

Dove Bradshaw

Time & Material

16 novembre 2007 ore 19
fino all'11 gennaio 2006

orario lun-ven 17-20 e su appuntamento
chiuso sabato e festivi

Senzatitolo associazione culturale, Roma
Via Panisperna 100
00184 Roma
tel/fax 06 4741881

info@spaziosenzatitolo.org
www.spaziosenzatitolo.org

A distanza

Per le anime è morte il divenire acqua, per
l'acqua morte il divenire terra, ma dalla terra
viene l'acqua, dall'acqua l'anima
Eraclito fr. 36

Parlando del lavoro di Dove Bradshaw è stato osservato come il nucleo della sua ricerca consista tanto nel lasciare alla chimica la più ampia libertà di azione quanto nella volontà dell'artista di astenersi da ogni tipo di intervento per far sì che l'evento accada.

Le linee guida del taoismo prendono corpo e vita: l'acqua si presenta come l'elemento che “abbraccia tutta la vita senza preferenze” e che, capace di penetrare qualsiasi cosa, “è così forte da sommergere il mondo intero” (Thomas F. Cleary, Il libro degli insegnamenti di Lao Tzu, Milano, 1993).

Eppure l'acqua porta con sé anche altri caratteri poiché “attesta come una perdita di velocità, che è una perdita di vita; essa diventa quasi una sorta di mediatore plastico tra la vita e la morte” e si configura come “la sintassi delle cose che muoiono” (Gaston Bachelard, Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita, Como, 1987). È la lentezza imposta goccia a goccia che attiva la trasformazione in cui le cose più morbide nel mondo dominano le più dure e le costringono a divenire altro.

La lentezza, movimento impercettibile, è determinante nei lavori in cui l'artista utilizza il potere di erosione dell'acqua per renderlo soggetto di un meccanismo fantastico: una clessidra in cui è scomparso ogni indice di misurazione e con esso l'ossessione nevrotica di un tempo relativo. La collina di sale battuta incessantemente dalla goccia sottolinea la sparizione di ogni singolo momento visibile per ricondurre la nostra attenzione al tutto invisibile.

È evidente il desiderio di creare un vallo, di mantenere una distanza che è separazione dal senso comune e dalla volontà in cerca di rassicurazioni; distanza dal serbatoio delle immagini “familiari” e dai concetti intorno ai quali siamo costretti a girare per giustificare la Storia.

Riflettere sugli oggetti è tenerli a una distanza che ne consenta la messa a fuoco. Il bisogno di guardare il tempo e di soffermarsi sul suo lavoro trova così concreta realizzazione nella contemplazione ironica degli elementi naturali in trasformazione.

At distance

To souls death means becoming water, to water
death is becoming earth,
but from earth comes water and from water
comes the soul.
Heraclitus frag. 36

Dove Bradshaw centers her investigation granting chemistry the widest freedom without interference.

Taoism's tenets come into play where water is depicted as “the element that embraces all of life without distinction” and “is able to penetrate everything”. It is “so strong that it can flood the entire world” (Thomas F. Cleary, *Further Teaching of Lao Tzu*). Water has additional features since, “it represents deceleration, a loss of life; water becomes a sort of plastic mediator between life and death” and appears as “the syntax of dying things” (Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*).

Its slow dropping action transforms the softest most yielding thing in the world to a force able to dominate the strongest and make it become something else. The imperceptible movement dominates those works in which water's power of erosion is rendered by a fantastic mechanism: an unmarked hourglass without calibration, so far from the obsession of relative time. The salt mound constantly beaten by the drop obliterates all movement to draw all our attention to the whole invisible.

There is a great desire to create an individual wall, between the common sense and the intention, a distance from the familiar images and from those thoughts which comprise one's personal notion of History.

The act of reflection on an object means that one must hold it at a distance in order to obtain a correct focus.

The necessity of looking at time and to contemplate its activity finds a concrete fulfillment in an ironic viewing of the changing of natural elements.

The work becomes a theater based on the time beaten by possible interpretations ticking which forces the viewer to retrace his position.

At different points there is a distance between the non definable full/empty space. The invisible space between the funnel and the stone, the drop and the finishing line, in the narrow neck between the globes of $2\sqrt{0}$ (1971) - designed to function as a level horizontally and as a watch vertically - between the object and its representation, between the word and sense, the vision and perception. Contingency and indeterminacy do not mean non-belonging or loss of responsibility. They are the main topics of her works. When Bradshaw starts the process and mounts the events backstage, she carefully pours the water and leaves it to the chemical agents. *Contingency Pour* (1996) shows Bradshaw shyly lighting the fire to see the effect of heat on matter and as an alchemist observing the elements during a reaction which assumes unstable forms.

The artist looks like a scientist who just discovered philosophy's value: the more she determines the positioning, the less she knows about the moment in this instant and vice versa.

