

Collaboration Alighiero e Boetti

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 24: **Collaboration Alighiero e Boetti**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

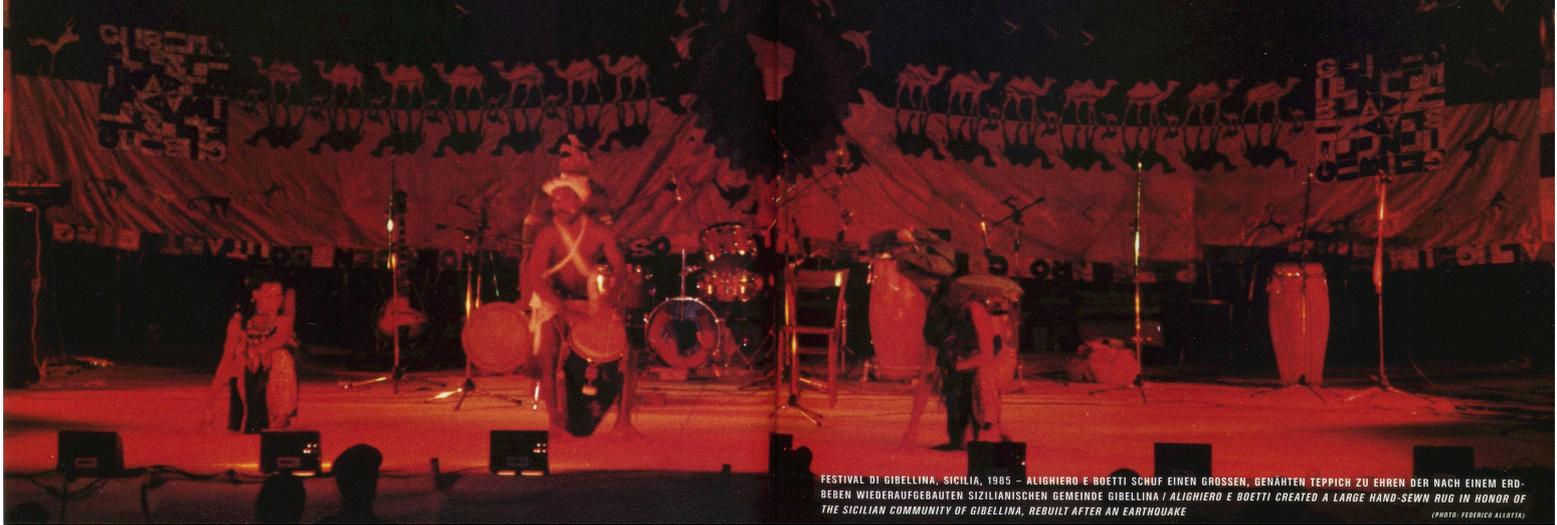
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ALIGHIERO E BOETTI



FESTIVAL DI GIBELLINA, SICILIA, 1985 - ALIGHIERO E BOETTI SCHUF EINEN GROSSEN, GENÄHTEN TEPPICH ZU EHREN DER NACH EINEM ERD-
BEBEN WIEDERAUFGEBAUTEN SICILIANISCHEN GEMEINDE GIBELLINA / ALIGHIERO E BOETTI CREATED A LARGE HAND-SEWN RUG IN HONOR OF
THE SICILIAN COMMUNITY OF GIBELLINA, REBUILT AFTER AN EARTHQUAKE

(PHOTO: FEDERICO ALLOTTI)



ALIGHIERO E BOETTI,
GEMELLI (ZWILLINGE / TWINS), 1968.

(PHOTO: PAOLO MUSSAT SARTOR)

ALIGHIERO E BOETTI

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Beginnen wir gleich mit dem Namen. Weshalb das «und» zwischen Vor- und Familiennamen? 1968 verschickte Boetti 50 Postkarten (GEMELLI/ZWILLINGE) an Freunde und Bekannte, auf denen er Hand in Hand als sein eigener Zwillingbruder zu sehen ist. Er markiert eine fiktive Symmetrie, die er gleichzeitig aufhebt, einen Gegensatz, den er nicht verneint, sondern verwandelt.

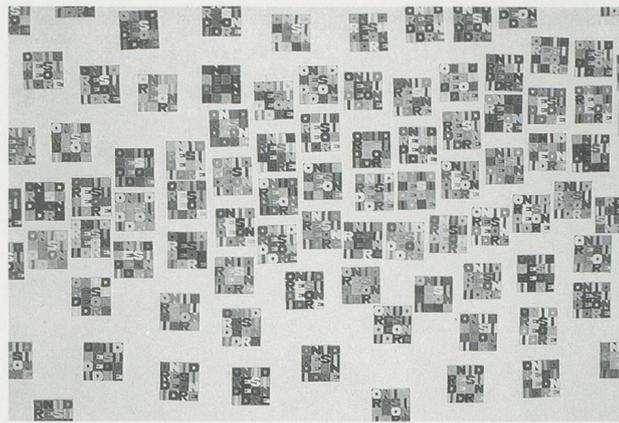
Blicke ich an meine Wände, so sehe ich Boettis «Neujahrskarten» von 1978, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984 und 1988: Aus einem Abreisskalender hat er Tage (Zahlen) herausgerissen und so übereinander geklebt, dass dadurch das neue Jahr entsteht. Mit einem einzigen Kalender hat er folglich quer durch ein Jahr hindurch eine bestimmte Anzahl von «Neujahrskarten» geschaffen. Jeder Empfänger

erhält auf diese Weise ein auf die Zahl des neuen Jahres festgelegtes Zufallsprodukt (Tage, Monate). Weiter gibt es an meinen Wänden drei in Afghanistan ausgeführte Stickereien von 1973, 17,5 x 17,5 cm gross, auf denen in vier mal vier Feldern jeweils von oben nach unten ORDINE E DISORDINE (Ordnung und Unordnung) geschrieben steht. Sowohl die Buchstaben als auch das Feld, in dem sie sich befinden, sind farblich verschieden, so dass, aufgrund der permutativen Operation, die Anzahl der autonomen Einzelstücke quasi unendlich ist. Die generativen Prinzipien «Ordnung» und «Unordnung» werden in eine neue, eine dritte Ordnung überführt, wobei sich Ordnung zu Unordnung wie Zufall zu Notwendigkeit verhält. Ausgehend von diesen elementaren Überlegungen hat Boetti in der Folge eine ganze Reihe sprachorientierter, sogenannter dritter Ordnungen geschaffen: I VERBI RIFLESSIVI drückt Dialog und Selbstbezüglichkeit aus, NORMALE E ANORMALE

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN ist der Direktor des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt/M.

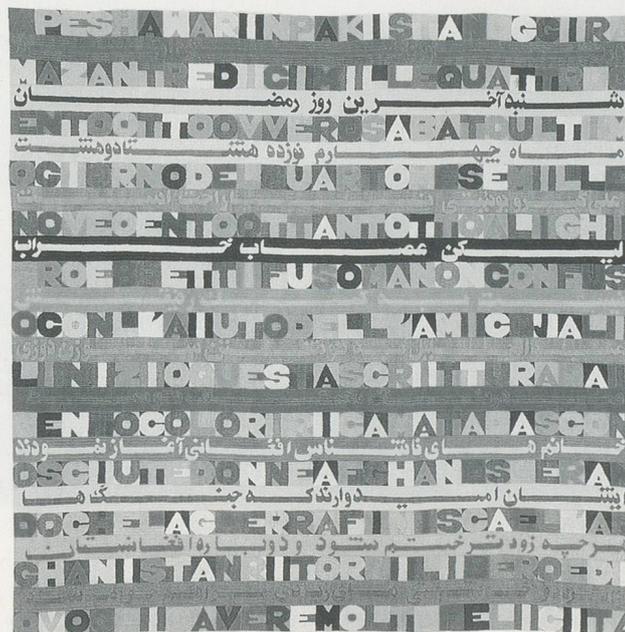
Gegensatz, DARE TEMPO AL TEMPO (Der Zeit Zeit geben) oder PER NUOVI DESIDERI (Für neue Wünsche) einen zeit-spezifischen Unbestimmtheitsfaktor. (Stets in der Anordnung von vier mal vier Feldern.) Damit bindet er die Mehrwertigkeit logischer Systeme an intuitive Begriffe wie 'spielerische Erkenntnis' und 'Phantasie'.

Die Leistung des 1940 geborenen Künstlers kann für die zweite Hälfte der 60er und der 70er Jahre nicht hoch genug veranschlagt werden. Das heisst keineswegs, dass heute nicht weiterhin wunderbare und bedeutende Arbeiten entstehen, aber gerade bei ihm argumentiert man wie bei einem Wissenschaftler. Erkenntnistheoretisch hat er in einer Zeitspanne von gut zehn Jahren der Kunst seiner Zeit, wie kaum ein anderer, entscheidende Impulse verliehen, indem er die Entgrenzungsstrategien der Kunst in die Kommunikationssysteme und deren Semantik einfliessen liess. So hat er beispielsweise die Post und deren Wertzeichen, den Farbenkodex und dessen metaphorische/symbolische Benennungen, handwerksspezifische Methoden und deren immanente tradierte Eigenheiten, Systeme um ihrer selbst willen, die Möglichkeiten eines Schreibgerätes (den Kugelschreiber) und stochastische Methoden verwendet. Das klingt in



ALIGHIERO E BOETTI, ORDINE E DISORDINE
(ORDNUNG UND UNORDNUNG / ORDER AND DISORDER), 1973,
STICKEREI AUF LEINWAND / EMBROIDERY ON CANVAS,
18 x 18 cm / 7 x 7", 100 STÜCK / 100 PIECES.

ALIGHIERO E BOETTI, OHNE TITEL / UNTITLED, 1988,
STICKEREI AUF LEINWAND / EMBROIDERY ON CANVAS,
100 x 100 cm / 39 3/8 x 39 3/8". (PHOTOS: GIORGIO COLOMBO)



schers Intelligenz, das heute merkwürdigerweise noch kaum eine adäquate Beachtung gefunden hat. Ich werde mich nicht über die Gründe auslassen, weil sie sowohl vielfältig als auch allzu einsichtig sind. Dennoch irritiert mich die Einseitigkeit von Interessensdomänen angesichts eines Werkes, dessen interdisziplinärer, anthropologischer Charakter geradezu eine Provokation darstellt. Boetti geht es wohl nicht anders als jenen Philosophen, die sich mit mehrwertiger Logik beschäftigen, von denen der Wissenschaftstheoretiker Wolfgang Stegmüller 1975 sagte, dass man sie entweder in die «unverbindliche, reine mathematische Spielerei» abschiebt oder der «unfundierte, obskuren Spintisierung» beschuldigt.

