

cannaviello studio d'arte piazza de' massimi 1a 00186 roma tel. 655906  
novembre 1974

# narrative art

# narrative art

david askevold  
michael badura  
john baldessari  
didier bay  
bill beckley  
christian boltanski  
robert cumming  
jochen gerz  
peter hutchinson  
jean le gac  
franco vaccari  
william wegman  
roger welch

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 causalità di questa convergenza, in quanto un momento dopo, gli stessi segni appaiono invece divergenti, indirizzandosi su punti diversi dell'orizzonte semantico.

Nel 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 programmata, 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 kleiane, 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 assegna 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 pitagorica, 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 fraposte 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 compromissioni 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 analogon 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 gnoseologico, nè si abbandona alla vertigine illusoristica 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 « performatif » sollecitato dalle proposizioni di Burgin o dai films di Lamelas. Un interesse prevalentemente analitico rivela 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 Askevold: 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 Askevold, 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 proposizioni 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.

filiberto menna

Perhaps the simplest definition of these documents resulting from the combination of photographic images and verbal signs. But «Words and images» is also the title of a famous text by Magritte in which the terms of the title are compared to state their mutual extraneousness and show — even when they converge on the same meaning — the pure chance of this convergency in that, sooner or later, the same signs diverge to aim at different points on the semantic horizon. On the contrary, in our documents the words and images are placed in relation so as to make full sense, a story, in fact, with an evident and, I should say, programmatic renunciation of logical paradoxes and linguistic nonsense. At the same time, the juxtaposition of the two terms in play excludes all those combining practices so common after the experiments of Klee, in which text and image are closely linked, woven into a single, spatially indivisible unit. None of this here. As in the best tradition, the images are arranged on the one side and the words on the other and, what is more, on the basis of an order which assigns to the text the role of caption, of explanation of the image. In this way the artists seem to recuperate the principle which, according to Foucault, has for centuries dominated western painting, separating plastic and linguistic representation, the first based on likeness, the second not: a separation which does not exclude any relationship between the two terms, but which still sets it on the level of subordination, first of one, then of the other. In the works of these artistic text and image are thus spatially separated and at the same time bound in a mental relationship. But this time the text (notwithstanding the fact that it occupies the role traditionally played by the caption) is not in a subordinate position. In fact, word and image run along two parallel tracks, condense into emerging stations, in specular stages, in which from one track to the other the image defers to the word and vice versa. The first consequence of this is the systematic exclusion of any mixing of the two terms. As a result, on the one hand the image remains image, with the additional and more or less secret claim of re-establishing the principle of likeness and reaffirming its own right to denote what is real. On

the other, the word remains word, carefully avoiding any pictographic temptation, as occurs in certain works of Klee or in ancient or modern calligrams. It gives itself for what it is, a linguistic entity (in the strictly verbal sense), with all the attributes of the arbitrary signs, free from any likeness to the things to which they refer. The artists also set the distance from the «conceptual investigations», these too mainly based on the combination of verbal and iconic signs, but with the diametrically opposed intention of excluding from the experience of art, understood as a semiotic investigation, all preoccupations relative to the problem of the «referent», and to thus affirm the linguistic arbitrariness not only of the verbal signs but also of the iconic ones.

One has the overall impression that the artistic presented in this show intentionally discard any kind of analytical procedure which reflects on art and on the language of art. They opt, whit apparent ingenuousness, for the common sense conviction that if you talk, write and represent, you somehow end up understanding, despite the theoretical difficulties put forth by logicians, linguists and artists who refer to the procedures of the latter. Of course there is not ingenuousness whatsoever in these artists but, if anything, a sophisticated and often ironic will to retrieve unused and perhaps somewhat antiquated models, the order of the interferences between images and words. And there is also a good pinch of intellectual cunning in their return to a certain type of narrative which we could define as «low», in that it describes in minute detail the most banal and insignificant things, belonging both to the field or the visible and to the continual, disorderly and casual flow of the states of consciousness.

