaviello ha inaugurato la stagione presentando, per la prima volta a Roma e subito dopo la mostra al Palais Des Beaux Arts di Bruxelles, un gruppo di artisti che compiono ricerche post-concettuali. La nuova «tendenza» si chiama (con la pretestuosa tendenza agli slogans degli operatori d'oltre Oceano) «Narrative Art» o «Story Art», e consiste in una combinazione di fotografie e scritte, separati fisicamente, talvolta impaginati insieme (Le parole e le immagini, dal titolo della presentazione al catalogo di Filiberto Menna). Instaurare nel corpo dell'opera due sistemi di comunicazione divergenti è il risultato di un'operazione di montaggio del linguaggio artistico tradizionale, articolato su determinate e ben separate aree, letteratura, arte, foto cinema ecc.; operazione, peraltro, sperimentata in qualche modo dalla poesia visiva e da alcuni settori del concettualismo. Un superamento, in parole povere, non soltanto dei «generi» ma anche, come osserva Renato Barilli, della linea di demarcazione che ancorava le arti visive allo spazio, demandando alla letteratura e al cinema la capacità di cogliere i frammenti del tempo, dilatandolo nel precario e fuggevole «attimo di esistenza» (per quanto si potrebbero riferire a questa tematica le esperienze ottico cinetiche e l'arte delle videotapes). Le scritte raccontano: sul filo di uno spunto minimo fornito dall'immagine, l'artista si abbandona alla rievocazione, al gioco delle associazioni, alla réverie, all'onda del ricordo che libera desideri inappagati.

Sono presenti nella mostra tredici artisti, tedeschi, francesi, americani, un italiano, Franco Vaccari, più legato a un'area concettuale, giacché, per esempio, la persona fotografata davanti al proprio ritratto sembra ripercorrere la tautologia di un Kosuth, anche se postulata come verifica di esistenza.

Messa da parte l'investigazione dell'arte come idea, ribaltata nell'idea come arte, si cerca una dimensione concreta che non può che essere antropocentrica. Ma, ci si domanda, che cosa c'è dietro questo bisogno (se si vuole patetico) di certezze a livello esistenziale e di comunicazione, che pare rigettare i vari Wittgenstein, Barthes, Merleau-Ponty, MacLuhán, per approdare ai lidi di una nuova «recherche» passando per la tangente del ciarpame quotidiano fissato nella istantanea o del pezzetto di carta con annotazioni minuscole incollate e impaginate ordinatamente quasi con tecnica musiva (Michael Badura)? Mutatis mutandis sono tributari di questa ricerca del «certo» anche i vari revival del realismo, ed anche il fatto che è tornato di moda il diavolo. Dopo aver cercato un rapporto consapevole con il paesaggio in quanto «terra» e con il «corpo», usandoli come linguaggio o patterns di comportamento ed analizzato il linguaggio stesso come sistema di segni e di relazioni, l'artista contemporaneo sembra non reggere la scomparsa di se stesso come singolo, trasformato, sul filo di un gioco puramente intellettuale, in mera «presenza specializzata». Si è messo a cercare esistenza nel ricordo, partendo dalla realtà che lo circonda, commentandola in una nuova, quasi vergine affibbiazione, a rifare l'inventario delle cose, a frugare nell'infanzia, nel mondo del non accaduto e del possibile, dipanando un racconto esplicito, con parole punteggiatura e sintassi a posto. Recupera la dimensione onirica surreale metafisica e la poltrona dello psicanalista, ma non è il bambino che guarda il filo d'erba o il mozzicone e all'ombra delle fanciulle in fiore non vi sono orti incantati.

Dopo la vertiginosa e rarefatta astrattezza dell'idea, la calma del fotogramma da quattro soldi riscatta un brano di vita volgare che l'immaginazione fiorisce di parole. Affidando all'occhio tecnologico della macchina fotografica il compito di «registrare», più che di «rappresentare» il reale, l'artista non cerca una maggiore quantità di informazione visiva da ripercorrere sulla tela, come nell'operazione iperrealista, ma il supporto per la parola che può scavalcare il reale. Il rapporto tra i due livelli di comunicazione può essere di consonanza, più spesso è dissonante, foto e parole sono anche fisicamente separati. L'unisono è a monte, nell'atto crea-

tivo (e in questo si ravvisa la matrice conceptual!), nella scelta, ma è anche una verifica in fieri della partecipazione del fruitore costretto a spostare continuamente l'attenzione dall'immagine al testo e viceversa. Le foto «banali» di Cumming sembrano ripercorrere una frangia pop privata ormai di concretezza a favore di una «storia» che è tutta nei cartellini che suggeriscono itinerari. Cristian Boltanski (il più «irrico» forse) riempie il vuoto delle stanze sbrecciate reinventando gli oggetti assenti con la parola-imagery; operazione inversa quella di Roger Welch che ricostruisce in concreto il ricordo. Passato e presente si scambiano i ruoli con il reale e l'immaginario.