Wenn ich jetzt sage, dass Boetti ein europäischer Bruce Nauman ist, so meine ich damit, dass in einer vergleichswisen

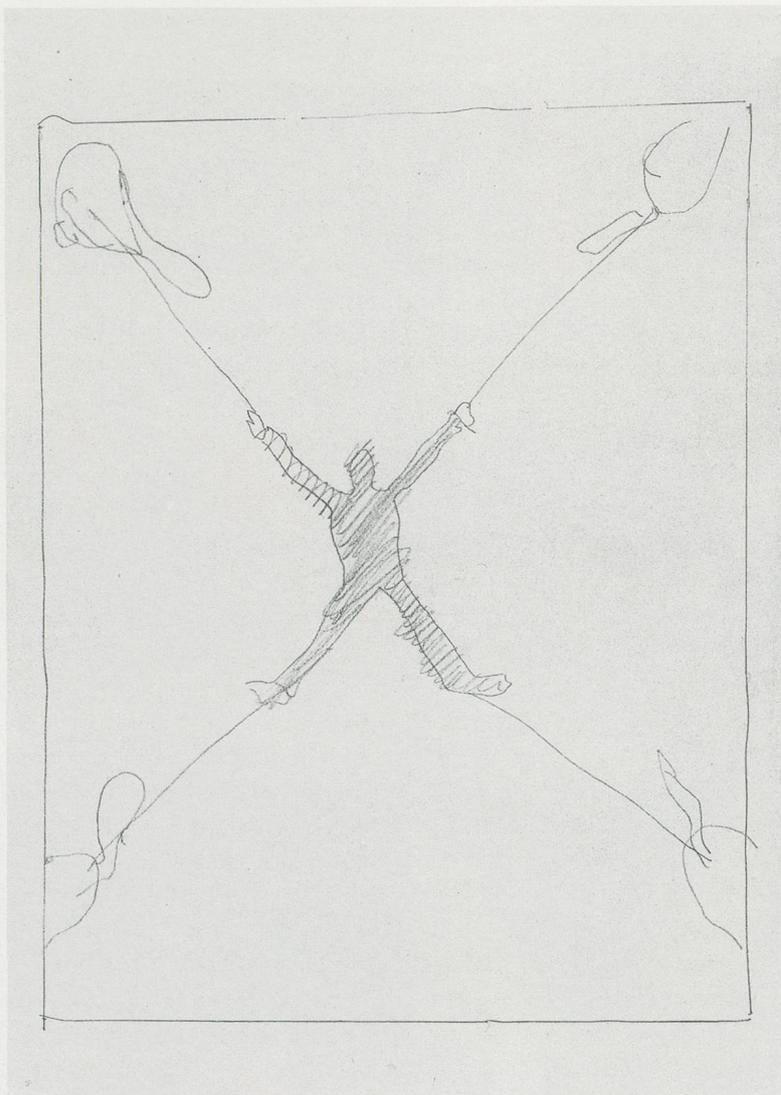


ALIGHIERO E BOETTI, SCIOGLIERSI COME NEVE AL SOLE
(SCHMELZEN WIE SCHNEE AN DER SONNE / *MELTING LIKE SNOW IN THE SUN*),
UNDATIERT / *NO DATE*, STICKEREI AUF LEINWAND / *EMBROIDERY ON CANVAS*,
21 x 21 cm / 8 1/4 x 8 1/4".



*ALIGHIERO E BOETTI, PER NUOVI DESIDERI
(FÜR NEUE WÜNSCHE / FOR NEW WISHES),*

*UNDATIERT / NO DATE, STICKEREI AUF LEINWAND / EMBROIDERY ON CANVAS,
ORIGINALGRÖSSE / FULL-SCALE.*



ALIGHIERO E BOETTI, COLLO ROTTO, BRACCIA LUNGHE (GEBROCHENES GENICK, LANGE ARME / BROKEN NECK, LONG ARMS),
DETAIL, 1976, BLEISTIFT AUF PAPIER / PENCIL ON PAPER, 100 x 70 cm / 40 x 27 1/2". (PHOTO: GIORGIO COLOMBO)

Spannweite der Europäer Boetti das «orientalische» Denken als ein Alter ego in sich trägt. Kabul war bis zum Einmarsch der Sowjets seine zweite Heimatstadt. Im dortigen Goethe-Institut lernte er Filme von Alexander Kluge und Fassbinder kennen. Er besass mit einheimischen Freunden ein Hotel, das «One Hotel». Die viele Monate in Anspruch nehmenden Stickereien entstanden in Afghanistan, ausgeführt von Menschen am Ort. Der Einmarsch

der Sowjets war auch für ihn eine persönliche Katastrophe. Aber sein sprichwörtlicher orientalischer Gleichmut und die guten Beziehungen ermöglichten ihm im Laufe der Jahre eine Verlagerung der Produktion nach Pakistan. Man muss das richtig sehen – und wir kommen noch darauf zurück –, es geht ja nicht einfach darum, dass jemand, fremde Hände seine Projekte ausführen, es geht darum, dass «fremde Hände» ihr tradiertes Wissen und die

bewusst vom Künstler offen gelassenen Spielräume (z.B. den permutativen Charakter der Farbgebung) als spezifische Eigenart einbringen.

Zwischenbemerkung: Im Sommer des vergangenen Jahres besuchte ich Günther Förg. Ich sah Teppiche aus Afghanistan und traute meinen Augen nicht. An Stelle des tradierten Formenvokabulars sah ich, dem tradierten Muster angeglichen und auf den ersten Blick nicht auszumachen Panzer, Flugzeuge, Helikopter. Natürlich will hier niemand solche Teppiche erwerben. Aber die Händler haben keine Chance: Jedes Lot enthält unweigerlich einen bestimmten Prozentsatz solch aktualisierter Informationen.

Der Prozesscharakter ist dem Schaffen von Boetti inhärent. Aus der Perspektive einer Mehrwertigkeit der Logik stellt er radikal die Frage nach dem Bild. Verallgemeinernd kann man sagen, dass sich das Bild entweder als Metapher manifestiert – z.B. MAPPA/WELTKARTE, 1971/72 – oder als ausgedehnter Vorgang, in dem Anfang und Ende zwar bestimmt, der Weg dazwischen jedoch eine quasi unendliche Vielzahl von Möglichkeiten enthält (DA MILLE A MILLE/VON TAUSEND ZU TAUSEND, 1975).

Betrachten wir kurz die beiden Arbeiten. MAPPA ist eine gestickte Weltkarte, 232 x 380 cm gross. Sie zeigt Meere und Kontinente mit den jeweiligen nationalen Farben. Die Verteilung der Kontinente in den Weltmeeren ist wie die der Nationen das Resultat eines Ordnung und Unordnung, Zufall und Notwendigkeit implizierenden Prozesses. Die Herstellung des Werkes besitzt selbst eine symbolische Ebene. Der hohe Zeitaufwand und die Interpretationsmöglichkeiten «fliessen» aus dritter Hand in der Metapher (das Bild als Totalität) zusammen.

Anders in DA MILLE A MILLE (11 Blätter, kariert, Kugelschreiber, 70 x 100 cm). Zuerst finden sich 1000 einzelne, schwarze Karos in regelmässiger Dichte verteilt (Maximum an Streuung). Im zweiten Blatt werden zwei Karos aneinandergesetzt (horizontal oder vertikal). Im dritten Blatt drei usw., wobei die Kombinationsmöglichkeiten ständig zunehmen. Im elften Blatt finden sich neunzig Formkomplexe, wobei zehn gewissermassen frei im Raum schweben. Würde man weitergehen, wären am Schluss zehn Formkomplexe à je hundert Karos vorhanden. Würden zehn Menschen eine solche Operation

ausführen, könnte man sich vorstellen, dass zehn verschiedene Formkomplexe entstünden. –

Die Verzeitlichung des Bildes in einem solchen Prozess entspricht auch einem Paradox unserer technologisch geprägten Zivilisation, insofern als der Teil potentiell das Ganze enthält, das Ganze aber nur als das erwartete, beabsichtigte Unmittelbare von Bedeutung ist (Effizienz), somit die quasi unendliche Anzahl von Wegen ausschliesst (Kreativität). – Das Bild ist das aus dem Prozess herausgelöste und das im Prozess sich auflösende Bild.

Versuchen wir uns kurz einige Etappen von Boettis Schaffen zu vergegenwärtigen. 1966 entsteht LAMPADA ANNUALE/JAHRESLAMPE. Irgendeinmal im Jahr leuchtet sie während elf Sekunden auf. Die Wahrscheinlichkeit ist gross, dass nie jemand die Lampe brennen sieht. Im gleichen Jahr entsteht MIMETICO, ein militärisches Tarngewebe in den Ausmassen 170 x 270 cm. MIMETICO ist ein Ready Made und reflektiert aus dem Gesichtspunkt von Ordnung und Unordnung die Malerei des Abstrakten Expressionismus. 1967 vereinigt Boetti in ROSSO GUZZI (60 1305) – ROSSO GILERA (60 1232) Code-nummer, Farbe und klangsprachliche Bezeichnung. Die Klangfarbe der Wörter stimmt mit den Rottönen und den Eigenschaften der Motorräder dieser Marke überein. Die Guzzi (dunkelrot) ist bedächtig, robust, die Gilera (hellrot) nervös, eine Sprintermaschine. Die allgemein übliche Farbbezeichnung entstand völlig unabhängig vom Motorradhersteller und ist somit auch ein kulturelles Indiz für die Beliebtheit dieser Maschinen in Italien. NIENTE DA VEDERE, NIENTE DA NASCONDERE/NICHTS ZU SEHEN, NICHTS ZU VERSTECKEN (1969) besteht aus einer Eisenkonstruktion von drei mal vier Feldern in den Ausmassen von 300 x 500 cm. Die eingesetzten Glasplatten und die Position der Konstruktion am Boden bewirken eine starke Spiegelung, die je nach Tageslicht oder Blickeinfall immer eine andere ist, ein anderes Ordnungs- bzw. Unordnungsgefüge darstellt.

1969 beginnt Boetti seine Arbeiten mit der Briefpost und den Briefmarken. Die umfangreichste Arbeit besteht aus zwanzig Briefen. Zwanzig Freunde, Bekannte, auch verstorbene Künstler, schickt er auf eine fiktive Reise durch Norditalien. Der Brief

enthält jeweils die präzisen Angaben über die sieben bis zwölf Etappen, die jeder einzelne bereist. Boetti hatte für jeden der Freunde und Bekannten einen nach einem bestimmten System entwickelten Reiseplan ausgearbeitet. Als erstes schickt er am 25.9.1969 Giulio Paolini auf die Reise. Da an den entsprechenden Adressen der Empfänger nicht ausfindig zu machen war, kamen die Briefe als unzustellbar zurück, je nach Örtlichkeit mit den verschiedensten Bemerkungen versehen. Den als unzustellbar zurückgeschickten Brief steckte Boetti in einen neuen Umschlag und sandte ihn an die nächstfolgende Adresse usw. Um den gesamten Prozess möglichst einsichtig zu halten, fotokopierte er jeweils die Umschläge. Im Endresultat wird die Reise durch einen dicken Umschlag, der alle anderen Umschläge enthält, und durch ein Buch mit den Fotokopien der einzelnen Umschläge sowie durch die im jeweils ersten Brief enthaltene Route belegt.

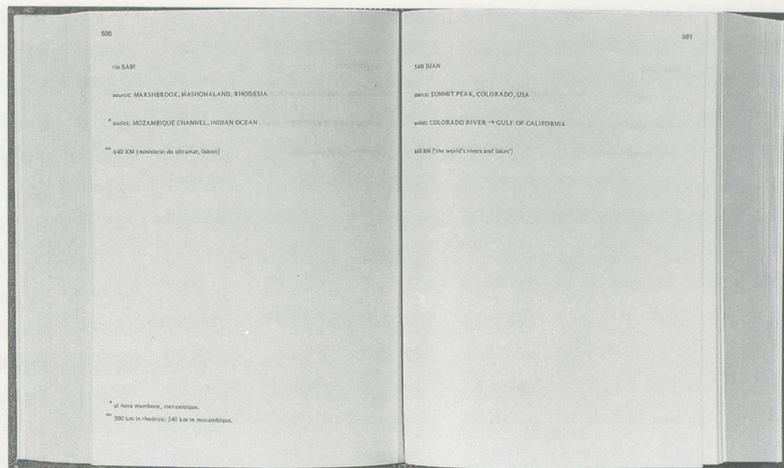
Wie bei einem Samenkorn ist die Basisinformation (Reiseroute) im ersten Brief enthalten, und die Frucht wächst gemäss ihrer eigenen Gesetzmässigkeit (Boetti führt das Beispiel der Zwiebel mit ihren Schalen an). Der Umstand, dass Boetti ein bestehendes System verwendet (Post), führt zum Einbezug verschiedener Zufallselemente. Das gravierendste war der Verlust eines Briefes. Jedoch gemäss der negativen Rückkopplung (in kybernetischen Regelsystemen) kann durch den Versand mehrerer Briefe der Verlust aufgefangen werden. Zufallselemente, die gleichzeitig eine neue Informationsebene bilden, sind die zahlreichen Vermerke. Je kleiner und abgelegener die Örtlichkeiten sind, je intensiver wird nach dem fiktiven Empfänger geforscht. Vom Postbeamten geht der Brief zum Gemeindeführer, der offiziell auf dem Umschlag seine verschiedenen Erkundigungen anführt, darunter den Stempel und seine Unterschrift setzt.