Massimo Arioli

Azioni/Mutazioni

Ricordo esattamente il mio primo incontro con DB nel 1987 al Philadelphia Museum of Art. Partecipava ad un convegno organizzato per celebrare il centenario della nascita di Marcel Duchamp. Io avevo letto un breve intervento su una di quelle sculture ostentatamente semplici, *Air de Paris* (1919), una ampolla di vetro a forma di goccia e allungata ad uno dei suoi estremi quasi ad assumere una forma di gancio che permettesse di appenderla. Per me, la vuotezza fragile di quel lavoro coniugava la sensibilità lirica di Duchamp con l'idea del nulla come essenza dell'arte (materia, immagine e contenuto). Bradshaw si presentò a me come specialista di questa arte del nulla.

Guardando al catalogo dei suoi lavori intitolato *Nothing, 1969 - Present*, iniziato nel 1988, l'artista ha usato per la prima volta una ampolla di vetro per *Clepsydra (Water Clock)*, un'opera del 1971. La sua macchina del tempo consiste di due globi di vetro comunicanti e contenenti un liquido trasparente libero di muoversi da un bulbo all'altro, alternando vuoto e pieno in funzione del tempo e della gravità. *2√0*, una versione del 1998 di quel suo primo lavoro, è esposto in questa mostra come un paradigma che l'artista riprenderà anche successivamente per sottolineare come forze invisibili trasformino e diano forma a tutto ciò che è davanti ai nostri occhi. Accanto alla scultura Bradshaw ha voluto porre un dagherrotipo digitalizzato che documenta il lavoro del 1971. Tuttavia ciò che questa immagine esibisce è la traccia di un oggetto trasparente che si tramuta in un altro, la registrazione su una superficie a specchio trattata con alogenuri di argento sensibili alla luce. Forma e trasformazione coesistono nelle intenzioni di Bradshaw. L'artista istiga il processo fotomeccanico che ha fissato l'immagine dell'acetone trasparente e visibile nei globi di vetro, a registrare la più piccola variazione di luce e la minima oscillazione.

Estendendo la forma e la dinamica di *Water Clock*, le ampolle di vetro - gli imbuti separatori dei laboratori di chimica - delle serie *Waterstones* e *Negative Ions* (iniziate entrambe nel 1996), distillano ritmicamente una forza erosiva capace di penetrare pazientemente e di rendere liquida la durezza dei materiali come se fossero inconsistenti.

In qualità di curatore del dipartimento di arte contemporanea all'Art Institute of Chicago disposi entusiasticamente l'acquisizione di un'opera di Bradshaw della serie *Nothing* (1989). L'*objet trouvé* che aveva attirato l'attenzione dell'artista era un guscio d'uovo spezzato e da lei fuso in oro a 18 carati. Come se si trattasse dei resti di una qualche creatura estinta, la piccola scultura appariva del tutto insignificante se posta accanto alle opere commissionate ad altri artisti e collocate nella "monumentalità" del museo. Impersensibili all'ambiente, i gusci d'oro di Bradshaw tremavano ai piedi dello spettatore. Con i loro bordi irregolari, le superfici a specchio concave e convesse si affollavano paradossalmente delle immagini dell'ambiente circostante, una descrizione in continua trasformazione di sotto e sopra, di dentro e fuori, di tutto ciò che, grazie alla indeterminatezza, rendeva quest'opera così inesauribile.

Se l'uovo d'oro rimanda all'opera di Brancusi, esso precede di circa venti anni le uova a specchio di Jeff Koons. Allo stesso modo vengono in mente i lavori di Alexander Calder quando consideriamo un'opera come *Crack in the Air* (2003), anch'essa in mostra. Appartenente ad una serie di lavori iniziati nel 1990 circa, *Crack in the Air* consiste nella raffinata trasformazione di un *objet trouvé*, in questo caso un ramo secco ricoperto di spine. Esso è ricoperto di un pigmento rosso per suggerire, alla Magritte, il sangue di qualche malcapitato.

Questi cenni per delimitare in qualche modo il quadro di riferimento del lavoro di Bradshaw, ancora più di frequente associato ai nomi di John Cage e William Anastasi, artisti che hanno portato il loro contributo nel periodo del tumultuoso inizio di Fluxus, Minimalismo, Concettualismo e dell'Arte

Povera. Anzi si potrebbe dire che l'arte di Bradshaw scaturisce da un intenso e personale dialogo con questi artisti e in qualche modo è una reazione subliminale agli esperimenti di altri artisti come Anselmo, Haacke e Zorio interessati a produrre lavori con materiali "viventi" in grado di reagire tra di loro e all'ambiente.

Nel 1984 circa Bradshaw ha iniziato ad utilizzare il solfuro di potassio sull'argento e a scoprirne le trasformazioni imprevedibili favorite dal calore e dall'umidità. Una volta "attivati" applicando i suoi liquidi come un espressionista astratto, le immagini di Bradshaw acquistano forma e colore seguendo un processo misterioso e assolutamente inarrestabile.