angelo trimarco
una volta c'erano il corpo e la tautologia,
ora la memoria
(da «le arti», n. 1, gennaio 1975)

Una volta c'erano il corpo e la tautologia, ora la memoria La **narrative art** è un'arte (e come si potrebbe dire più appropriatamente) di silenzi e di memoria, i sentieri verdi della memoria, di chiarori crepuscolari e di dolcezze, la dolcezza del biscotto caldo della nonna, del sogno. Il sogno del bambino che, come una piuma, si solleva da terra: un sogno che i freudiani ci assicurano **riveli** i primi, inconfondibili tremiti d'amore.

La **narrative art** come arte della memoria (ma non mne-motecnica al modo di Lullo e dei suoi esegeti, da Paolo Rossi alla Yates), dunque. Come arte, cioè, tecnica, esercizio, allenamento al ricordare, attenzione agli stati così incerti e fragili, eppure morbidi, delle cose trascorse ma incancellabili.

Così dopo il linguaggio del corpo o del corpo come sistema di segni, dopo la tautologia dell'arte concettuale, ora ricompare, aborrita, la memoria e con la memoria il quotidiano. Un quotidiano, e bisognerà dirlo subito, non pubblico e nato dallo spessore incandescente della città e dell'urbano (come nella pop), ma sfilacciato lungo i cammini del ricordo e dell'opera quotidiana. Né la corporeità, né la durezza e l'opacità del mondo e neppure la tautologia. Soltanto la memoria e il quotidiano, le cose che incalzano ogni mattina e tutte le sere. La stanza vuota, sempre la stessa, che l'**organizzazione** della memoria, i passaggi del ricordare, riempiono di «vita»: tornano gli oggetti e le cose a popolare la stanza vuota, la forma voglio dire. E' di Boltanski che parlo, si capisce.

Una narrazione decolorata, umile, **bassa**, una memoria senza sussulti e ansia, senza incertezze e tentennamenti. Un lavoro di Le Gac. Il sogno di un giovane che aspira a una sorte felice (diventare pittore di successo). E intanto le immagini ce lo presentano, di fronte a un cavalletto, intento a dipingere, perduto in un paesaggio da illustrazione. Tutto scorre tranquillo. Il quotidiano è il quotidiano e la memoria non s'inceppa. Freud non c'è mai stato. Perché mai la memoria sospetta la presenza della rimozione né s'intimidisce per la denegazione.

Sembra (se l'ipotesi è corretta) che la tradizione del nuovo abbia vinto, ancora. Che l'organigramma della nuova avanguardia abbia un altro eroico figlio, nel bene come nel male (non importa). C'erano una volta, dice la favola, l'arte di comportamento, l'arte concettuale, la nuova pittura. Ora c'è la **narrative art**.

La storia dell'esperienza artistica (e la storia tout court) sono ridotte, così, a una sequenza terrificante di morte e di nascita, di agonia e di animose convalescenze. Il fatto è, invece, che la **narrative art** (riprenderemo più tardi la questione della memoria e del quotidiano) non viene né «prima» né «dopo», non ricalca i ritmi stagionali né il gioco a nascondersi e ad apparire della luna. E non allude alle ragioni cronologiche, certamente. Cronologicamente, senz'altro, la sua configurazione teorica è posteriore, viene dopo, la formulazione dell'arte di comportamento, dell'arte concettuale o della pittura/pittura (per adoperare il secondo o terzo nome della nuova pittura). Ma il suo insorgere, il primo viaggio, Boltanski, Baldessari (soprattutto loro), Le Gac e Vaccari più tardi e con loro più innanzi altri, si legano a un tempo storico che è attraversato **contemporaneamente** da esperienze diverse, da pratiche teoriche differenti.

Potrà dispiacere (e dispiacerà) a chi ritiene che il tempo storico si può scandire lungo gli argini del prima/dopo. Pazienza. Non sorprende chi sa che la storia è discontinuità e scarto, è sempre **negazione** del «dopo» come del «prima» per essere, all'infinito, esercizio del differente e della diversità.