Ebenfalls 1969 zeigt er anlässlich der Ausstellung «Processi di Pensiero Visualizzati» (Visualisierte Denkprozesse) im Kunstmuseum Luzern CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE / WAGNIS DER

HARMONIE UND DER ERFINDUNG. (Untertitel: DIE VIER JAHRESZEITEN VON VIVALDI) Es handelt sich um fünfundzwanzig Blätter, je 50 x 70 cm, auf denen Boetti mit Bleistift in allen möglichen Arten kleine Quadrate zu Netzen geflochten hat. Zum Beispiel: indem er sie mit einem einzigen Strich umgrenzt, indem jeder Strich einzeln geführt wird, indem längere horizontale Striche durch vertikale unterteilt werden, indem er parallel aneinandergereihte Stufen zeichnet usw. All diese Handlungen werden erst dann aufschlussreich, wenn die Tendenz des Gesamtbildes ersichtlich wird, eine Tendenz, die der Hand- und Körperbewegung, der Bewegung des Geistes, der Stimmung, der Geduld und Ungeduld, dem Empfinden von Zeit und Ordnung entspricht. Es sind nicht fünf oder zehn Arbeiten, es sind fünfundzwanzig: Die Wiederholung wird an jene Grenze geführt, wo sie sich aufhebt und ihre Eigengesetzlichkeit erhält.

1972/73 entsteht die erste der Kugelschreiber-Zeichnungen: METTERE IL MONDO AL MONDO / DIE WELT ZUR WELT BRINGEN (zweiteilig, je 150 x 250 cm). Der linke Teil ist durch eine männliche, der rechte Teil durch eine weibliche Person ausgeführt. Der Kugelschreiber hat die Eigenschaft, dass er nicht beliebig gehandhabt werden kann. Die günstigste Form und Struktur, eine grosse Fläche zu füllen, besteht in einer vertikalen, dicht deckenden Schreibbewegung von begrenzter Bandbreite (hier sind es jeweils elf vertikale Bänder pro Blatt). Beide Teile sind gewissermassen identisch. Am oberen Rand befindet sich in horizontaler Reihung das weiss ausgesparte Alphabet, die Buchstaben von A – Z. Der Text METTERE IL MONDO AL MONDO wird durch ebenfalls ausgesparte Kommas markiert. Das erste Komma befindet sich dicht unter dem M, das zweite eine Stufe (Zwischenraum) tiefer unter dem E, das dritte wieder eine Stufe tiefer unter dem T usw. Daraus ergibt sich im Endresultat eine Figuration, die einem Sternbild gleicht. Schön wäre es, sagt Boetti, fände er einen Text, dem die Figuration formal entspricht. Weshalb die Kommazeichen? Weil, so sagt Boetti, der Punkt z.B. etwas Endgültiges darstellt; ein Komma dagegen sei wie Atemholen, leicht, rhythmisch. METTERE IL MONDO AL MONDO ist eine Aussage, die alle weiteren enthält,





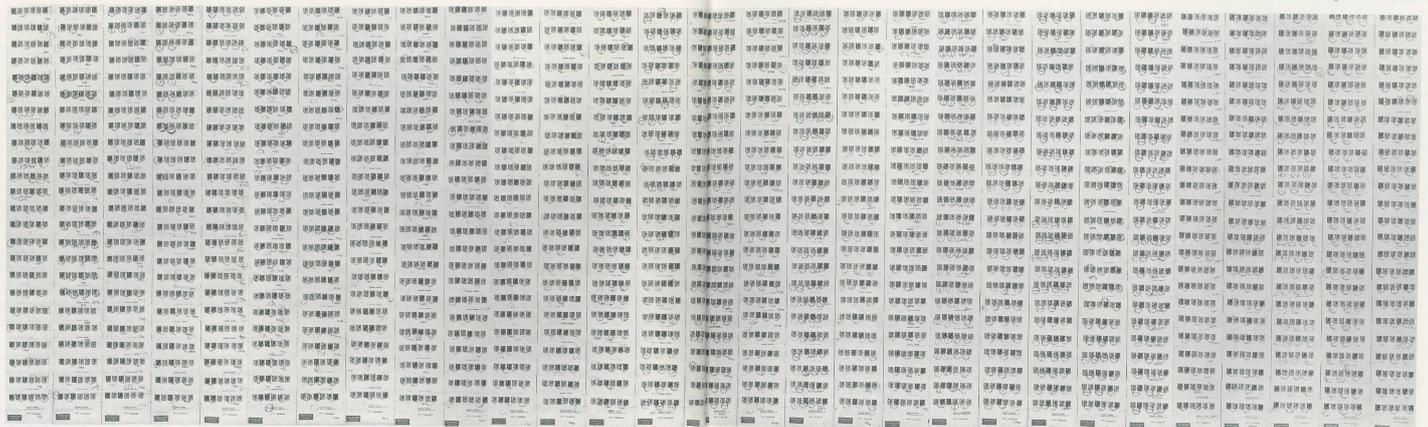
ALIGHIERO E BOETTI, CLASSIFYING THE THOUSAND LONGEST RIVERS IN THE WORLD /
 KLASSIFIKATION DER TAUSEND LÄNGSTEN FLÜSSE DER WELT,
 1970/73, GEDRUCKT / PUBLISHED 1977, 1018 SEITEN / PAGES.

und sie kann immer wieder ausgeführt werden unter der Bedingung, dass es jeweils eine andere Frau und ein anderer Mann sind, die das Werk ausführen. Die über viele Wochen dauernde Arbeit gleicht einer Initiation, setzt eine ungeheuer konzentrierte Arbeit voraus. Die Wiederholbarkeit der Arbeit erinnert mich an die Baumstämme von Giuseppe Penone. Er hat über eine längere Zeitspanne jedes Jahr im heimlichen Garessio je einen blanken Stamm den Ästen entlang Schicht um Schicht auf ein bestimmtes Alter abgetragen. Da jeder Stamm und dessen Astansätze verschieden sind, ist jedes Werk ähnlich und verschieden zugleich. Dies sind auch die für Boetti gültigen Kriterien. Die Aussage ist nur die exemplarisch vorgegebene Ebene für eine Textur, die eine physische und psychische Energie dritter Hand voraussetzt.

COLLO ROTTO, BRACCIA LUNGHE/GEBROCHENES GENICK, LANGE ARME (1976, Bleistift auf Papier, zweiteilig, je 70 x 100 cm) besteht aus Bilderbogen von gezeichneten Zeitschriftenumschlägen, Statistiken über die Vorliebe von Pupillengrößen, Flugzeugen, einem Menschen mit diagonal verlängerten Beinen und Armen usw. Was den Titel angeht, führt Boetti Denis Diderot an. Dieser fragte einen Blindgeborenen, ob er den Mond sehen möchte. Der

Blinde verneinte und sagte, er möchte so lange Arme besitzen, um diesen mit seinen Händen berühren zu können. Eine Aussage, die der Zeichnung Boettis von einer Waage mit drei Gewichtsschalen entspricht: Das aristotelische tertium non datur wird in Kostas Axelos' L'IMPENSÉE ET L'IMPENSABLE transportiert. Das Nichtgedachte und Nichtdenkbare ist das in der Ich-Welt-Beziehung stets von neuem zu Definierende, das, was sich ständig entzieht in dem Moment, wo die Abstraktion sich seiner bemächtigt.

Über sieben Jahre arbeitet Boetti mit Anne-Marie Sauzeau an der Klassifikation der längsten Flüsse der Welt, CLASSIFYING - THE THOUSAND LONGEST RIVERS IN THE WORLD (1970-1977, 1000 Seiten, Rom 1977). Als ich damals, 1976, in Rom Boettis grosse Ausstellung für die Kunsthalle Basel vorbereitete, war der Band im Druck. Es war mir völlig unklar, weshalb die Arbeit so viel Zeit in Anspruch genommen hatte. Ich stellte mir vor, dass die Flüsse längst vermessen wären, dass genaue Daten vorliegen würden. Das Gegenteil war der Fall. Die Briefe an die verschiedenen zuständigen Institute füllten Koffer. Die Messungen schwankten beträchtlich, sowohl was die Quelle betraf als auch den Verlauf und die Mündung. Unterschiede bis weit über 100 km



ALIGHIERO E BOETTI. SENZA NUMERO I-IV, (OHNE NUMMER I-IV), 1972. 720 REIHEN VON 6 BRIEFMARKEN VERSCHIEDENER WERTE IN SYSTEMATISCH WECHSELNDER ANORDNUNG AUF 720 UMSCHLÄGEN / 720 SEQUENCES OF 6 STAMPS OF 6 DIFFERENT VALUES IN SYSTEMATICALLY CHANGING ORDER ON 720 COVERS / TOTAL SIZE: 143,4 x 521,5 cm / 57 1/4 x 205 1/4"

waren nicht selten. Jede Seite ist einem Fluss gewidmet. Die verschiedenen technischen Angaben sind nüchtern aufgelistet. Was dieses Buch vermittelt, ist Metapher, Prozess, Realität: Die Welt auf die binäre Logik 'wahr oder falsch' reduzieren zu wollen ist vielleicht ein Akrobatentstück hochgradiger, abstrakter Intelligenz, aber eben eine an dieser Welt vorbeiführende Erkenntnis.

1982 war dann auf der documenta 7 die monumentale Stickerei mit allen Flüssen und ihrer Nummerierung von 1 bis 1000 zu sehen. Einer Partitur gleich durchwandern die weiss gestickten Buchstaben und Zahlen die grün-fluktuierende Grundfläche. Das Ordnungsgefüge – die längsten Flüsse der Welt, angefangen beim Nil/Weissen Nil mit 6671 km, endend mit dem Agusan 384 km – wird durch eine

maximale geographische und kontinentale Unordnung durchbrochen.

