

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

marzo 1975

angelo bozzola

angelo bozzolla

and the provocation of doubt

Between Goya and Angelo there runs the line of time. Times change, viewers change, viewers' interpretations change, but do the drawings change? If time changes constantly, do drawings remain constant?

Drawings remain constant, but interpretations change. And if interpretations do not change, then it is the drawing that is at fault - at fault in having nothing that can take it beyond the time of its making. The drawing remains fossilised in its time of origin and can no longer play a part in the organic process of man's thinking as it evolves through time. It dies. It's perennial dilemma of what happens to the gods to whom no one prays.

Goya's vision of the world was universal, and both his subjects and his style were synthesised into this universality. The line of Goya remains open to interpretation, and so, above all, do the visions of freedom and counter-freedom that he presents.

This is the line that Angelo has taken up, and the way in which the drawings came about — the actual process of making them — is important because it forms part of an attempt to demystify the activity of art making. The drawings from Goya were carried out in a specific and predetermined span of time.

Once the choice of Goya had been made, there was room for changes of plan or departure from the structure of the original. The 476 drawings reproduce systematically the sequence and the atmosphere of the originals without being copies. Like them, they are divided into eight consecutive albums, and these albums were followed through methodically from beginning to end. In this it is a parallel process to Angelo's systematic way of working his way along a long thin strip of paper from one end to the other, eliminating the traditional eccentricities and diversions.

Through this process of steadily drawing along the length of paper or through the albums of Goya, there emerges a demonstration of the nature of style. Because they were done quickly to give visual continuity, they condense the passage through many styles. Angelo's point here is that in a very short space of time, and with all the sincerity in the world, the same artist can be classical, baroque, primitive, angry, superficial and once again classical. This could be taken as a demonstration of the freedom of style in modern art, but it is a profoundly false freedom, symptomatic of the artist's inability to find an incisive relationship to the time in which he lives. When art and the styles of art seem to float free of the climate of their time, it means that they are so far divorced from it that they can no longer find a function or make an active contribution.

The presentation of this dilemma between what the artist intends, or would like to do,

and what he actually achieves, or can achieve, continues in Angelo's writing and recordings. The use of words and sound is a parallel process for him, not an alternative. As in the drawings, the length and format is predetermined: the voice moves forward until the time or tape has been filled.

'Three letters to a friend' is the first of a trilogy of works examining the predicament of the individual who tries to communicate. The predicament varies according to the status, position, importance or success of the individual. The first, the 'Three letters to a friend', presents the case of the individual who has the will to communicate but lacks a platform from which to do so. The second — 'Socrates' — demonstrates the perplexity of the person who has spoken and been condemned for what he has to say, but who completely fails to understand either society's condemnation or society itself. The third is the 'Sermon on the Mount' - the assurance and crystalline confidence of the man who never doubts the validity of his message, and who fully comprehends the mechanisms for getting it across.

'Three letters to a friend' is the most immediately disturbing of these works. It contains the pain and the irony of the cut-off, obscure individual, and his sometimes pathetic, sometimes comical attempts to communicate. It shows his need to give, and his knowledge that it is somehow possible for him to give. This hope provides the will to work, but stronger even than the will to work is the need for feedback and reaction: the need for a public. So great is this need that the slightest and most irrelevant reaction can divert the course of the work, make the artist drop all for a glimmer of human contact, a justification. And this is the equivalent of the changing styles that run through the drawings.

The well is there as a reminder, a residue of mystery and of anonymity. It highlights the strange mixture of banality and intense drama that weaves through the course of our everyday life, and which must find expression: 'Yesterday seemed to be a day like any other, and to other eyes it would perhaps have passed completely anonymously'.

Caroline Tisdall

dentro e fuori dell'arte

L'arte, sia quando si pone come presenza tautologica e sia quando si propone come messaggio, è sempre affermazione ineluttabile di **potere**. In questo caso il potere consiste nell'uso specifico di un linguaggio, che, per la sua specificità, appartiene al ceto privilegiato degli artisti e degli intellettuali che gestiscono gli strumenti e le tecniche del pensiero corrispondenti a detto linguaggio.

Tale gestione riafferma la separatezza tra la arte e la società, tra il corpo minoritario degli artisti e il corpo maggioritario che assiste dall'esterno all'elaborazione di linguaggi artistici e li cattura successivamente attraverso una contemplazione doppia: la fruizione disinteressata ed il collezionismo.