Da quest'ottica non si può esitare a iscrivere la **narrative art** non «dopo» l'arte di comportamento, l'arte concettuale, la nuova pittura ma a **lato, accanto**, all'interno dello stesso segmento discontinuo e precario di storia.

Il problema è ora di sapere se quell'altro versante abbandonato non vada ripreso e ridefinito da questa iscri-

zione. La domanda è se si può diffidare di quella prima lettura (del quotidiano e della memoria), se questa nuova rete di rapporti modifica la finzione d'avvio.

Ricominciamo. La **narrative art** gioca il proprio destino per parole e immagini. Immagini e parole vivono in uno spazio che rifiuta la subordinazione dell'immagine alla parola e la gerarchia della parola all'immagine: si costituisce, insomma, un sistema di relazioni e di rapporti, dove l'immagine resta immagine e la parola parola (giustamente avverte Filiberto Menna).

Si è già detto della vocazione ad un raccontare decorato e senza spessore, e tuttavia preciso, puntuale, minuto. Non si è detto, però, l'importante (ancora). Che questa **descrittività** viene sottolineata, costituita meglio, dall'uso continuo, esasperato, irritante del linguaggio della fotografia. Al sistema della fotografia è consegnato, appunto, il ruolo di **descrivere**, denotare (per adoperare i termini tecnici) il reale. Una denotazione che viene confermata, punto su punto, dal sistema delle parole che, per conto loro, **descrivono**, denotano, situazioni e momenti (si che l'insieme della descrizione è poi il racconto). Proviamo un'incursione. Scelgo ancora Boltanski (e riprendo la «descrizione» del lavoro tentato in apertura di discorso).

Il «sistema delle immagini» (il linguaggio della fotografia, adesso è più chiaro) presenta una casa vuota, il «sistema delle parole» richiama, uno ad uno, gli oggetti, una bambola, i libri, eccetera. Ora l'esempio Boltanski mi sembra assai indicativo per sottolineare che il linguaggio non è un sistema rappresentativo né svolge un ruolo semplicemente denotativo. Le parole, cominciamo col dire, denotano oggetti assenti, che non ci sono nell'appartamento (che è vuoto). La fotografia, per quanto, ad arte, sia povera, priva di evidenti spie connotative, pronta alla descrizione, non è tuttavia l'oggetto che presenta. Il suo taglio è quello del «verisimile» ma non è il «verisimile». I due sistemi si costituiscono, cioè, secondo regole e relazioni interne al proprio «universo», alla propria struttura (se si vuole). Mai, perciò, le parole possono **spiegare** le immagini o esserne la leggenda (la didascalia), mai questo compito ingrato può spettare alle immagini. Mai, anche quando in Askevoid il parallelismo immagini/parole è spinto all'estremo.

A stare attenti, però, di questo parallelismo ci si accorge che quello che conta non è lo sforzo strenuo (e inutile aggiungerei, se mirasse davvero a questo) di stringere senza scampo parole e immagini, ma l'**isomorfismo** della correlazione delle classi (parole/immagini) che costituiscono la struttura. E' con Askevoid, apparentemente all'estremità di Boltanski, che paradossalmente si risolve l'equivoco della **narrative art**. La minaccia della descrittività e della denotatività, di un narrare per parlare, come una volta, delle cose e dei sentimenti, dei personaggi e dei loro moti. Con Askevoid, dicevo, e proprio per suo premeditato, provocatorio progetto di «parallelismo», salta il mito e la falsificazione di un'arte che narra o di una narrazione che abbia un oggetto da raccontare (in particolare un oggetto di memoria e di fabulazione, lo sappiamo oramai). A mettere in crisi il piano preordinato con ironia e lucidità scatta la nozione dell'**isomorfismo** che corrode dall'interno le velleità del **parallelismo**. A Spinoza, concludendo, si sostituiscono e vengono preferiti Carnap e Hjelmslev, e comunque la logica e l'epistemologia.

Tra Boltanski e Askevoid vorrei citare Baldessari. Ma l'**analicità** dell'artista di Santa Monica è ben nota, per riparlare. E, lasciando Baldessari, si potrebbe continuare con Vaccari. Ma preferisco concludere, provvisoriamente. E ancora con un'insistenza teorica.