1989 hat Boetti in «Magiciens de la terre» (Paris) eine vierteilige, gestickte Arbeit vorgeführt (jedes Element 110 x 110 cm), die seine starke Verbundenheit mit Afghanistan zum Ausdruck bringt. Es handelt sich um Sufi-Texte des Meisters Berang Ramadan. Den Verlust seiner zweiten Heimat Afghanistan hat Boetti in 12 FORME – TERRITORI OCCUPATI/12 FORMEN – BESETZTE GEBIETE (10. Juni 1967 bis 28. März 1971), 12 Kupferplatten, je 59,5 x 43 cm, gewissermassen vorausgenommen. Die Kupferplatten besitzen alle die Grösse der Turner Gasetzung «Stampa». Eingraviert finden sich die geopolitischen Kampfszenen im erwähnten Zeitraum. Die Position der Gebiete auf den Kupferplatten entspricht jener auf der Titelseite der Zeitung. Nur die Umrisslinien

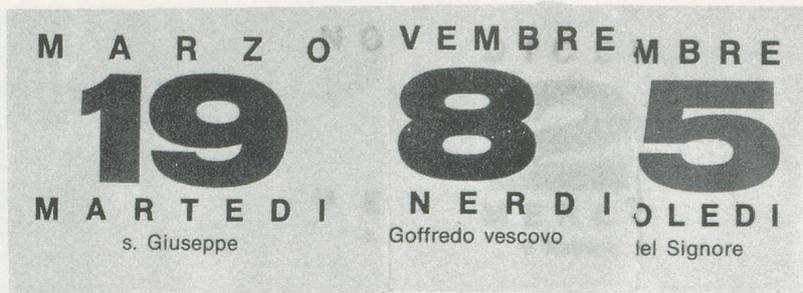
sind festgehalten: Abstrakte Figurationen, die in der Wirklichkeit von Leidenschaften und Ideologien, von Liebe und Hass geprägt sind. – Hier die präzisen Angaben:

- Samstag, 10. Juni 1967: Die von Israel besetzten Gebiete
- Sonntag, 4. Februar 1968: Vietnam
- Donnerstag, 22. August 1968: CSSR
- Dienstag, 1. April 1969: Grenzgebiet China-UdSSR
- Donnerstag, 15. Mai 1969: Biafra
- Freitag, 15. August 1969: Nordirland
- Dienstag, 2. September 1969: Libyen
- Donnerstag, 19. März 1970: Kambodscha
- Freitag, 18. September 1970: Jordanien
- Donnerstag, 10. September 1970: Niederlande
- Donnerstag, 4. Februar 1971: Laos
- Sonntag, 28. März 1971: Pakistan

Boettis 12 FORME erinnert mich an Gilberto Zorio's CONFINE (1970). Mit einem weissen phosphorhaltigen Filzstift schreibt dieser auf die Wand eines geschlossenen Raumes «Confine». Die Schrift ist bei Licht unsichtbar. Alle vier Minuten löscht das Licht

für einige Sekunden aus, und die Schrift wird sichtbar. – Der Begriff «Grenze» kann nur in der praktischen Umsetzung als Realität erfahren werden; zum Beispiel als die Möglichkeit der eigenen Grenzen oder als Grenze zwischen zwei Ländern. Der Begriff Grenze ist so abstrakt (unsichtbar), wie ihre Realität physisch und psychisch als gewaltsam empfunden wird oder werden kann.

1977 fragt Kostas Axelos in CONTRIBUTION À LA LOGIQUE, was Logik ist. Und er antwortet, dass die Frage entscheidend zu formulieren sei, indem nach der Welt zu fragen ist. «Die 'translogische' Frage, was die Welt ist, 'will' sagen: Welches ist das Spiel der Welt und ihrer Zeit, welches sind die Irrungen der Welt. Die Antwort auf diese Frage kann sich nicht in den Horizont einer vergangenen oder 'neuen' Logik einschreiben. Die Antwort verlangt nach einer neuen Art und Weise, den Horizont zu erforschen, die H o r i z o n t e r der Welt zu befragen.» – Ich glaube, dass diese Worte auch den Fragen und Antworten Boettis entgegenkommen.



ALIGHIERO E BOETTI, CALENDARIO, 1985,

25 x 35 cm / 10 x 13³/₄", COLLAGE.

ALIGHIERO E BOETTI

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

To begin with the name. Why the "and" between first name and last? In 1968, Boetti mailed 50 postcards (GEMELLI [Twins]) to friends and acquaintances, showing two Boettis hand in hand, like twin brothers. He defines and simultaneously nullifies a fictitious symmetry, an opposition that is not negated but transformed.

On my walls I see Boetti's New Year's cards for 1978, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, and 1988. He tore the days (numbers) off a calendar and pasted them over each other to form the digits of the new year. The days of one calendar year provided several "New Year's cards." Every recipient's card was a random product of the previous year's days and months. There are also three works on my walls that were embroidered in Afghanistan in 1973. Measuring 17.5 x 17.5 cm / 6⁷/₈ x 6⁷/₈", they show the letters of the words ORDINE E DISORDINE (Order and Disorder) in four rows of four fields, embroidered from top to bottom. The colors of both the letters and the fields vary so that, by permutation, the number of autonomous, individual pieces is virtually infinite. The generative principles of "order and disorder" are translated into a new, third order in which order is to disorder as chance is to necessity. These elementary reflections underlie a series of linguistically oriented works of the so-called third order. I VERBI RIFLESSIVI (Reflexive Verbs) ex-

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN is the director of the Museum of Modern Art in Frankfurt a.M.

presses dialogue and self-reflexivity, NORMALE E ANORMALE (Normal and Abnormal) opposition, DARE TEMPO AL TEMPO (Letting Time Take Time) or PER NUOVI DESIDERI (For New Wishes) a time-specific uncertainty factor. (All designed in four rows of four fields.) By so doing, Boetti aligns multiple-valued logical systems with intuitive concepts like "playful cognition" and "imagination."

What the artist, born in 1940, achieved in the second half of the 60s and during the 70s can hardly be overrated. While continuing to create wonderful and important works, he can be studied as one studies a scientist. Like no other artist of his day, he imparted decisive, epistemological impulses to contemporary art for more than a decade by applying the delimiting strategies of art to communicative systems and their semantics. He made use, for example, of the post office and postage stamps, of the color code and its metaphorical/symbolic nomenclature, of methods of craftsmanship and their traditional, immanent features, of the potential of writing instruments (the ballpoint pen) and of stochastic methods. As listed, these devices almost sound banal, but Boetti exploits them with a time factor that is literally breathtaking: a time factor that not only supports his multiple-valued logic, but also determines the constitutive structure of a process through its own inversion. Boetti's oeuvre is a storehouse of ideas, a highly sensitive condensation of epistemological and artistic intelligence

which has been sadly neglected. I will not enlarge on this here, for the reasons are many and obvious. Nevertheless, interest in an oeuvre of such provocative interdisciplinary and anthropological impact is disturbingly limited. Boetti has probably suffered the same fate as philosophers of multiple-valued logic, described by philosopher Wolfgang Stegmüller in 1975 as being either relegated to the realm of "noncommittal, pure mathematical play" or accused of "unsubstantiated, obscure mental antics." I think of Boetti as a European Bruce Nauman, by which I mean that, within a comparable range of Europeans, Boetti is endowed with an alter ego of "oriental" cast. Kabul was his second home until the Soviet invasion. It was there at the Goethe Institute that he first saw films by Alexander Kluge and Werner Fassbinder. He was co-owner with native friends of a hotel, the "One Hotel." His tapestries, which took many months to make, were produced on site by people in Afghanistan. The Soviet invasion was a personal catastrophe for Boetti. Only with proverbial, oriental stoicism and good connections did he manage, over the years, to shift production to Pakistan. Boetti's approach - I will return to it later - does not merely involve the use of other people, of foreign hands to carry out his projects; he intentionally gives these "foreign hands" leeway to incorporate their own traditional knowledge, as in the permutative choice of color.

Aside: Last summer I visited Günther Förg. I saw rugs from Afghanistan and could not believe my eyes. The traditional vocabulary of forms had been replaced by tanks, airplanes, helicopters, so skillfully executed in traditional patterns that they were not immediately recognizable. Obviously, no one wants to buy such rugs here but the dealers' hands are tied; every lot includes a certain percentage with such updated information.

A sense of process is inherent in Boetti's oeuvre. He subjects the picture to radical investigation in terms of multiple-valued logic. Generally speaking, his pictures either work metaphorically as in *MAPPA* (Map, 1971/72), or they represent extended operations with

defined beginnings and ends but with an infinite variety of possibilities in between (*DA MILLE A MILLE* [From Thousand to Thousand], 1975).

Let us take a closer look at these two pieces. *MAPPA* is an embroidered map of the world that measures 232 x 380 cm/91¹/₄ x 131¹/₄". It shows oceans and continents in their national colors. The distribution of the continents as well as the nations in the world's oceans is the result of a process that implies order and disorder, chance and necessity. The making of the work itself has symbolic ramifications. The extreme expenditure of time and the possibilities of interpretation are united "third hand" in the metaphor (the picture as a totality).

DA MILLE A MILLE is different (11 sheets of graph paper and ballpoint pen, 70 x 100 cm/27¹/₂ x 39³/₈"). The first sheet shows 1000 black squares of evenly distributed density (maximum scattering). In the second, two squares are joined horizontally or vertically; in the third, three, and so on, with a progressive increase in possible combinations. The eleventh sheet has 90 configurations,

ten of which float more or less freely in space. The logical end would be ten configurations of 100 squares each. If ten people were to carry out the same operation, ten different sets of configurations would result.

The temporality inherent in this process expresses a paradox of our technologically oriented civilization: the part potentially contains the whole but the whole is relevant only as an anticipated, intended, immediate reference (efficiency) and therefore rules out the virtually infinite number of paths (creativity). - It is a picture that has been separated from and yet absorbed into the process.

Let us recall in brief the stages of Boetti's oeuvre. In 1966 he created *LAMPADA ANNUALE* (Annual Lamp). The lamp lights up at some point once a year for eleven seconds. It is unlikely that anyone will ever see it burning. That same year Boetti made *MIMETICO*, army camouflage fabric measuring 170 x 270 cm/67 x 106". *MIME-*

ALIGHIERO E BOETTI,
OROLOGIO (UHR / WATCH),
EDITION 1977.



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ



ALIGHIERO E BOETTI, *METTERE AL MONDO IL MONDO*
(*DIE WELT ZUR WELT BRINGEN / BRINGING THE WORLD INTO THE WORLD*), 1973,
ROTER KUGELSCHREIBER AUF KARTON / *RED BALLPOINT PEN ON CARDBOARD*,
JE 158 x 156 cm / 62¹/₄ x 61³/₈ " EACH. (KUNSTMUSEUM BASEL, PHOTO: HANS HINZ)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

,

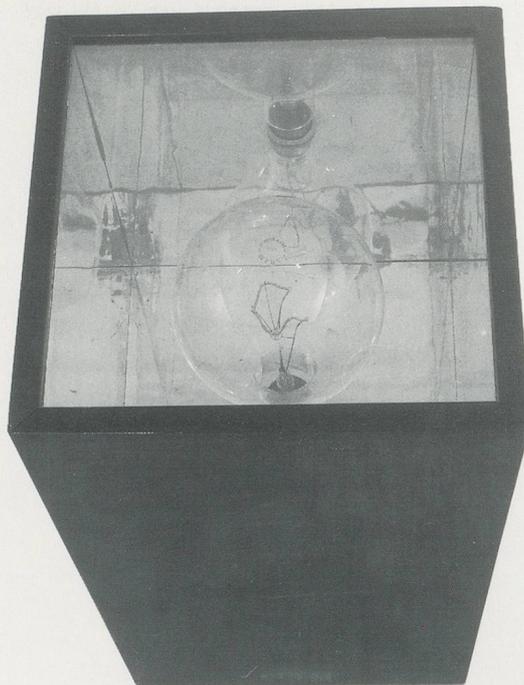
,

,

,

[Faint, illegible text on a light blue background strip]

ALIGHIERO E BOETTI, LAMPADA
ANNUALE (JAHRESLAMPE / ANNUAL
LAMP, 1966, HOLZ, METALL,
ELEKTRISCHE INSTALLATION /
WOOD, METAL, ELECTRIC
INSTALLATION, 79 x 40 x 40 cm /
31 x 15³/₄ x 15³/₄”.
(PHOTO: GIORGIO COLOMBO)



ALIGHIERO E BOETTI, NIENTE DA
VEDERE, NIENTE DA NASCONDERE
(NICHTS ZU SEHEN, NICHTS ZU VER-
BERGEN / NOTHING TO SEE, NOTHING
TO HIDE), 1969, EISEN UND GLAS / IRON
AND GLASS, 300 x 400 cm / 118¹/₄ x 157¹/₂”.
PHOTO: GIORGIO COLOMBO)

TICO is a readymade and reflects the painting of Abstract Expressionism in terms of order and disorder. In *ROSSO GUZZI* (601305) – *ROSSO GILERA* (601232), the artist unites code number, color and onomatopoeic designation. The two shades of red and the traits of the two motorcycles resonate in the sound of the words. The Guzzi (dark red) is measured and sturdy; the Gilera (light red) a high-strung sprinter. The use of motorcycle brands to name colors, quite independently of the manufacturer, is a cultural indication of their popularity in Italy. *NIENTE DA VEDERE, NIENTE DA NASCONDERE* (Nothing to See, Nothing to Hide, 1969) consists of an iron framework divided into three rows of four squares; it measures 300 x 500 cm / 119 x 197”. The panes of glass in the squares and the position of the structure on the floor produce reflections that change with the intensity and angle of daylight in the room, presenting variations on the arrangement of order and disorder.