Meanwhile, the use of the photograph as the basic iconic reference immediately radicalizes the question, freeing the field from that series of mixtures and compromises (expressionistic deformations, markedly ironic or grotesque connotations) in which are entangled and continue to entangle all attempts to restore a narrative dimension by way of pictorial language. The position of these artists is different, simpler and more radical at once. Having to reaffirm the rights of

instrument like photography whose power of denotation is so strong as to be even considered a perfect analogue of reality. Hence, also, a certain use of photography, absolutely free from manipulation and interference which could throw the connotation-denotation ratio off balance in favour of the first term. The resultant image is therefore given in its immediate presence as documentation of an environmental situation or term of reference for the narrative-verbal sequence. Also the focusing of the lens meets this need for direct, plane, immediately «likely» representation. The photographic eye therefore avoids putting itself into eccentric positions, discarding above all the sharp focus. A different distance is adopted according to the various narrative situations, but each case respects that which the simpler and current use of photography (a use which we can once more define as «low») has institutionalized and identified with the distance of a view which is presumably «natural». The artist does not give way to methodical doubts of a logical or gnoseological order, nor does he abandon himself to the illusionistic dizziness of the hyperrealist investigations precariously poised on the fine line dividing reality and fiction. Despite appearances to the contrary, these are also gnawed by the analytical doubt which calls for a verification of the representative possibilities of art themselves.

The protographic image so comes to form part of the narrative structure of the work, trusting in its more specific properties of direct presentation of a situation, so as to free the word from any objectively descriptive task and allow it to concentrate its attention elsewhere. So there is set up a sort of division of task, a complementarity of functions. The image is charged with anchoring the story to a fixed space-time situation which is identified with the present. The word, subtracted from descriptive tasks, unravels the fine and tortuous thread of the story and acts as a link between present, past and future. The photography acts, as it were, as a launching stage for the mechanisms of story-telling, memory and free associations, secretly guided by wish and backed by the word. The work is constituted, therefore, by the meeting point of the complementary faculties of seeing and daydreaming, closing within its own structure the realms of the real

and the imaginary.

From this point of view the work of Boltanski offers meaningful and exemplary indications. The series of images presents an empty apartment (hall, dining room, kitchen, library, etc.), while the word is charged with retrieving the furnishings with the aid of memory. The empty space fills up, the house comes alive with presences, in the empty library the books arrange themselves on the shelves again, the bibelots take up their old places along with a Venetian glass swan, a Spanish doll and the photograph of an old lady in its leather frame. Memory and imaginary prefiguration also sustain the «stories» of Le Gac, who evokes the haunts of his own childhood with a series of photographs and the detailed description of the gestures of a group of young men («These young men were always together...») or tells the daydream of a youth (young Le Gac, perhaps) who prefigures his own destiny as a famous painter, while the images show him (in the present day clothes of Le Gac) sitting in front of an easel and immersed in a landscape seen by way of impressionistic optics. In «Les bêtes à bon dieu» of Didier Bay we see an analogous division of tasks between image and world. The protographic sequence (house-bedroom-window-book-insects à bon dieu-) is horizontally arranged in a structure in which each element takes the place of the preceding one to form a chain of metonymical substitution, while the text rears up immediately in a fabulous direction, borne by an imaginary force to the limits of a delirious logic: the concatenation of the narrative segments now presents detachments and fractures and goes on in spurts with the exceeding of limits and sudden illogical diversions, all the more contrasting, therefore, with the probable logic of the iconic concatenation. But the relationship can also change and the characters invert their roles: in the work of Wegman the narrative likelihood is entrusted to the linguistic segments («Before you go out — Come down here — And wash your hands»), while the images present an incongruous situation which is out of place with respect to the terms of reference within which the dimension of the «natural» and the likely lie.

The work of Baldessari seems to be situated in a different area of experience

of a more precisely conceptual order. The structure of the story intentionally supplies incomplete information on the event, leaving gaps along the horizontally arranged narrative bands, reading from left to right as in normal writing. The usually plane and continuous writing is substituted by a fragmentary text like a king of puzzle asking to be deciphered, and which therefore urges the reader-observer to take more active steps, to some extent resembling the «performatif» participation called for by the propositions of a Burgin or the films of Lamelas. A predominantly analytical interest is revealed also by Vaccari's «existence tests»: more than a story, we find ourselves in this case faced with a study of the incidence of the investigating instruments on the impact with reality and the shifts in meaning which the real data undergo when mediated by mechanical means of reproduction.