L'arte è velenosa in quanto impone il proprio linguaggio ed i processi formativi del pensiero con una propria oggettiva sopraffazione. La sopraffazione dell'aura dell'opera, del feticismo che tradizionalmente l'accompagna, del luogo deputato ad accoglierla. Così l'arte diventa esercizio ed affermazione di un potere, direttamente proporzionale alla sottrazione che essa perpreta verso il corpo sociale. Infatti la sottrazione nasce dal rapporto tra il pubblico e l'opera d'arte, la quale si pone come diaframma sadico tra lo spettatore e la sua creatività. Una creatività immanente ad ogni individuo, ma sempre interrotta dai modelli di un'arte che non può non usare forme specifiche e progressive.

Angelo Bozzolla opera attraverso un'intenzionale riduzione degli strumenti linguistici, che abbassa il livello di complessità insito nella cosiddetta creatività artistica. Una complessità che generalmente coincide con l'elaborazione di un prodotto che punta più sul risultato formale che sul processo formativo.

Il processo formativo significa lo sviluppo della creatività nella dimensione temporale. Bozzolla opera sia attraverso il mezzo visivo che quello auditivo.

Sul piano visivo utilizza foglie sottili, striscie di carta, su cui interviene con la matita con una serie di segni che accompagnano come **continuum** la striscia di carta. Questa è disposta al muro ed aderisce e segue la struttura architettonica su cui è collocata. I segni, quello della carta e quello ancora più interno fatto a matita, sono miniaturizzati, ridotti alla minima presenza, per la quale è necessaria una contemplazione applicata e concentrata sull'opera. L'opera - oggetto è così ridotta ad **opus**, a segno che testimonia l'idea di lavoro sul e contro il tempo. L'idea si risolve in una **lotta di segni**, in un insieme di segni che vivono in relazione fitta e continua.

L'immagine è data proprio da questa continuità scorrevole: lo spettatore col suo movimento passa con lo sguardo sulla fitta rete dei segni che rimandano non ad un proprio significato bensì al significante, al processo formativo che nasce dal lavoro della matita contro il tempo.

Le opere auditive nascono dallo stesso pro-

cedimento, dall'affermazione del significante sul significato, dall'azzeramento del racconto e della trama, dall'enunciazione di una biografia ridotta al puro quotidiano, fatto di pensieri e movimenti corporali che celebrano la realtà come mondo della vita, come esistenza non eroica.

La voce di Bozzolla consegna al registratore una sequenza sonora, tutta messa in orizzontale, come sulle striscie di carta, dove pragmaticamente la vita affermata come avvenimento continuo e affermazione della dimensione temporale.

Se l'ascolto da parte dello spettatore privilegia il quotidiano raccontato da Bozzolla, in quanto lo pone nella condizione paralizzata dell'attenzione e della contemplazione, è pur vero che il **quotidiano è messo in orizzontale**. Pensieri e fatti minuti scorrono anaemotivamente sul nastro e permettono, per questo, allo spettatore di entrare e uscire dall'ascolto. Non esiste la **violenza** di un fatto o di un pensiero esemplare, raccontato da Bozzolla, di uno stacco eccentrico dal puro quotidiano.

Ora lo spettatore non subisce la sopraffazione dell'opera in quanto Bozzolla intenzionalmente l'ha portata, visivamente e auditivamente, fuori dall'aura, dal suo potere di fascinazione. Il rapporto magnetico, la contemplazione, tra la opera e il pubblico trova un suo nuovo equilibrio, in quanto l'opera non cerca più di sopravvivere la vita del quotidiano, dentro la quale si pone la presenza del pubblico, bensì di assecondarla.

La valenza del fare arte qui consiste nel proporre un **processo formatico** che non è antagonista con la creatività dello spettatore. Il processo formativo riafferma i termini strutturali entro i quali opera, anzi consiste proprio nell'affermazione tautologica di questi elementi, dei quali il principale è, appunto, il tempo.

La striscia di carta azzarda l'immagine figurativa, il nastro sfiora il racconto autobiografico, ma questa condizione nasce dal superamento di una nozione di avanguardia che restringe il proprio operare sulla semplice ricerca di nuovi moduli espressivi. Questo operare di Bozzolla oltre l'avanguardia nasce dalla constatazione, oggi, di una sua impossibilità, e dall'esigenza di riaffermare attraverso il processo formativo dell'opera una creatività che è dentro e fuori dell'arte.