Boetti started using the post office and postage stamps in 1969. His most ambitious work consists of 20 letters sent to 20 friends and acquaintances (including deceased artists), whom he dispatched on a fictitious journey through northern Italy. The letters contained precise data regarding the seven to twelve stages of each person's jour-

ney, individually planned according to a specially devised system. The first traveller, Giulio Paolini, was sent off on September 25, 1969. Since address and addressee did not match, the letters were returned undelivered with stamps, marks or notations that varied from place to place. Boetti put the returned letters in a new envelope and sent them to the next address. To keep track of the entire process, he photocopied all the returned envelopes. The final record of the journey took the form of a thick envelope containing all the other envelopes, a book of the photocopied envelopes, and the route of the journey as defined in each of the first letters.

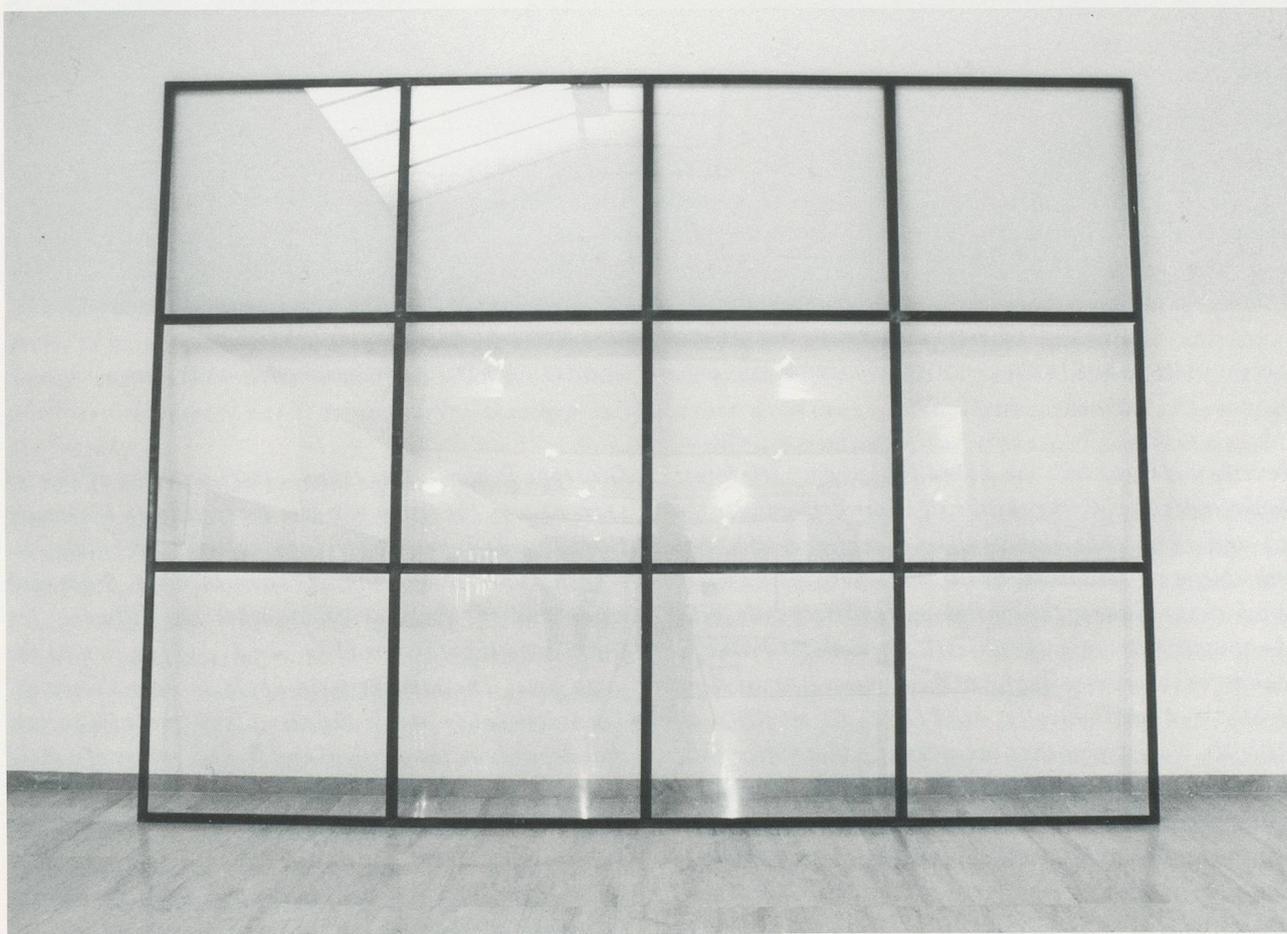
The basic information (travel route) is like a seed contained in the first letter, and the growth of the fruit is governed by immanent laws (compared by Boetti to an onion's skins). By using an existing system (the post office), Boetti incorporated the element of chance in his work. One of his letters did, in fact, get lost. However, according to negative feedback (in cybernetic control systems), the loss can be corrected by sending several letters. Random elements, which also constitute a new level of information, are the marks and stamps on the letters. The smaller and more remote the location, the greater the effort to find the fictitious addressee. The postman gives

the letter to the town clerk, who lists the efforts made to locate the addressee on the envelope and then officially stamps and signs it.

At the exhibition, *PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI* (Visualized Thought Processes), at the Lucerne Kunstmuseum in 1969, Boetti presented *CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE*, (The Risk of Harmony and Invention, subtitled: *The Four Seasons by Vivaldi*). On 25 sheets of paper, each 50 x 70 cm / 19³/₄ x 27¹/₂ ", Boetti made networks of variously executed small, penciled squares, for instance, out of one unbroken line, out of four separate lines, out of long horizontal lines cut by several verticals, or out of parallel sequences of steps. These modes of drawing acquire meaning only on seeing the tendency of the whole, a tendency determined by the movements of the hand and body, by the movements of the mind, by the mood, by patience or

impatience, by the response to time and order. We are not talking about five or even ten works; there are 25 of them. The repetition is pushed to an extreme where it cancels itself out, and its own immanent laws take over.

The first ballpoint-pen drawings were made in 1972/73: *METTERE IL MONDO AL MONDO* (Bringing the World into the World), two parts, each 150 x 250 cm / 59 x 98¹/₂ ". The left part was executed by a man, the right by a woman. It is a feature of ballpoint pens that their use is restricted. The most efficient means of filling a large surface consists of close vertical strokes of limited width (in this case, eleven vertical bands per page). Both parts of the work are basically identical. The alphabet from A-Z, reserved out of the white ground, runs horizontally across the top edge. The letters of *METTERE AL MONDO IL MONDO* are marked by commas, also reserved out of the white ground. The first comma is placed





ALIGHIERO E BOETTI, ROSSO GILERA/ROSSO GUZZI, 1967,
EISEN, LACK / IRON, LACQUER, ZWEITEILIG JE 70 x 70 cm / TWO PARTS, 27 $\frac{1}{2}$ x 27 $\frac{1}{2}$ " EACH. (PHOTO: PAOLO MUSSAT SARTOR)

directly under the 'm'; the second is placed a little lower down under the 'e'; the third still lower down under the 't', and so on. The end result is a configuration that resembles a constellation. Boetti would love to find a text to which the shape of the configuration corresponds. Why the commas? Because, says Boetti, a period, for instance, stands for something final, but a comma is like inhaling lightly and rhythmically. *METTERE IL MONDO AL MONDO*, a statement that contains all other statements, can be executed again and again, provided that the executing agents are a different man and woman each time. The production of the work, which takes several weeks, is like an initiation; it requires extreme and steadfast concentration. The reproducibility of the work reminds me of

Giuseppe Penone's tree trunks. Over a period of several years he took the trunk of a tree every year, in his native Garessio, and peeled off layer after layer along its branches until it was reduced to a certain age. Since each trunk and the forks of its branches are different, the works are all both similar and different at the same time. The same criteria apply to Boetti's oeuvre. The statement is simply the exemplary level of a texture that depends on the physical and mental energy of a third hand.

COLLO ROTTO, BRACCIA LUNGHE (Broken Neck, Long Arms, 1976, pencil on paper, two parts, each 70 x 100 cm/27 $\frac{1}{2}$ x 39 $\frac{3}{8}$ ") shows drawings of magazine covers, statistics on the most popular size of pupils (eyes),

airplanes, a person with diagonally extended legs and arms, etc. Boetti drew on Denis Diderot for the title. Diderot is said to have asked a man blind from birth if he wanted to see the moon. No, was the reply, he would rather have an arm long enough to feel it. This statement is reflected in Boetti's drawing of scales with three pans. Kostas Axelos investigates the Aristotelian *TERTIUM NON DATUR* in *L'IMPENSÉE ET L'IMPENSABLE*. The unthought and unthinkable is that which is constantly being redefined in the ego-world relationship, that which always eludes grasp the moment abstraction seems to have it under control.

For over seven years Boetti worked with Anne-Marie Sauzeau on *I MILLE FIUMI PIÙ LUNGHI DEL MONDO* (The Thousand Longest Rivers in the World, 1970-77, 1000 pages, Rome, 1977). When I was in Rome in 1976 preparing Boetti's exhibition for the Kunsthalle in Basel, the book was in the press. I could not imagine why it had taken so long to complete. The world's rivers have all been measured, I thought, and exact data must be available. To the contrary. There were suitcases full of letters from official institutes. Measurements fluctuated substantially, regarding not only the source, but even the course and the mouth of the rivers. Fluctuations of up to 100 miles in length were no exception. Each page is devoted to one river with a factual list of its technical data.

The book conveys metaphor, process, reality. The desire to reduce the world to the binary logic of 'right or wrong' may well be an acrobatic feat of highly refined, abstract intelligence but it is knowledge that bypasses the world.

In 1982, Boetti's monumental tapestry of all the rivers and their numbers from 1 to 1000 was shown at "documenta 7." Like a score, the letters and numbers embroidered in white meander through the fluctuating green background. The ordered arrangement - the world's longest rivers, starting with the Nile, the White Nile, 6671 km/4136 miles, and ending with the Agusan, 384 km/239 miles - is broken by a maximum of geographical and continental disorder.