Insistere sul paradosso che attraversa l'intero territorio della **Narrative Art**: il paradosso di giocare alla descrittività e alla denotatività, al racconto minimo e decolorato, alla rappresentazione, per dimostrare, spietatamente, che la rappresentazione, la denotazione, le immagini che vanno a braccetto con le parole, sono impossibilità logiche. Che l'età della Somiglianza è morta e sepolta. Che la **narrative art** (gli artisti più consapevoli) esplorano, gli strumenti del comunicare, le parole e le immagini appunto, nella loro struttura relazionale e logica. Che stabilisce «parallelismi» non per ingenuità epistemologica o per nostalgia della Somiglianza, ma per far saltare, anche dove sembra più irraggiungibile, la tentazione della rappresentatività e della specularità.

Ora l'accusa è inevitabile, me ne accorgo. Dunque, la

narrative art è solamente una variante, un'altra uscita, dell'arte concettuale, una nipotina di Kosuth? Siamo alle solite, si percepisce solo quello che già si sa, si riduce il nuovo al già noto, e via di seguito.

L'arte concettuale, si sa (o si dovrebbe sapere), è un'altra cosa. Non è soltanto, come si ripete, analisi o indagine sul concetto (che poi non si sa cos'è) o sugli strumenti linguistici. E' tautologia e metalinguaggio, è il tentativo di risolvere la **querelle** del linguaggio artistico come linguaggio emotivo (e la sua liquidazione). E' il tentativo (e insieme la tentazione) di trascrivere l'ordine dell'arte nell'ordine della scienza del linguaggio e della logica. E' la scomparsa del soggetto a favore delle funzioni e delle relazioni della struttura linguistici (che è l'arte). Per raccontare solo qualche cosa sull'arte concettuale. La **narrative art** non s'iscrive in questo spazio teorico. Ha (o meglio è) un'altra teoria: una teoria che, però, non vive oltre e al di là di certe acquisizioni del concettualismo come, e lo abbiamo detto, di altre esperienze. Non (mi) interessa sapere se la **narrative art** sia figlia o nipote dell'arte concettuale. Interessa, piuttosto, sapere, essere consapevoli, che non è possibile, dopo l'uso che i concettuali hanno fatto del medium fotografico, che la **narrative art** riprenda a tessere all'incontrario. L'opera, per quanto laboriosa, del cordaio non si addice ai fatti della cultura e dell'artificio. Che non è possibile, per la stessa ragione, ritenere che le parole facciano da didascalia alle immagini. La critica, in una parola, alla rappresentazione e alla rappresentatività compiuta dall'arte concettuale e, con altri strumenti e altre consapevolezze, dalla nuova pittura (penso alla teoria della pittura dei francesi e non ad altri) è stata radicale.

Perciò proponevo di dislocare la **narrative art accanto e a lato** dell'arte concettuale e della nuova pittura, d'iscriverla nell'orizzonte della critica alla rappresentazione e alla denotazione. Non certo per stabilire filiazioni e genealogie (è sempre in agguato la tentazione dello storicismo).

lara-vinca masini

tempo reale e tempo della memoria

(dal catalogo della mostra «narrative art», del museo progressivo di livorno, marzo 1975)

L'impressione prima, nei confronti di certi aspetti della 'Narrative Art', è che si tratti di una operazione che, come l'arte concettuale si proponeva «oltre la filosofia; oltre la linguistica», si ponga, di intenzione, «oltre la letteratura narrativa», nel senso che di questa assume la dimensione temporale, la rallentata scansione diacronica di avvenimenti filtrati nella memoria.

E', ancora una volta, da parte degli artisti, una virata di direzione.

La 'conceptual' ha assunto, per molti aspetti (e fatte le dovute, inequivocabili eccezioni), un carattere di accademia, seppure di un'accademia non manierata, ma fredda, dura, serrata, svolta in una sorta di rituale iniziatico, linguistico-mentale.

Si sente la necessità di tornare a terra, di riprendere contatto con le cose, di registrarle in modo, anche, apparentemente banale.

La 'Narrative Art' potrebbe apparire come un mezzo di ricerca di una propria, nuova, chiara identità, in un recupero di dimensioni minime, quotidiane, senza enfasi. Ma questa quotidianità, a ben guardare, è del tutto, ancora una volta, illusoria; si fonda sull'ambiguità della memoria, sull'immaginario, sul contrasto tra tempo reale e tempo della memoria, in una visione ravvicinata, secondo un'ottica molto simile a quella della Ecole du Regard.

Anche Barilli cita l'ascendenza di Joyce per l'area americana della 'Narrative Art' (Askeveld, Baldessari, Beckley, Cumming, Hutchinson, Wegman, Welch), e quella di Proust per l'area francese (Bay, Boltanski, Le Gac).