The works of Hutchinson and Askevoid lead, instead, to a once more specifically descriptive-narrative dimension. In the first case we see the usual divergency of intention between verbal and iconic sequence, the latter arranged like the successive photographs of a film so as to form a closed dramatic narrative sequence. In the works of Askevoid the connotation and the whole narrative structure is different. The artist tends, in fact, to create a perfect parallelism between the two terms, so that the text accompanies and comments upon the horizontal concatenation of the images with an isomorphic structure made up of a series of coordinated propositions introduced by the adverbs «tandis que» and «pendant que». In «The curtains were hanging still» the word «attention» strikes the eye, seeming as it does to summarize the strenuous effort of concentration exerted by the words in order to adhere to the images and describe them with obsessive precision in a closed competition between sight and language.

filiberto menna

david askevold  
nato nel 1940, vive in halifax - canada

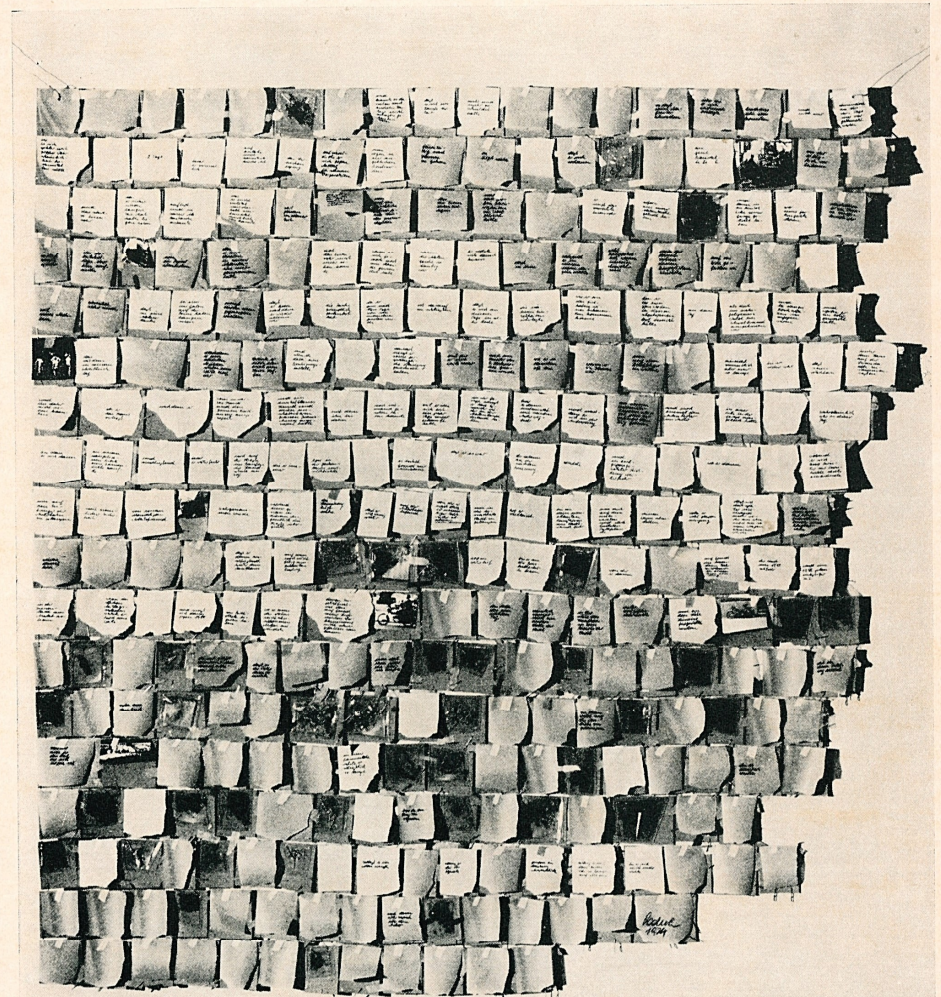
michael badura  
nato nel 1938, vive in barlissen/göttingen - germania federale