At the 1989 exhibition in Paris, "Magiciens de la terre," Boetti presented a multiple, embroidered work, each part measuring 110 x 110 cm/43 x 43". The work expresses his closeness to Afghanistan and involves the Sufi writings of the master, Berang Ramazan. In 12 FORME -

TERRITORI OCCUPATI (12 Forms - Occupied Territories, June 10, 1967 to March 28, 1971), Boetti in a sense anticipated the loss of his second home, Afghanistan. On twelve copper plates the size of STAMPA, the daily newspaper in Turin (59.5 x 43 cm/23 1/2 x 17"), he engraved the geopolitical war zones of the period between 1967 and 1971. The position of the areas on the copperplates corresponds to that on the title page of the newspaper. Only the contours are shown: abstract configurations whose reality is riven by passions and ideologies, by love and hate. Here the data:

Saturday, June 10, 1967: Israel-occupied territories
 Sunday, February 4, 1968: Vietnam
 Thursday, August 22, 1968: Czechoslovakia
 Tuesday, April 1, 1969: Border area China-U.S.S.R.
 Thursday, May 15, 1969: Biafra
 Friday, August 15, 1969: Northern Ireland
 Tuesday, September 2, 1969: Libya
 Thursday, March 19, 1970: Cambodia
 Friday, September 18, 1970: Jordan
 Thursday, September 10, 1970: Netherlands
 Thursday, February 4, 1971: Laos
 Sunday, March 28, 1971: Pakistan

Boetti's 12 FORME reminds me of Gilberto Zorio's *CONFINE* (Border, 1970). Zorio wrote the word "Confine" on the wall of a closed room with a white, phosphorescent felt-tip pen. Every four minutes the lights are extinguished for a few seconds and the writing becomes visible. - The concept of 'border' can only be experienced as reality in practical terms, as in the border between two countries or one's own limitations (borders). The concept is abstract (invisible), but its physical and mental reality is or can be violent.

In *CONTRIBUTION À LA LOGIQUE* (1977), Kostas Axelos asked what logic is. He answered by saying that the question should be more pointed: one should ask what the world is. "The 'translogical' question, what is the world, 'means' to say: What is the game of the world and its time, what are the aberrations of the world. The answer to this question is not inscribed on the horizon of past or 'new' logic. The answer demands new ways and means of studying the horizon, of questioning the horizons of the world." - I think that these words have an affinity with Boetti's questions and answers.

(Translation: Catherine Schelbert)

ÜBERSETZUNG DER TEXTE, DIE ALIGHIERO E BOETTI
BISHER IN BILDQUADRATE HAT STICKEN LASSEN.

(ORIGINALSPRACHE SIEHE UMSCHLAGINNENSEITE)

NACKTE WAHRHEIT
A WIE ALIGHIERO B WIE BOETTI
DIE AUFMERKSAMKEIT AUF SICH ZIEHEN
ZERSCHMELZEN WIE SCHNEE IN DER SONNE
DIE PERSON UND DIE PERSÖNLICHKEIT
DAS GEWISSE FÜR DAS UNGEWISSE AUFGEBEN
DIE VERBEN IN DEN INFINITIV SETZEN
ZWISCHEN HAMMER UND AMBOSS
KREUZ UND QUER DAHERFASELN
FÜNF MAL FÜNF FÜNFUNDZWANZIG
DEM FADEN DES GESPRÄCHS FOLGEN
FREIE HAND FREIE GEDANKEN
VIELLEICHT JA VIELLEICHT NEIN
WEISS AUF SCHWARZ SCHWARZ AUF WEISS
DEN KOPF ZWISCHEN DIE HÄNDE NEHMEN
UNWAHRSCHEINLICH NICHT UNMÖGLICH
ALLES UND NICHTS
EIN HOHER GRAD AN AUFMERKSAMKEIT
ZWISCHEN WAAGRECHT UND SENKRECHT
DIE VERLORENE ZEIT VERGESSEN
EINEN SATZ SKIZZIEREN
DEN ABSTAND VERRINGERN
DIE UNMÖGLICHEN VISIONEN
SCHMACHTENDE BlicKE DIE TÖTEN
DER UNSINNIGE LAUF DES LEBENS
SCHWARZ AUF WEISS SCHREIBEN
DAS NÜTZLICHE UND DAS ANGENEHME
SCHIEFGEHEN
ALLZU UNERWARTET
WUNDERBARE ABSTRAKTIONEN
DIE FASSUNG VERLIEREN
VON HEUTE AUF MORGEN
GOLDENE ANZIEHUNGEN
WIND GEGENWIND
DIE MÖGLICHE WELT
ERDACHT UND QUADRIERT
AUF NEUE WÜNSCHE
ZEICHEN UND ZEICHNUNGEN
100 WORTE IM WIND
NORMAL UND ABNORMAL
DIE UNREGELMÄSSIGEN VERBEN
HUNGER NACH WIND HABEN

NAKED TRUTH
A AS IN ALIGHIERO B AS IN BOETTI
TO DRAW ATTENTION TO ONESELF
TO MELT LIKE SNOW IN THE SUN
THE PERSON AND THE PERSONALITY
TO GIVE UP CERTAINTY FOR
UNCERTAINTY
TO PUT VERBS IN THE INFINITIVE
BETWEEN A ROCK AND A HARD PLACE
TO DRIVEL ALL OVER THE PLACE
FIVE TIMES FIVE TWENTY-FIVE
TO FOLLOW THE THREAD OF THE
CONVERSATION
FREE HAND FREE THOUGHTS
MAYBE YES MAYBE NO
WHITE ON BLACK BLACK ON WHITE
TO HOLD YOUR HEAD BETWEEN YOUR
HANDS
IMPROBABLE NOT IMPOSSIBLE
ALL AND NOTHING
A HIGH DEGREE OF ATTENTION
BETWEEN HORIZONTAL AND VERTICAL
TO FORGET THE TIME LOST
TO SKETCH A SENTENCE
TO REDUCE THE DISTANCE
IMPOSSIBLE VISIONS
LANGUISHING LOOKS THAT KILL
TO WRITE BLACK ON WHITE
THE USEFUL AND THE PLEASANT
TO GO AWRY
MUCH TOO UNEXPECTED
WONDERFUL ABSTRACTIONS
TO LOSE ONE'S HEAD
BETWEEN NOW AND TOMORROW
GOLDEN ATTRACTIONS
WIND HEAD-WIND
THE POSSIBLE WORLD
CONCEIVED AND SQUARED
FOR NEW WISHES
SIGNS AND DESIGNS
100 WORDS IN THE WIND

(ITALIAN ORIGINAL, SEE INSIDE COVER)

TRANSLATION OF THE PHRASES THAT ALIGHIERO E BOETTI
HAS HAD EMBROIDERED IN SQUARES.

DAS WASSER LÄUFT IM MUND ZUSAMMEN
ICH GEHE NICHT ICH BLEIBE NICHT
DER ZEIT ZEIT GEBEN
SENKRECHT LESEN
GNADE UND UNGNADE
IM ZWIELICHT
DIE NEUEN UNABHÄNGIGKEITEN
DIE REFLEXIVEN VERBEN
DAS SÜSSE NICHTSTUN
SICH IN DEN MUND PISSEN
SICH ALLES VORSTELLEND
ZWISCHEN DEN WORTEN HÖREN
DIE ZEIT TOTSCHLAGEN
DAS GEWISSE UND DAS UNGEWISSE
ALIGHIERO E BOETTI
ORDNUNG UND UNORDNUNG
ZUDECKEN UND AUFDECKEN
ESSENZ UND SUBSTANZ
DIE ANFÄNGLICHE ENERGIE
SCHWEIGEN IST GOLD
ICH WERDE ES NIE SCHAFFEN
IDENTITÄTSVERLUST
JE WENIGER MAN SAGT DESTO BESSER
DAS BILD LESEN
SUBJEKT UND OBJEKT
OBJEKT UND SUBJEKT
UNERWARTET
VON DER KUGEL ZUM WÜRFEL
DER VERBORGENE SCHATZ
DAS GEWISSE FÜR DAS UNGEWISSE
AUFGEBEN UND UMGEGEHRT
GROSSZÜGIGE ANNÄHERUNG GROSSE
TOLERANZ
EMPFOHLENE RICHTUNGEN
DIE UNENDLICHEN MÖGLICHKEITEN
ZU EXISTIEREN
DIE DINGE WACHSEN AUS DER
NOTWENDIGKEIT UND DEM ZUFALL
DAS PROGRESSIVE VERLIEREN DER
GEWOHNHEIT
DAS BUCH DER QUADRATE

NORMAL AND ABNORMAL
THE IRREGULAR VERBS
TO BE HUNGRY FOR WIND
MOUTH-WATERING
I'M NOT GOING I'M NOT STAYING
TO GIVE TIME TO TIME
TO READ VERTICALLY
GRACE AND DISGRACE
IN THE TWILIGHT
THE NEW AUTONOMIES
REFLEXIVE VERBS
DOLCE FAR NIENTE
TO PISS IN YOUR MOUTH
IMAGINING EVERYTHING
TO HEAR BETWEEN WORDS
TO KILL TIME
THE CERTAIN AND THE UNCERTAIN
ALIGHIERO E BOETTI
ORDER AND DISORDER
AND HUNGER FOR THE WIND
TO COVER AND UNCOVER
ESSENCE AND SUBSTANCE
INITIAL ENERGY
SILENCE IS GOLDEN
I'LL NEVER MAKE IT
LOSS OF IDENTITY
THE LESS ONE SAID THE BETTER
TO READ THE PICTURE
SUBJECT AND OBJECT
OBJECT AND SUBJECT
UNEXPECTED
FROM THE SPHERE TO THE CUBE
THE HIDDEN TREASURE
TO GIVE UP CERTAINTY FOR UNCERTAINTY
AND VICE VERSA
EXPANSIVE OVERTURES GREAT TOLERANCE
RECOMMENDED DIRECTIONS
THE INFINITE POSSIBILITIES OF EXISTING
THINGS GROW OUT OF NECESSITY AND
CHANCE
THE PROGRESSIVE LOSS OF HABIT

SENKRECHT LESEN WAAGRECHT ZEICHNEN
WAAGRECHT LESEN SENKRECHT ZEICHNEN
ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE
ZWISCHEN ERDE UND HIMMEL
DAS WAGNIS DES EINKLANGS UND DER
ERFINDUNG
SCHRIFTEN UND ABSCHRIFTEN VERZEICHNISSE
UND AUFEICHNUNGEN
DIE DINGE STEHEN GUT, MAL FÜR DEN EINEN,
MAL FÜR DEN ANDERN
DIE DINGE STEHEN SCHLECHT, MAL FÜR DEN
EINEN, MAL FÜR DEN ANDERN
SCHWARZ AUF WEISS UND WEISS AUF SCHWARZ
LEGEN
NICHTS ZU SEHEN NICHTS ZU VERBERGEN
ES BLEIBT NUR ÜBRIG WAS IST UND WAS WEDER
NICHT NOCH ANDERS SEIN KANN ALS DAS
WAS IST
MAN SAGT ES GIBT LEUTE, DIE EINE SITUATION
IGNORIEREN, ANSTATT IHR INS AUGE ZU
BLICKEN
SANDRO PENNA ICH MÖCHTE SCHLAFEND IM
SÜSSEN LÄRM DES LEBENS LEBEN
DER UNSINNIGE LAUF DES LEBENS DER WORTE
DER GEDANKEN AUF DER REISE UM DIE WELT
WEIL DER KOPF EIN FREUND DES FUSSES IST
UND BEIDE ZUSAMMEN FREUNDE DER
MONDE UND GEZEITEN SIND
MAN SOLLTE DIE LEICHTIGKEIT EINES VOGELS
UND NICHT DIE EINER FEDER HABEN
WAS IN TAUSEND JAHREN NICHT PASSIERT
GESCHIEHT IN EINEM AUGENBLICK
KREISLAUF
DIE SEHENDEN
SEHEN HÖREN RIECHEN KOSTEN BERÜHREN
DENKEN
ZWILLINGE
SAINT PATRICK
LINKS SCHREIBEN BEDEUTET ZEICHNEN