E' una sorta di quotidianità, direi, che viene assunta e registrata 'in tempo reale', per dirla con Vaccari, anche secondo la stessa impostazione fenomenologica, rispetto all'Ecole du Regard, che fa rilevare l'oggetto minimo esaltandone, in una sorta di zoom, le dimensioni dilatate, nel presente, rispetto, invece, a quella miniaturizzazione della realtà distanziata dalla memoria che, con felice intuizione, Vittorio Fagone individua come «il gusto dell'uomo moderno per la gulliverizzazione», riportandosi al saggio di Bachelard del 1933 **Il mondo come capriccio e miniatura.**

Oggi la velocità e la facilità di adeguamento e anche la sempre più compressa durata dei fenomeni, bruciati dalla sete e dalla voracità del mercato, porterà questo nuovo momento della cultura artistica internazionale a diffusione e a dilatazione immediata. Già se ne sentono molti avvisi. D'altra parte, è un rischio da correre. Oggi non esiste manifestazione artistica che faccia presa se non viene assunta e diffusa dalla macchina del mercato, che ne decide, inesorabilmente, la 'tenuta' e la durata.

Il fatto che abbiamo voluto registrare, a livello di museo d'arte contemporanea, quando ancora non ne è stata del tutto canonizzata la moda culturale, il manifestarsi delle esperienze di 'Narrative Art', vuole anche essere indicazione di un tipo di politica della cultura non implicata nel giro mercantile (anche se, poi, questa nostra intenzione non riuscirà ad evitare implicazioni, seppure involontarie, di pubblicità).

In questa rassegna sono rappresentati, della 'Narrative Art', aspetti diversi: da quello raffinatissimo, in cui si decantano esperienze artistiche di diversa estrazione, ma di purissima espressività (da Arman a Burri al monocromo di Fontana o di Manzoni), del tedesco Michael Badura; alla narritività lenta, lucida, in dilatazione (o contrazione?) temporale (da Marienbad), di John Baldessari o di Christian Boltanski; dalla rappresentatività dialettica — quasi una trascrizione incisiva e non spuria della poesia visiva —, di Didier Bay, di Bill Beckley, di Peter Hutchinson, di Jochen Gerz, di Franco Vaccari; alla svagata, ariosa ironia di Robert Cumming, di Jean Le Gac, di William Wegman; fino alla insistita intenzione autobiografica, come in David Askeveld o in Roger Welch.

Mi preme soltanto, in questa brevissima nota, propor-

re l'assunzione in questa area di ricerca anche di artisti che, a mio avviso, si sono da tempo, almeno per certi aspetti del loro lavoro, orientati su questa linea: penso a Beuys (Arena), a Kaprow (Giorni di riposo), a Lamelas, ed anche allo stesso Huebner.