EVE IS STANDING BEHIND AND TO THE LEFT OF THE SWEATER ON THE CHAIR AND IS LOOKING AT HER RED BUCKET WHILE MADAME BARAUDDOU IS LEANING FORWARD AND DOING SOMETHING WITH HER RIGHT HAND WITH SOMETHING ON THE TABLE AS FRANÇOISE LOOKS TOWARD EVE AND HOLDS SOMETHING IN BOTH HANDS WHILE SITTING UPRIGHT BENDING FORWARD ABOUT THE SHOULDERS AS MONSIEUR DUMONT'S BACK IS TO THE OUTSIDE OF THE CAFE WALL THE WINDOW IS ABOUT NECK LEVEL HIS HEAD SLIGHTLY FORWARD HIS HAND TO HIS MOUTH OR HIS CHIN WHILE MICHEL HIS RIGHT ARM BENT HOLDING HIS HULA HOOP OVER HIS RIGHT SHOULDER LOOKS AT NADINE WHO IS LOOKING DOWN AND TO HER RIGHT MOVES TOWARD A CHAIR BETWEEN MARIE AND ANDRE AS MARIE IS FACING SOLANGE ANDRE AND NADINE WHILE SOLANGE HOLDING HIS RIGHT HAND SAYS SOMETHING IN THE EAR OF ANDRE WHO HAS HIS LEFT HAND ON THE TABLE LOOKS TOWARD COLLETTE'S FEET AS SHE LOOKS AND MOVES TOWARDS THE TABLE THEN



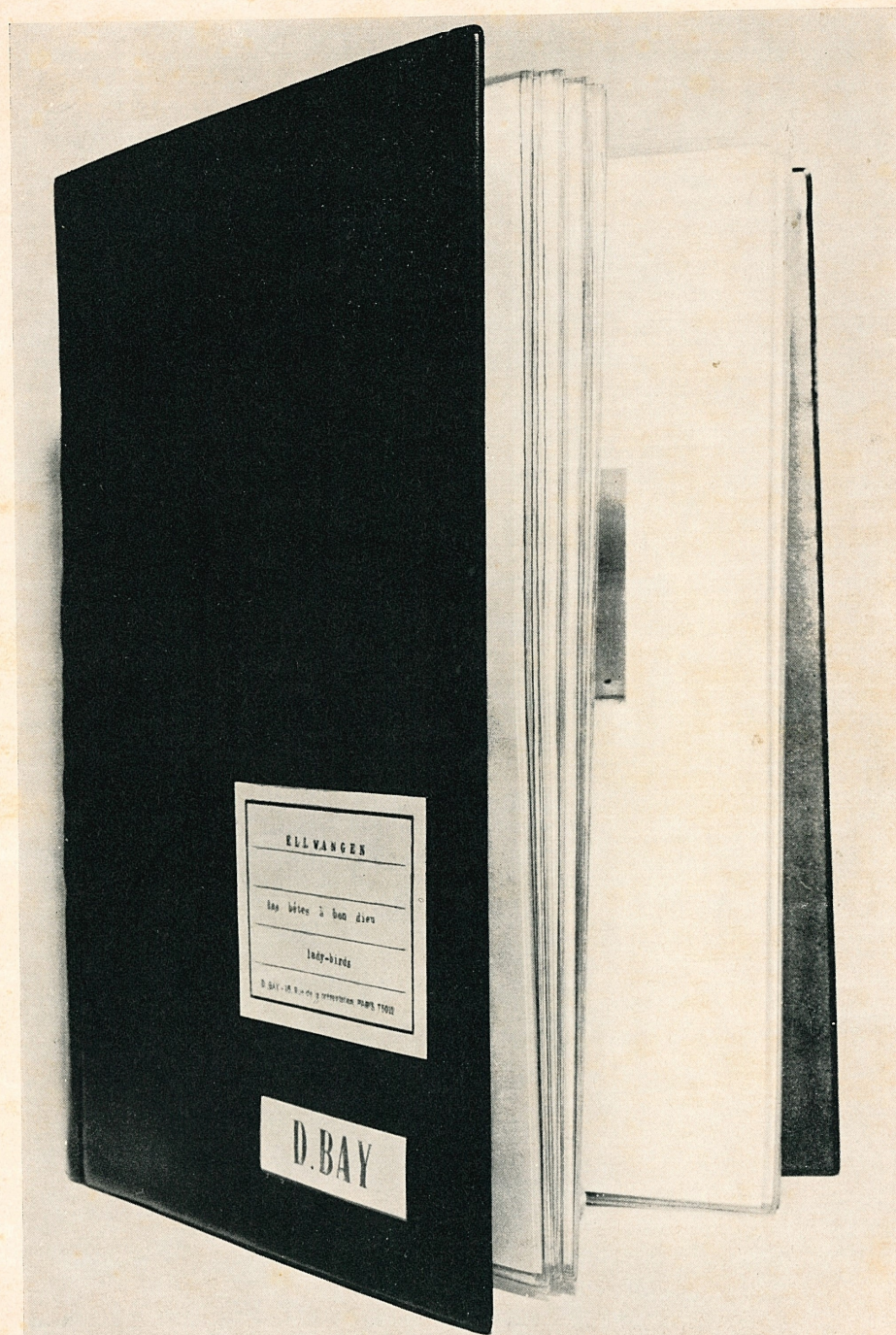
ALORS EVE QUI EST DEBOUT ENTRE LE CHANDAIL SUR LA CHAISE ET UN ARBRE TIENS SON SEAU ROUGE A LA MAIN DROITE TANDIS QUE MADAME BARAUDDOU TEND LA MAIN DE NOUVEAU VERS LA TABLE PENDANT QUE FRANÇOISE DANS UNE POSITION SEMBLABLE A LA PRECEDENTE TIENS UNE ASSIETTE ENTRE SES DEUX MAINS TANDIS QUE MICHEL TIENS SON CERCEAU AVEC SES DEUX MAINS A LA BASE DE SON COU SUR SES EPAULES ET REGARDE A SA GAUCHE VERS LA TABLE PENDANT QUE MONSIEUR DUMONT ASSIS A PEU PRES DANS LA MEME POSITION TIENS UN JOURNAL DANS SA MAIN GAUCHE PENDANT QUE MARIE TOURNE LA TETE UN PEU VERS LA DROITE PROBABLEMENT REGARDANT COLETTE QUI EST EN TRAIN DE S'ASSOIR PENDANT QUE NADINE EST MAINTENANT INCLINEE VERS L'AVANT LE BRAS REPOSANT SUR SON GENOU SA CHEMISE RELEVÉE AU DESSUS DE SES PANTALONS TANDIS QU'ANDRE LUI SOURIT PENDANT QUE SOLANGE REGARDE EN ARRIERE AU DESSUS DE SON EPAULE GAUCHE