(Übersetzung: Brigit Wettstein, Marianne Navarro)

THE BOOK OF SQUARES
TO READ VERTICALLY TO DRAW HORIZONTALLY
TO READ HORIZONTALLY TO DRAW VERTICALLY
BETWEEN HEAVEN AND EARTH BETWEEN EARTH
AND HEAVEN
THE RISK OF HARMONY AND INVENTION
SCRIPTS AND TRANSCRIPTS RECORDS AND
RECORDINGS
THINGS GO WELL, NOW FOR ONE, NOW FOR THE
OTHER
THINGS GO BADLY, NOW FOR ONE, NOW FOR THE
OTHER TO PUT BLACK ON WHITE AND WHITE
ON BLACK
NOTHING TO SEE NOTHING TO HIDE
THE ONLY THING LEFT IS WHAT IS AND WHAT
CAN EITHER NOT BE OR BE DIFFERENT FROM
WHAT IS
THEY SAY THERE ARE PEOPLE WHO IGNORE A
SITUATION INSTEAD OF LOOKING IT IN THE
EYE
SANDRO PENNA I WANT TO LIVE SLEEPING
IN THE SWEET NOISE OF LIFE
THE NONSENSICAL COURSE OF LIFE OF WORDS
OF THOUGHTS ON THE JOURNEY AROUND
THE WORLD
BECAUSE THE HEAD IS A FRIEND OF THE FOOT
AND BOTH ARE FRIENDS OF THE MOON AND
THE TIDES
ONE SHOULD HAVE THE LIGHTNESS OF A BIRD
NOT OF A FEATHER
WHAT DOES NOT HAPPEN IN A THOUSAND
YEARS HAPPENS IN AN INSTANT
CIRCULATION
THE SEEING ONES
TO SEE TO HEAR TO SMELL TO TASTE TO TOUCH
TO THINK
TWIN
SAINT PATRICK
TO WRITE LEFT-HANDED MEANS TO DRAW

(Translation: Catherine Schelbert)



ALIGHIERO E BOETTI, 1984,

BLEISTIFT AUF PAPIER AUF LEINWAND / PENCIL ON PAPER ON CANVAS, 6 VON 12 TEILEN / 6 OF 12 PARTS, JE 1 x 1,5 m / 39 3/8 x 59 3/4 " EACH.



GIOVAN BATTISTA SALERNO

Alighiero e Boetti

Es ist schwierig zu behaupten, eine Sache existiere, ohne dass diese Behauptung an ihre Stelle tritt. Nicht nur die Dichter, sondern auch die Wissenschaftler meinen, wenn der Beobachtende die Fähigkeit erreicht, ein wirklich kompliziertes, reales Phänomen wahrzunehmen, er am Schluss sich selbst, seine eigene Fähigkeit wahrnimmt. Präzisionsgeräte ersetzen die Sinne dort, wo die eigene Wahrnehmung nicht mehr ausreicht: Mikroskope, um zu sehen (aber keine undurchsichtigen Kaleidoskope), Radare, um zu empfangen (keine obskuren Prophezeiungen), Flugzeuge, um zu fliegen (keine Höhenflüge der Phantasie).

Die FLUGZEUGE von Alighiero e Boetti sind Präzisionsgeräte, deren Bedeutung nicht nur in ihrer Leistung liegt, sondern vor allem in der Genauigkeit, mit der sie fliegen. Die ausserordentliche Klarheit ihrer Funktionsweise schafft eine wunderbare Vielfalt. Sie können so leicht sein wie ein Vierdek-

ker, der mühsam gegen die Luftströmungen ankämpft, oder noch leichter, wie ein Segelflugzeug, das mit ihnen spielt. Sie können so gigantisch wie ein Frachtflugzeug oder eine B 52 sein, so gewaltig und zugespitzt wie eine Concorde. Beim Vorüberfliegen klingen sie wie die dumpfe Klage des Dopplereffekts oder der pfeifende Knall eines Düsenjägers. Mag auch das Fliegen sie alle miteinander verbinden, der Himmel für alle derselbe sein, zusammengekommen bietet ihre Spezies die Grundlage für eine reichhaltige und umfassende Ornithologie. Welch herrliches Bild, so viele aufs Mal zu sehen, zu beobachten, wie sie detailliert erfasst, einsam ihre Route verfolgen, bisweilen in Formationen angeordnet, wie Zugvögel, die sich klar vor einem Hintergrund abzeichnen, einem Element, das augenblicklich alle vereinigt. Man sieht einen Zustand, den es noch nie gegeben hat (nur während eines langen Lebens könnten so viele Flugzeuge diesen Himmelsausschnitt durchkreuzen).

GIOVAN BATTISTA SALERNO, Kunstkritiker in Rom, Mitarbeiter bei Flash Art, Tema Celeste, AEIUO sowie bei der Tageszeitung Il Manifesto. Seit 1977 widmet er den Arbeiten von Alighiero e Boetti grösste Aufmerksamkeit.

Beabsichtigt man eine genaue Beschreibung von Boettis FLUGZEUGEN, so ist es einzig das Wesen der Vielfalt der Natur, die die Beschreibung zu liefern vermag.

In einer anderen Welt der Genauigkeit gibt es die wilde Präzision der Flüsse. DIE TAUSEND LÄNGSTEN FLÜSSE DER WELT kann beispielsweise als ein Rahmen für dasjenige definiert werden, was Joyce als die spezifische Eigenschaft des Wassers betrachtete: dessen Universalität, die Fähigkeit einzudringen, die Veränderlichkeit seiner Zustände. Tausend ist die Dimension dieses Rahmens, nicht vier, nicht zehn, nicht hundert. Das Längenmass ist ein Kriterium, das bestimmt, was innerhalb und was ausserhalb dieses Rahmens steht, sei er noch so weit gesteckt, auf die Zahl Tausend – eine magische Zahl, die bei den Römern ein Synonym war für «alles» (wie Tutto). Die Klassifizierung, die diesem ungewissen Längenmass zugrunde liegt – das viel approximativer ist, als es vorgibt, von Nebenbedingungen abhängig –, entspricht den Stauungen und Unregelmässigkeiten eines Flusses, der zufällig über das Antlitz der Erde strömt. Das Gefälle vom längsten zum kürzesten Fluss entspricht dem Gefälle, das ein einzelner Fluss in seinem Bett durchläuft. Dieses tausendfache Gefälle, dieser tausendfache Anstieg, diese zweitausend Ufer stellen ein Energienetz dar, das den Planeten zusammenhält, und wären sie die Etappen einer Reise, ergäbe die Reiseroute ein recht komplexes Bild. Die Klassifizierung schliesslich, die hier von grösster Genauigkeit erscheint, ist jedoch ein unglaublich verletzliches System, durch Überarbeitung und Neuentdeckungen immer widerlegbar, immer veränderbar; das reiche und unbeständige Bild der Wasserläufe, ihre fliessende und heilige Existenz ist in der Tat sehr variabel.

Mögen tausend Ähnlichkeiten bei Flüssen, Flugzeugen, Tieren, Gedanken festzustellen sein, fraglich bleibt aber immer der Mechanismus der Metamorphose, die mit tausend Namen bezeichnete Energie, die unablässig eine Sache in eine andere verwandelt. Klassifizierungen, Verzeichnisse, Bestandsaufnahmen, Hierarchien sind Formen von Ordnungen, die der Verstand festlegt, um den Horror dieses zwecklosen Fliessens zu ertragen. Sie bergen aber eine aussergewöhnliche, abstrakte Schönheit in sich; es ist in diesem Sinne, dass sie von Alighiero e Boetti, Georges Perec, Jorge Luis Borges verwendet werden. In allen Fällen geht es um die Konstruktion

einer wissenschaftlichen Beschreibung eines Objekts, das derart unbekannt ist, dass das Wissen darum durch seine Beschreibung nicht erweitert werden kann: Welches andere Objekt verdient es, erkannt zu werden?

Die Werke von Alighiero e Boetti – ich glaube dies dargelegt zu haben – öffnen sich zur Welt hin, zum fliessenden Übergang der Formen, halten das Zufällige fest, ohne es zu stützen. Es ist möglich, von einem Werk zum anderen unter Beibehaltung immer desselben Genauigkeitsgrades überzugehen, wobei jede Sache für sich durch Tatsachen belegt ist. Sollte es im Werk von Alighiero e Boetti einen Weg geben, dann einen, der dorthin führt, wo sich die Wege verzweigen, gabeln und sich vermehren. Sollte es einen Schlüssel geben, dann ist es ein Passepartout, der jede mögliche Tür öffnet und gleichzeitig «schliesst».

Es wäre schön zu untersuchen, wie oft eine derartige Energie in der Kunst frei wurde. Einen Künstler nennen wir «leonardesk», der Gemälde, Skulpturen, Maschinen, Glockentürme geschaffen, wissenschaftliche Entdeckungen gemacht hat, der letztendlich seine Intelligenz differenziert, indem er sie in verschiedenen Bereichen einsetzt. So lassen sich auch bei Alighiero e Boetti tausend Techniken ausmachen, tausend Erfindungen und Materialien, die in der Kunst noch nie dagewesen sind, und diese Praxis kann man auf den zeitgenössischen Geist der Heterogenität und des Eklektizismus zurückführen. An dieser Stelle möchte ich aber auf ein anderes Konzept hinweisen, das weit deutlicher in der Literatur als in der Kunst zum Ausdruck gebracht worden ist. Raymond Queneau hat eine synthetische Geschichte erstellt – von Amenophis IV. und Assurbanipal ausgehend –, konstruiert auf der Basis von «sämtlichen Literaturgattungen entnommenen Textsammlungen», ein Verzeichnis von Texten nämlich, die auf der Klassifizierung der menschlichen Kenntnisse beruhen. In einem seiner letzten Essays, den er der «Vielfältigkeit» widmete, stellt Italo Calvino eine Liste der Bücher auf, die einerseits enzyklopädischen Charakter haben und gleichzeitig das vergängliche Ereignis, das irrelevante Detail, die Vermen-

gung und die Metamorphose der Sujets einschließen: von Musil bis Joyce, von Flaubert bis hin zu Thomas Manns Zauberberg, von Carlo Emilio Gadda bis hin zu Queneau selbst. Allen voran stellt Calvino diesen Satz von Valéry: «Ich suchte, ich suche und ich werde das suchen, was ich das T o t a l e P h ä n o m e n nenne, d.h. die Ganzheit des Bewusstseins, der Verbindungen, der Bedingungen, des Möglichen, des Unmöglichen...»

Gegenüber der Literatur hat die Kunst den Vorteil und den Nachteil, die Metapher einsetzen zu können und gleichzeitig ausserhalb von ihr zu stehen, Aussagen zu machen und doch auch tun zu können, was sie sagt. Alighiero e Boetti ist der Fall eines Künstlers, der genau auf diese Weise wirkt. Aus jedem seiner Werke ist eine Vielzahl verschiedener Phänomene herauszulesen, auch in bildlichen Begriffen, und enorm ist die Quantität und Unterschiedlichkeit seiner Werke und der Verbindungen, die diese zu ausser-künstlerischen Kategorien herstellen. Jedes Werk ist die praktische Umsetzung eines Mechanismus, der auf absolut selbständige und unpersönliche Art wirken kann, der sich fortpflanzt und sich rasch verbreitet. Und jedes Werk stellt sich gleichzeitig konkret und tautologisch dar.

Wandteppiche wie beispielsweise die Serie TUTTO (Alles) bergen nicht nur den endlosen Überfluss und die Unterschiedlichkeit der Formen in sich – und sind also tatsächlich das, was sie zu sein behaupten –, sondern könnten sich praktisch auch zu einer potentiell unendlichen Anzahl unterschiedlicher Exemplare vermehren und so ein weiteres Mal nicht mehr und nicht weniger als das «Alles» darstellen.