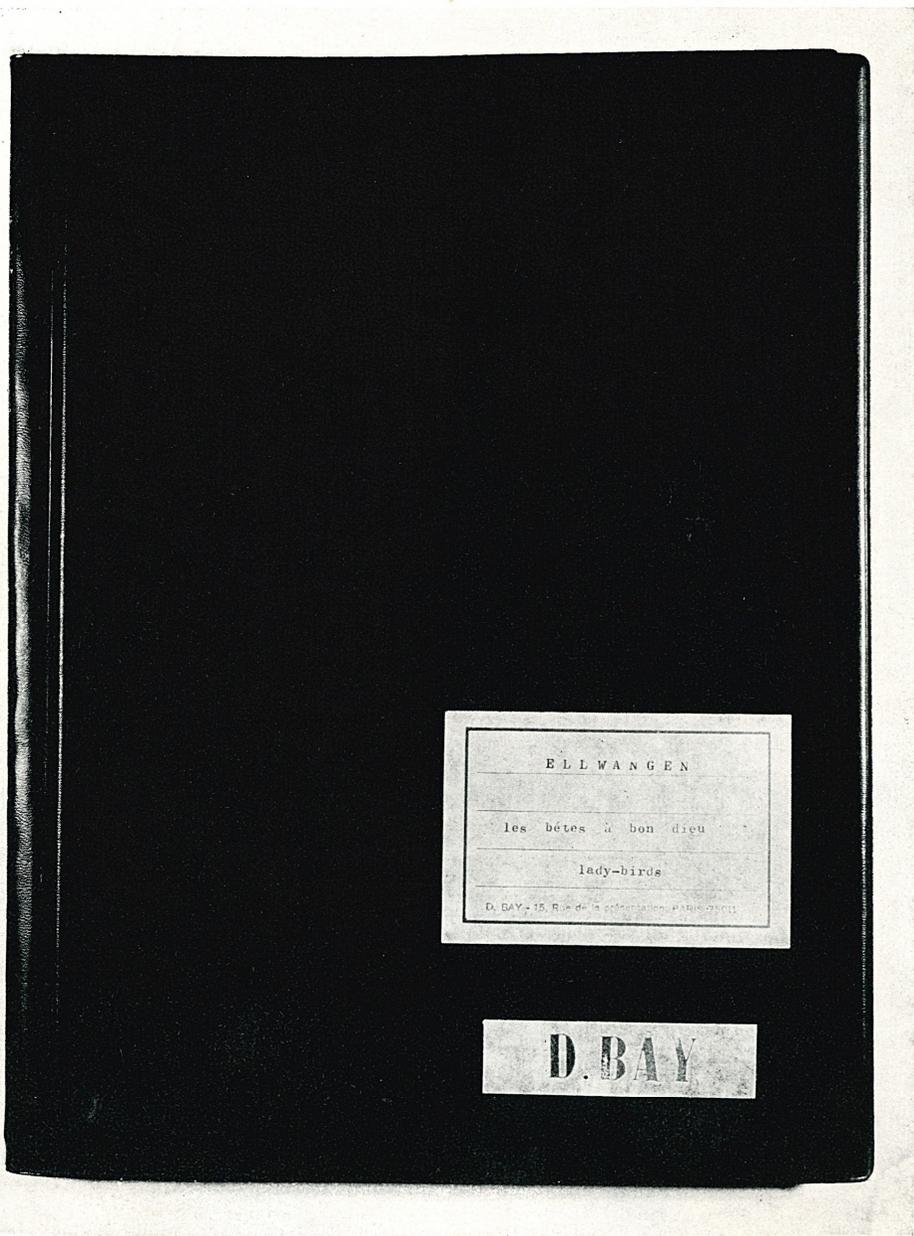
david askeveld

«muses» three parts, 1974 (particolare)



didier bay

bêtes à bon dieu - lady birds, 1974
collezione vincenzo de crescenzo, roma



bill beckley

i was in the supermarket...



I was in the supermarket reading the contents of various cans of soup. One had peas, another had carrots and a third had mushrooms. I couldn't decide which one to buy so I took all three and mixed them together. As I ate I was interrupted first by the phone, then by the doorbell. It was the same person both times, a woman in her early twenties. She had invited herself over for dinner. I divided the soup in half, but as I did, the phone rang again. It was another woman, about twenty-six or seven. I split up the soup three ways, trying to do it equally as to not alienate either. But I hadn't accounted for the single rose that was setting in the center of the table. I had unconsciously taken it from the vase and was fondling it when I realized that I was expected to give it to one of them. Thinking fast, I bit off the stem, but the petals stuck to the top of my mouth. That evening the conversation was fragmented, the content divided between gardening and the pros

Recit - Souvenir



Ma grand mère à l'âge de 3 ans

Mon grand père, David Boltanski, était clerc à Odessa et, une fois, son père le gifle parce qu'il aime parler avec des jeunes gens russes. Il écrit deux lettres pour sa mère et ses religieuses. C'est en attendant des arrivés d'opéras italiens qu'il rencontre un grand mère qui, elle, était la fille d'un riche marchand. Puis, un jour mon grand père tombe malade et comprend qu'il ne pourrait plus jamais chanter. Il décide alors de partir pour la France. Pendant le voyage, il fut évadé de la police des employés de chemin de fer et débarqua à Paris un dimanche. Il chercha vite à se faire un travail et entra dans le premier atelier qu'il vit ouvert à la sortie de la gare. On lui demanda des confitures, il montra ses mains d'ouvrier ainsi qu'il fut engagé comme ouvrier canossien. Sa grand mère était amoureuse et elle avait beaucoup pleuré quand mon grand père était parti. Elle venait finalement de chez elle à apporter un énorme samovar et en laissant une lettre à son père. A Vienne, elle envoya un télégramme à mon grand père qui vint l'attendre à la gare. Il avait l'air habillé en ouvrier et avait le visage fatigué et vieillit. Elle en fut mal à le reconnaître. Puis, il l'aima dans la chambre à sixième d'un immeuble de la rue des Volontaires et la laissa au milieu des valises non déballées pour aller travailler. Restée seule, ma grand mère pleura et pensa un moment repartir pour Odessa. Mais elle n'osa pas, à cause de la lettre qu'elle avait laissée et de toutes les espérances de bonheur qui y étaient écrites.