Parlando di "contingenza" (piuttosto che di possibilità o inevitabilità) come del "principio centrale di tutta la storia", Stephen Jay Gould, amico di Dove Bradshaw, ha ben spiegato nel suo *Wonderful Life* del 1989: "nella contingenza noi siamo risucchiati; siamo implicati, condividiamo il dolore del trionfo o la tragedia". Così, accade che i lavori di Bradshaw siano contingenti a seguito dell'attivazione, altrimenti inconsapevole, che l'artista opera sugli eventi, dando il via alla commistione di elementi in perenne movimento destinati a svilupparsi gradatamente e non semplicemente ad esistere.

Transactions/Transmutations

I recall exactly when I first met Dove Bradshaw in 1987 at the Philadelphia Museum of Art. She had come to attend a symposium organized to mark the one-hundredth anniversary of the birth of Duchamp. I presented a brief lecture about one of his ostensibly modest sculptures, *Air de Paris*, 1919, an empty roughly raindrop-shaped glass vial elongated at its top with something like a short hooked stem to allow for hanging. For me, the work's fragile emptiness conveyed Duchamp's lyrical sensitivity to nothing as art essence (material, image and content). A specialist in nothing art, Bradshaw introduced herself to me.

According to her own ongoing cataloguing begun in 1988, titled *Nothing, 1969 - Present*, she first used a glass vial for a *Clepsydra (Water Clock)*, a 1971 work. Her all transparent time machine consists of conjoined twin glass bulbs containing clear liquid free to move from one to the other (if the bulbs are handled), voiding and filling, contingent upon time and gravity. *2√0*, a 1998 version of this early transformative work is featured in this exhibition *Time & Material*, as a sort of touchstone for the artist's many subsequent object lessons about how invisible forces change and shape what we see. Adjacent to the sculpture, Bradshaw includes a scanned daguerreotype that ostensibly documents her 1971 sculpture. Yet what it shows is in fact the trace of one transparent agent transforming another, the registration of light on a mirror polished surface coated with photosensitive silver halide. Form and transformation coexist in Bradshaw's outlook. With this scan, Bradshaw instigated a photomechanical process that yet again transmuted the enduring image of clear acetone visible inside glass bulbs ready to register the slightest brightening, darkening or oscillation. Extending the basic forms and dynamics of *Water Clock*, the glass vials (separatory funnels) in Bradshaw's *Waterstones* and *Negative Ions* (both series initiated in 1996) metronomically drip an erosive shaping force, patiently penetrating and liquidating the endurance of solid matter as if there were nothing to it.

As Curator of Twentieth-Century Paintings and Sculpture at The Art Institute of Chicago, I eagerly acquired one of Bradshaw's *Nothing* series in 1989. Her glorified found object consisted of the two

halves of a broken eggshell cast in 18kt gold. Like the anti-climatic residue of some vanished creature, the little sculpture at first seemed insignificant displayed alongside other 1980s works by other artists committed to monumental “museum” scale. Hypersensitive to its surroundings, Bradshaw's golden half shells trembled slightly at the footfall of any approaching viewer. With their jagged edges, the convex and concave mirror surfaces of the emptied shell were paradoxically full with images of each other and their surroundings, a constantly changing account of upside-down and inside-out and everything else that, thanks to its indeterminacy, makes nothing so inexhaustible.

If the golden eggshell has overtones of Brancusi, it is, two decades before the fact, a vivid antecedent to Koons' gigantic mirrored eggshells. Calder inevitably comes to mind when considering *Crack in the Air*, 2003, on display here. From a series of works initiated around 1990, *Crack in the Air* is another found object transformation of exquisite delicacy, this time a salvaged thorn hosting ever diminishing thorns. It is covered in red pigment with Magritte-like wit to suggest the blood of pricked fingers. Of course, the irregular spacing of the thorns should be understood as the markings on some ruler to measure growth as change resulting from invisible life agents.

I bother to mention these 20th-century masters only to broaden the frame of reference for Bradshaw's works, most often related to the art made by her closest associates, John Cage and William Anastasi, pioneering artists contributing to the onset of *Arte Povera*, Fluxus, Minimalism and Conceptualism. While Bradshaw's art is the outgrowth of intense personal dialogues with them, it is also a subliminal reaction to various experiments by such artists as Anselmo, Haacke and Zorio in the 1950s and 1960s to make works with “living” materials interactive in time with one another and their surroundings.

It was around 1984 that Bradshaw discovered that liver of sulfur applied to a silvered surface would initiate an ongoing transformation unpredictably prompted by atmospheric changes in heat and humidity. Once “activated” by Bradshaw applying her liquids like an abstract expressionist painter, her images manifestly shape and color themselves according to a process no less mysterious than irrepressible.

Singling out “contingency” (rather than chance or inevitability) as “the central principle of all history” in *Wonderful Life*, 1989, Stephen Jay Gould, a friend of Bradshaw's, explained: “with contingency we are drawn in; we become involved, we share the pain of triumph or tragedy.” So it is that her works are contingent upon the artist activating otherwise un-thought of events, starting to clock a commingling of restless elements destined to evolve rather than simply endure.

Charles F. Stuckey