Achille Bonito Oliva

angelo bozzolla e la provocazione del dubbio

Tra Goya e Angelo corre una linea di tempo. I tempi cambiano, gli spettatori cambiano, la loro interpretazione cambia, ma cambiano i disegni? Se i tempi cambiano costantemente, rimangono i disegni costanti?

I disegni rimangono costanti, ma cambia l'interpretazione. E se l'interpretazione non cambia, è perché sono i disegni che crollano, colpa di non avere avuto nulla che avesse potuto portarli al di là del tempo della loro produzione.

I disegni rimangono fossilizzati nel loro tempo di origine e non possono avere più a lungo un ruolo nel pensiero organico umano, che si evolve attraverso il tempo.

E quindi muoiono.

E' il dilemma perenne di che cosa può succedere ad un dio al quale nessuno prega.

La visione del mondo di Goya fu universale, e sia il soggetto che lo stile furono sintetizzati dentro questa universalità. Il segno di Goya rimane aperto alle interpretazioni, e così, soprattutto rimangono aperte sia le visioni di libertà, che di contro libertà che presenta.

Questo è il tipo di segno che Angelo ha preso, e la strada nella quale i disegni si muovono. Il problema vero e proprio è importante perché fa parte del tentativo di demistificare l'attività della produzione artistica. I disegni da Goya sono stati eseguiti in un predeterminato e specifico lasso di tempo. Una volta fatta la scelta di Goya, c'era spazio per cambiare i piani, o la partenza, dalla struttura originale. I 476 disegni riproducono sistematicamente la sequenza e l'atmosfera degli originali, senza diventare delle copie. Come questi, sono divisi in otto consecutivi albums, e sono stati seguiti da vicino e metodicamente dall'inizio alla fine.

E' questo un processo parallelo al modo sistematico in cui Angelo si fa strada lungo una sottile striscia di carta da un capo all'altro, eliminando le distorsioni e le eccentricità tradizionali.

Da questo modo di procedere stabilmente attraverso la lunghezza della striscia di carta, o attraverso gli albums di Goya, emerge la dimostrazione della natura dello stile. Poiché sono stati fatti velocemente, per dare una continuità visiva, condensano il passaggio attraverso molti stili. L'idea di Angelo è che in un brevissimo tempo, e con tutta la sincerità esistente, lo stesso artista, può essere classico, barocco, primitivo, arrabbiato, superficiale, e di nuovo classico, ecc. Questo può essere presa come dimostrazione di una libertà negli stili, nell'arte moderna, ma è una libertà profondamente falsa, sintomatica della incapacità dell'artista di trovare una relazione incisiva con il tempo in cui vive. Quando l'arte e gli stili dell'arte sembrano fluttuare, liberi dal clima del loro tempo, ciò significa che essi sono così profondamente separati da esso, che non possono più trovare una funzione, o dare un contributo attivo.

La presentazione di questo dilemma, tra ciò che

l'artista intende, o vorrebbe fare, e ciò che realmente fa, o può raggiungere, continua negli scritti e nelle registrazioni di Angelo. L'uso delle parole e del suono è per lui un processo parallelo, non una alternativa. Come nei disegni, la lunghezza e il formato sono stabiliti in partenza.

« Tre lettere ad un amico » è la prima parte di una trilogia che esamina l'impasse di un individuo che ha la volontà di comunicare (nel senso più generico della parola), ma a cui manca una piattaforma da cui farlo.

La seconda parte « socrate » dimostra la perplessità della persona che ha parlato ed è stata condannata per ciò che aveva da dire, ma che non riesce per nulla a capire né la condanna della società, né perché avrebbero dovuto farlo. La terza parte è « il sermone della montagna » la sicurezza e la fiducia dell'uomo che non ha mai dubitato della validità del suo messaggio e che ha pienamente in controllo i meccanismi delle comunicazioni.

« Tre lettere ad un amico » è l'opera più immediatamente disturbante. Contiene la pena e l'ironia dell'individuo oscuro, isolato, e dei suoi tentativi, a volte patetici, di comunicare. Mostra il suo bisogno di dare, e la sua consapevolezza che gli è, in qualche modo possibile dare.

Questa speranza fornisce la volontà oscura di lavorare, ma più forte è il bisogno di una reazione: il bisogno di un pubblico. Così grande è questo bisogno che la reazione più minima e più irrilevante può mutare il corso del lavoro, far sì che l'artista lasci perdere tutto per una scintilla di contatto umano, una giustificazione. E questo è l'equivalente degli stili mutevoli che percorrono i disegni.