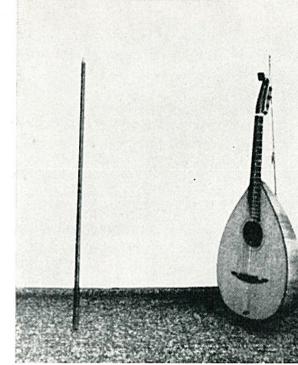


La rue des Volontaires

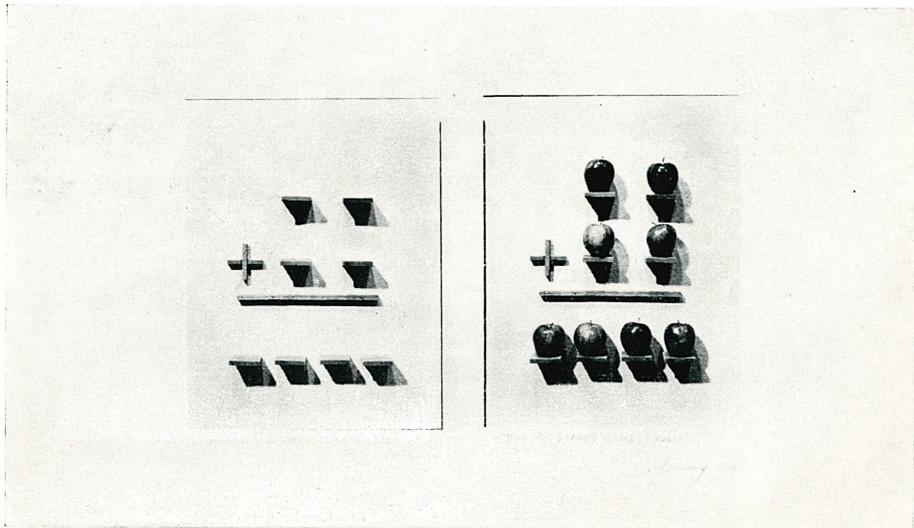


Le samovar ramené par mon grand père

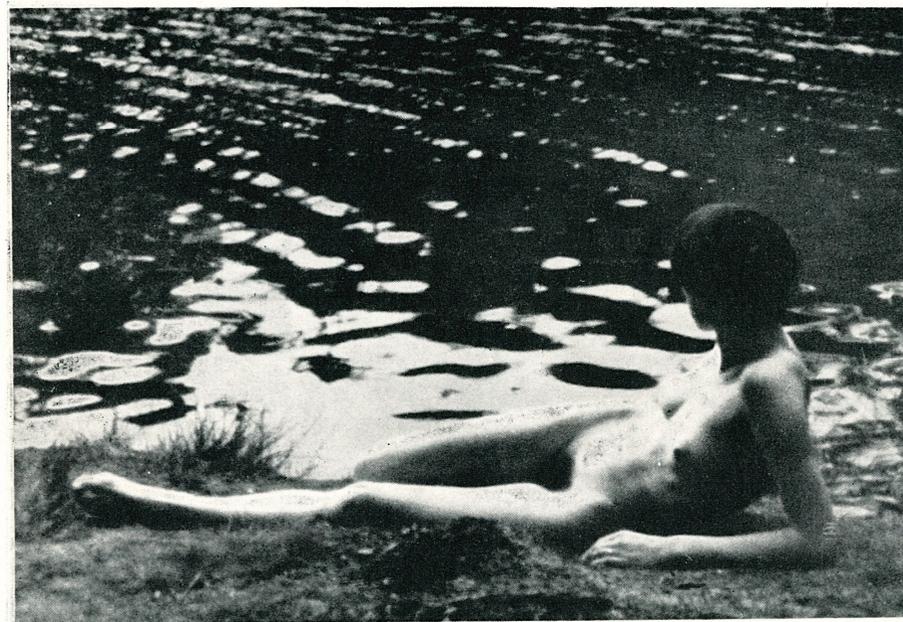
Io non saprei dire se tu mi sia amico, se per divertimento andassi al ballo annuale delle anime del purgatorio, o scendessi in apnea nell'abisso di mindanao, o volando in formazione serrata fuggissi dalla prigione eterna, non ne saprei di più, gli atti mi fanno credere, gli atti non bastano a farmi credere quello che lui, che lei mi dissero che tu gli avresti detto di me, io, tu, non contiamo più, da soli, io e te che abbiamo deviato tentato giudicato compiuto salti di più metri uno, ma attento oh attento, qui non si parla di cosmo o di politica lunare, qui tutto è ordinato e predisposto e a nessuno è lecito deviare tentare giudicare compiere salti di più di metri uno, allora questa è la linea da seguire, prima che sia troppo tardi, anche se la sua efficacia non è nota né a me né a te, e poi è pur sempre un tentativo, divarica le gambe, accogli l'ansia, assorbi il male, dagli il tempo di crescere e canta a squarciagola un madrigale a 5 voci del V libro, una dopo l'altra, senza stonare, con suono puro, senza braccia e piedi e sbatte le ali contro l'alta fronte, mi annusa a lungo, mi rimprovera aspramente e volge gli occhi al cielo, con quel suo naso lungo e tozzo, gli offero uno scranone e una tazza di té, «troppi culi sulla sabbia», dice, la spingia crollerà se non oggi domani o poco più in là», «l'universo è quello che è, rispondo rosso in volto, tra poco noi e loro e loro», ma lo vedo che barcolla cammina cade si frantuma lacerato dal vento del nord e scivola il capo sulla mano a godere del vuoto, a disperarsi perché le tane e i rifugi sono chiusi, le istituzioni in pericolo, le lunghe molecole difatte immobili ormai sul punto di distaccarsi nonostante i miei sforzi per tenerle insieme con refe e pecco, e il rischio, l'abbiamo visto con i nostri occhi di vecchi buoi, anche oggi tra le righe, aumenta e le dita scorticcate disungiate non graffiano più nulla, mentre gli strumenti che abbiamo creato