john baldessari  
nato nel 1931, vive in santa monica, california - usa



didier bay  
nato nel 1945, vive in parigi - francia





bill beckley  
nato nel 1946, vive in new york - usa

christian boltanski  
nato nel 1944, vive in parigi - francia

Pygmalion

*[Faint handwritten notes in cursive script, likely a translation or commentary on the adjacent photograph.]*

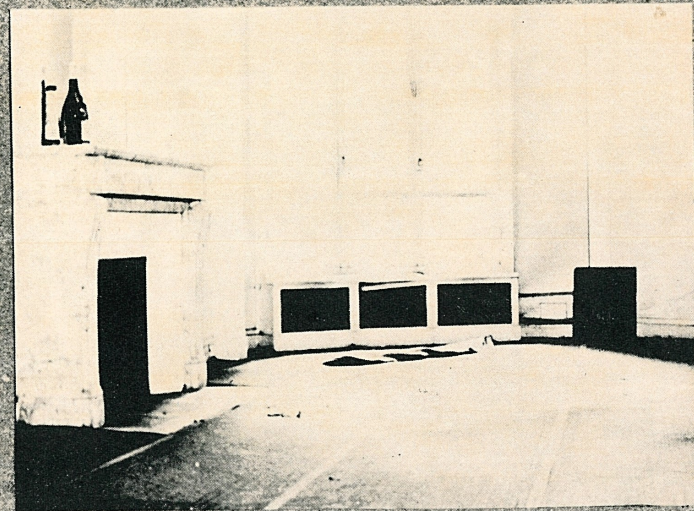
*[Small handwritten signature or date.]*

Pygmalion

*[Faint handwritten notes in cursive script, likely a translation or commentary on the adjacent photograph.]*



- LA SALLE A MANGER -



AUTOUR DE LA TABLE OVALE CHACUN A SA PLACE HABITUELLE,  
DES ASSIETTES EN FAIENCE SONT ALCROCHES AU MUR. SUR LE  
CHEMINÉE EST POSÉ UN POISSON EN BRONZE.

robert cumming  
nato nel 1943, vive in orange, california - usa

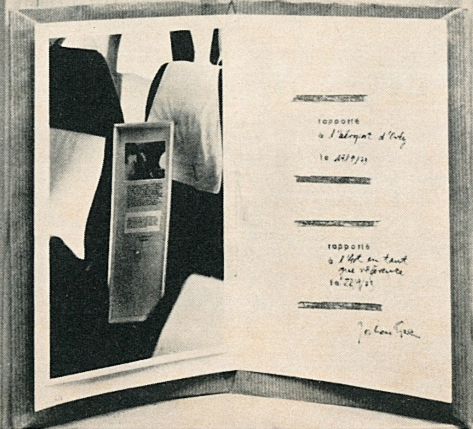
jochen gërz  
nato nel 1940, vive in parigi - francia