Il pozzo è là a far ricordare, un residuo di mistero e di anonimato. Mette a fuoco la strana mescolanza di banalità e di dramma, intessuta nel corso della vita di ogni giorno, e che deve trovare espressione. « Ieri sembrava un giorno come un altro, e ad altri occhi sarebbe passato completamente inosservato ».

Caroline Tisdall

inside and outside art

Art, whether it presents itself as tautological presence or proposes a message, is still an inevitable affirmation of power. Here the power lies in the specific use of a language which because of its specific nature belongs to the privileged sector of artists and intellectuals who administer the instruments and the techniques of thought that correspond to that particular language.

Such administration reaffirms the separation of art and society, between the minority body of artist and the majority body of those who witness the elaboration of artistic language from outside and who capture it at a later stage through a process of double contemplation: disinterested fruition and collecting.

Art is poisonous in that it imposes its own language and formative processes of thought with its own objective tyranny. The tyranny of the aura of the work, of the fetishism that traditionally accompanies it, and of the place set aside to receive it. In this way art becomes the exercise and affirmation of a power that is directly in proportion to the tyranny that this exerts on the body of society. In fact the tyranny is born of the relationship between the public and the work of art which is placed like a sadistic diaphragm between the spectator and his creativity. This creativity is immanent in every individual, but is always interrupted by the models of an art that cannot but use specific and progressive forms. Angelo Bozzolla uses a deliberate reduction of linguistic instruments, thereby lowering the degree of complexity inherent in so-called artistic creativity. This complexity generally matches the elaboration of the product, more weight being placed on the formal result than on the formative process. The formative process means the development of creativity in the temporal dimension, and in the case of Bozzolla this is carried out in both visual and aural means.

On the visual plane he uses sheets and narrow strips of paper on which his intervention is carried out as a series of pencil marks which accompany the strip of paper like a continuum. This is arranged on the wall in such a way as to closely follow the architectonic structure in which it is placed. The marks, whether made by the paper or by the even more internal pencil strokes, are miniaturised, and reduced to a minimal presence, so that applied and concentrated contemplation of the work is necessary. The work-object is therefore reduced to opus, to a sign that bears witness to the idea of work about and against time. The idea is resolved in a fight amongst marks, in a body of marks that exist in a tight and continuous relationship.

It is precisely from this flowing continuity that the image arises: as the spectator moves along the strip his glance passes along the tight net of signs that refer not to a specific meaning or significance, but to the signifier;

to the formative process that is born of the working of the pencil against time.

The works with sound arise from the same procedure, from the affirmation of the signifier over the significance, from the nullification of the story and of the plot, from the enunciation of an autobiography reduced to a purely every day level, built up of thoughts and bodily movements which celebrate reality as the world of life, as unheroic existence.

The voice of Bozzolla gives the tape recorder a sonorous sequence that is placed completely on a horizontal plane, just as on the strip of paper life is pragmatically affirmed as a continuous event and an affirmation of the dimension of time.

If the fact that the visitor listens places the day to day events narrated by Bozzolla in a position of privilege in so far as they are presented in a situation paralysed by attention and contemplation, it is nevertheless true that the everyday is put on the horizontal plane. Thoughts and minute facts flow anaemotively along the tape and because of this they allow the visitor to move in and out of the listening position. There is no such thing as the violence of a fact, or of an exemplary thought, or of an eccentric departure from the everyday in Bozzolla's narrative.

Now the spectator no longer has to submit to the tyranny of the work since Bozzolla has deliberately carried him both visually and aurally beyond its aura and its power to fascinate. The magnets relationship, the contemplation between work and public finds a new balance in that the work no longer attempts to outshine the everyday life in which the presence of the public finds its place, but seeks instead to second it.

The valour of making art in this case lies in the proposal of a formative process that is not antagonistic to the creativity of the spectator. The formative process reaffirms the structural terms within which it operates, indeed it lies precisely in the tautological affirmation of these elements and of all elements the principal one is time.

The strip of paper displays figurative images, the tape touches on autobiography, and this emphasis is born from the overcoming of a notion of an avant-garde that restricts its attention to the simple search for new expressive modules. Bozzolla's activities beyond the avant-garde stem from the statement of its impossibility, and from the demand, through the formative process of the work, for the reaffirmation of the creativity that exists both inside and outside art.

Achille Bonito Oliva