robert cumming
2 shelves plus 2 shelves...



roger cutforth
«pat at virginia water», 1974
collezione vincenzo de crescenzo, roma



Pat At Virginia Water
a frame from the film of Pat by the lake at Virginia
Water in which she remains still and the only movement
is the rippling of the water in the background
A Super 8 movie loop for life size projection

Roger Cutforth
1974

peter hutchinson
chance and the universe



Chance and the Universe. 22

Has there been enough time since the Earth became habitable for life to produce Man's intelligence by chance? Given enough time all possible mathematical combinations will occur but some think that there hasn't been enough time and that there is some other factor involved like a Super-Intelligence or Deusotopos. To answer to the other way that given enough time, enough monkeys or enough typewriters then eventually by accident they would write Hamlet. (This work I am doing now would also inevitably have occurred). But conversely, Einstein has said: "God does not play at dice with the universe." Also he said: "Nature does not cheat."

Peter Hutchinson
1974

jean le gac
en mini bus (particolare)

En Mini-Bus



Personne, ni même mon gouvernement, ne m'a chargé de la mission d'aller chez mes semblables; nous sommes partis à nos frais du 2 au 8 septembre 1974.

A celui ou à celle, qui s'interrogerait quand même sur la question de savoir si nous avons pu pénétrer plus avant, je confierais que le plus souvent nous sommes restés tranquillement à l'intérieur du mini-bus Volkswagen, que nous avons loué pour le voyage, à écouter le programme musical sur la radio de bord tout en regardant défilier le paysage, puisqu'aussi bien nous étions en vacances; c'est seulement au retour que j'ai regardé le reliquat des photos (celles sur lesquelles nous n'étions pas) prises durant cette semaine.

indice pagina

renato barilli la rivincita dell'effimero	5
renato barilli e questa la chiamano «narrative art»	6
achille bonito oliva linguaggio defunzionalizzato e nuovi processi formativi	6
james collins narrative	8
vittorio fagone l'arte a portata di tutti o creatività come atto di consapevolezza?	10
vittorio fagone narrativa o narrativa: i processi della narrative art	11
corinna ferrari narrative art	13
filiberto menna le parole e le immagini	13
italo mussa la narrative art o della memoria volontaria	15
margarethe jochimsen story art	16
barbara radice una lettura non strutturale	21
peter schjeldohl let's not read narrative art too seriously	23
silvana sinisi linguaggi paralleli	24
maria torrente proust rivisitato, ovvero narrative art	25
angelo trimarco una volta c'erano il corpo e la tautologia, ora la memoria	26
lara-vinca masini tempo reale e tempo della memoria	28

catalogo a cura di:
antonella greco
foto: sergio pucci
stampa: studio tipografico, v. flaminia 26, roma