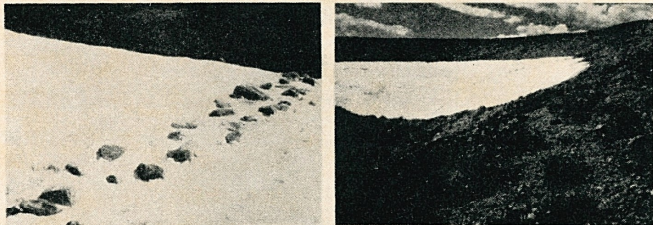
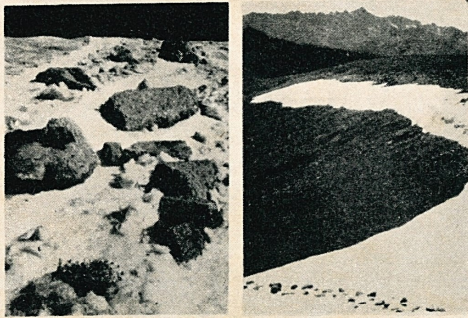
Après trois heures d'attente, toute organisation  
avait guéri d'opposition, comme un dictionnaire  
ou deux autres jours, et ce n'est pas  
sans à peu près les mêmes des passages, et  
l'après les autres et autres, mais  
le plus important, l'important de  
ce qui, elle-même, qui s'installe  
comme un jour de son, mais comme  
un accès de la, mais sans  
Après tout, la machine de la, qui s'installe  
sans attendre, pas de projet, mais.

Après trois heures d'attente, toute organisation  
avait guéri d'opposition, comme un dictionnaire  
ou deux autres jours, et ce n'est pas  
sans à peu près les mêmes des passages, et  
l'après les autres et autres, mais  
le plus important, l'important de  
ce qui, elle-même, qui s'installe  
comme un jour de son, mais comme  
un accès de la, mais sans  
Après tout, la machine de la, qui s'installe  
sans attendre, pas de projet, mais.

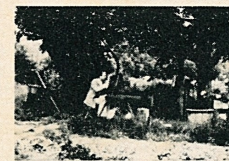
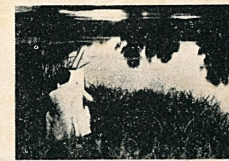
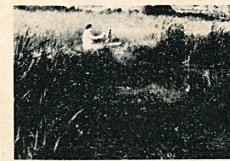
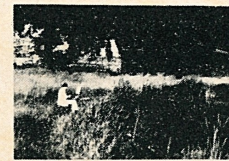
O 480 25/250 non-1804  
Jochen Gërz



Continental Divide  
(done near Aspen, Colorado, Summer 1970)



At Gold Hill at the Continental Divide (about 12,500ft)  
I divided a snow bank into two unequal parts, re-  
presenting the Eastern and Western watersheds of the  
continental United States which these mountains divide.  
The line I made is of lichen-covered rocks. The lichen  
represents the life-bearing qualities of the water that  
ultimately flows away from these semi-permanent snow  
banks.



franco vaccari  
nato nel 1936, vive in modena - italia

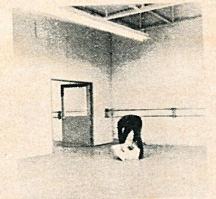
william wegman  
nato nel 1943, vive in new york - usa



Avrei a disposizione due ambienti; in una  
fotografia: visitatori, nell'altra: praticone  
le foto, appese tutte con la pellicola, che  
in questo modo venivano ingigantite.  
Chi si sospira nella parte vicino fotografato  
vicino alla propria immagine.

FRANCO VACCARI

REPRODUCTION  
N° 1 - ARPO REALE N° 6  
CICLO  
Veduta di ETIOPIA  
MAY 28 1968 9/74



roger welch  
nato nel 1946, vive in new york - usa



I've just finished a day of water skiing  
on the Bay at Long Beach - Long Beach, Calif.  
My father, Hubert R. Welch Jr. took the picture.  
It was about 15 min out from shore to  
keep the water skiing on the Bay. I believe this  
is the only picture of Hubert that was ever  
shot again in 1961.

Roger Welch  
August 1972