Und weiter: Das Konzept der «Verdoppelung» und die Beziehung zum «Anderen» werden nicht nur angestrebt, gesucht, angedeutet, erzählt, sondern über all das hinaus mit Klarheit und Einfachheit in Wirklichkeit angewandt. Daraus ergibt sich, zusammengefasst ausgedrückt, eine improvisierte Liste von «Mitarbeitern» von Alighiero e Boetti: ein technischer Zeichner, einige sehr gute Freunde, eine unbestimmte Anzahl von Jugendlichen, die der Künstler nicht kennt, die Schülerschaft eines Dorfes in der Lombardei und hundert Studenten einer Kunstschule in Kalifornien, ein Sufi-Dichter, ein japanischer Kalligraph, andere Künstler und andere



Intellektuelle, eine unbestimmte Anzahl afghanischer und pakistanischer Stickerinnen...

Der einzig sinnvolle Zugang zur Arbeit von Alighiero e Boetti – eine Arbeit, die ungeheuer viele Arbeiten in sich ermöglicht – liegt im analytischen Inventar seiner Werke, dem der Erfindungen und Entdeckungen, dem der blitzartigen Ideen, die sie zum Leben erwecken, und schliesslich dem der technischen Mittel, die ihre Realisierung bestimmt haben. Um das Geheimnis von Alighiero e Boetti zu erraten, ist es nicht sinnvoll, nach dem Ausschlussverfahren vorzugehen, sondern vielmehr nach dem

ALIGHIERO E BOETTI, AEREI (FLUGZEUGE / AIRPLANES), 1985, BLEISTIFT, TUSCHE, WASSERFARBE AUF PAPIER AUF LEINWAND / PENCIL, INK, WATERCOLOR ON PAPER ON CANVAS, 150 x 300 cm / 59 x 118 "

der Einbeziehung. Unser Blick auf diesen Künstler sollte enzyklopädisch sein. Inzwischen jedoch werde ich diesen Text mit einem Wort abschliessen, das ihm viel bedeutet:

Wenn die unendliche Vielfalt der Bilder von allen Seiten drängt, wenn sich die Dinge der Welt, eines nach dem anderen, die Zahlen, die Sprachen, die Geometrien, die Tiere, die Gesetzmässigkeiten an den Randzonen des Geistes ballen und verdichten, wenn auch die Zwischenräume, die Ruhepausen und

die Intervalle zahlreich und bunt sind, wenn der Gedanke Atem schöpfen möchte und es nicht kann, wenn der Hunger so gross ist, dass aus jedem Winkel immer wieder ein neues Festmahl spukt und die Nerven in der entblösten Empfindsamkeit erzittern, die die unendlichen Möglichkeiten wahrnimmt – so wie wenn nachts die Geräusche aufdringlich und nicht erklärbar sind –, dann können wir immer noch sagen: es ist nur der Wind.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Caroline Gutberlet)

GIOVAN BATTISTA SALERNO

Alighiero e Boetti

It is difficult to state that a thing exists without this statement taking the thing's place. Not only poets, but scientists, too, state that once the observer has become capable of perceiving a truly subtle phenomenon relating to reality, he ultimately perceives himself, his own capability. When phenomena are beyond the reach of perception, precision tools replace the senses: microscopes (not opaque kaleidoscopes) for seeing, radar (not obscure premonitions) for intercepting, airplanes (not flights of fancy) for flying.

Alighiero e Boetti's AEREI (Airplanes) are precision tools that are understood not only in terms of what they allow one to do, but particularly in terms of the exactitude with which they do it. The great lucidity of their functioning results in a marvelous variety. They can be light, like a quadriplane that laboriously moves against currents of air, or even lighter, like a glider that toys with them. They can be gigantic, like a cargo plane or a B-52, or gigantic and pointed like a Concorde. Their passage can sound like the gloomy lament of the Doppler effect or like the whistling explosion of a jet fighter. They all have in common the function of flight, they all share the same

GIOVAN BATTISTA SALERNO is an art critic, who lives and works in Rome. He is a contributor to *Flash Art*, *Tema Celeste*, *AEIOU*, and to the newspaper *Il Manifesto*. Since 1977 he has closely followed the work of Alighiero e Boetti.

sky, but in totality their species allows for a rich and extensive ornithology. What a glorious sight to see them all at once, detailed, minute, sometimes solitary along their course, at other times arranged in formation like migrating birds clearly outlined against the backdrop that is their element, which in a moment contains them all and which is a form of time never seen before (all the airplanes of a lifetime traversing the sky at once).

*Should one seek to construct a precise description of the AEREI, it is from nature that the most exact description will result. There is another world of precision in the wild precision of the rivers. For example, *I MILLE FIUMI PIÙ LUNGHI DEL MONDO* (The Thousand Longest Rivers in the World) can be defined as a frame of what Joyce considered the specific quality of water: its universality, its capacity for infiltration, the variability of its states. A thousand is the dimension of this frame, not four, not ten, not a hundred. Length is the criterion for inclusion and exclusion from the frame, from the number one thousand, large though it may be – a magic number that, to the Romans, was a synonym for “everything” (like *TUTTO*). The classification based on this uncertain order is much more approximate than it would seem; it is dependent upon contingent factors similar to the hesitations and the accidents of a river that casually runs over the face of the earth. The descent from longest*

to shortest is like the descent of the river through the inclined plane of its route. These thousand descents, these thousand reascents, these two thousand riverbanks, are a network of energy that holds together the planet, and if they were the stages of a journey, the plan of its itinerary would be quite complex. Finally, the classification, which appears to be a paragon of exactitude, is in fact a system of incredible fragility, always refutable, always liable to modification by up-to-date changes and new findings; and indeed, the rich and variable image of the courses of water, of their flowing and sacred existence, is extremely delicate.

Even if a thousand similarities can be established among rivers, airplanes, animals, ideas, what remains in question is always the very mechanism of metamorphosis – energy with a thousand names that incessantly transform one thing into another. Classifications, inventories, catalogues, hierarchies are forms of order that the idea assumes to endure the horror of this aimless flow, but they have an extraordinary abstract beauty all their own, and it is in this sense that they are used by Alighiero e Boetti, by Georges Perec, by Jorge Luis Borges. In all cases the problem is one of drawing up a scientific description of an object that is so unknown that its description cannot increase one's awareness: what other object deserves to be known?

The works of Alighiero e Boetti, as I believe I have shown, open onto the world, onto the fluid passage of forms; they capture chaos without diminishing it, and one can always cross over from one work into another, while maintaining the same degree of precision, which demonstrates everything with the facts. In Alighiero e Boetti's work, if there is a route, it is one that leads where routes branch out, bifurcate and multiply. If there is a key, it is a *passé-partout* that opens, and at the same time "closes," every frame, every possible door.

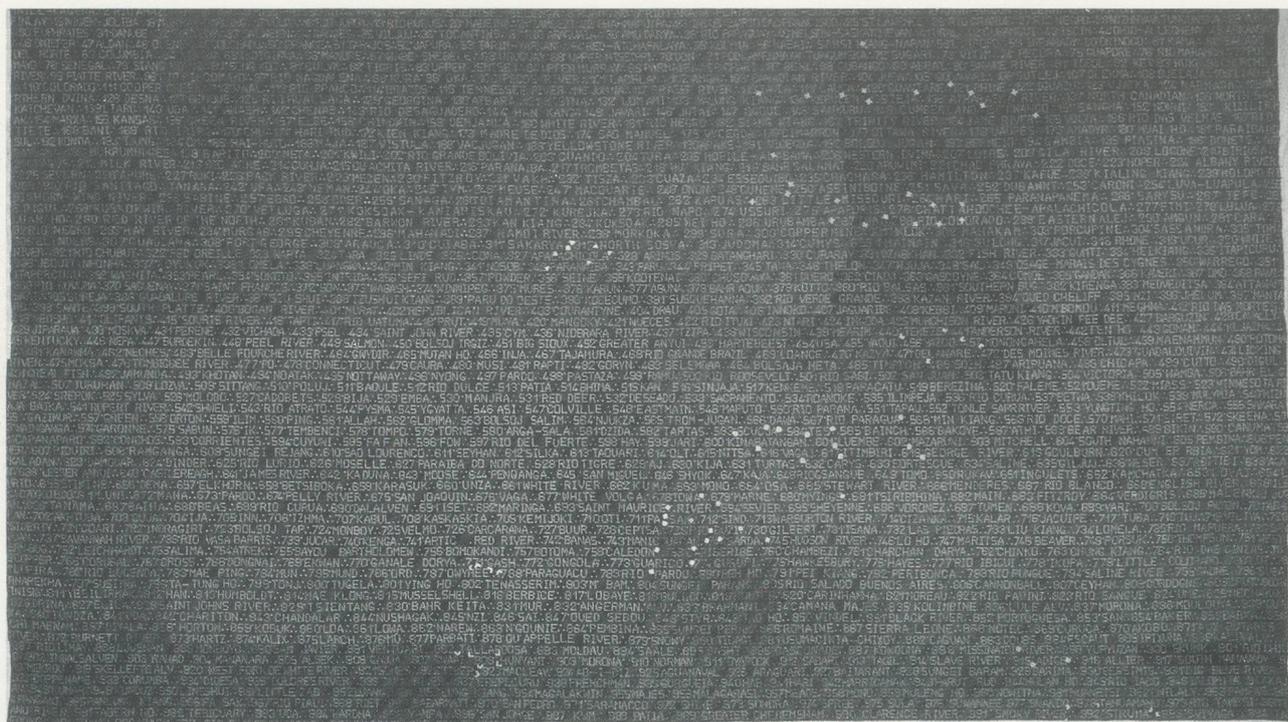
It would be nice to analyze how many times a similar energy has been released in art. We say that an artist who has made paintings, sculptures, machines, belltowers, and scientific discoveries, is "Leonardesque," in other words that he has diversified his intelligence, applying it to different fields. Alighiero e Boetti has also adopted a thousand techniques, a thousand inventions and mate-

rials that were previously not present in art. This practice is in keeping with the contemporary spirit of heterogeneity and eclecticism, but I would like to suggest another concept that has been expressed more explicitly in literature than in art.

Raymond Queneau has constructed a synthetic history consisting of "repertories of texts drawn from all genres of literature," beginning with Amenophis IV and Assur-bani-pal – in other words, a list of texts that constitutes a classification of human consciousness. In one of his last essays on "Multiplicity," Italo Calvino enumerated the books that have this encyclopedic vocation and yet include the chance event, the irrelevant detail, the commixture and the metamorphosis of themes: from Musil to Joyce, from Flaubert to Thomas Mann's *The MAGIC MOUNTAIN*, from Carlo Emilio Gadda to Queneau himself. Calvino's thoughts culminate in a quotation of Valéry: "J'ai cherché, je cherche et chercherai pour ce que je nomme le *Phénomène Total*, c'est à dire le *Tout de la conscience, des relations, des conditions, des possibilités, des impossibilités . . .*" (I have sought, I seek, and I will seek what I call the *Total Phenomenon*, in other words, the totality of consciousness, of relations, of conditions, of possibilities, of impossibilities . . .).

As opposed to literature, however, art has the advantage and disadvantage of being able to put the metaphor into action, to say and do what the metaphor says. Alighiero e Boetti is an example of an artist who does just that. From every one of his works one can proceed to the interpretation, also in figurative terms, of untold different phenomena, and the quantity, the diversity of his works and their involvement with extra-artistic categories is enormous. Every work is the practical application of a mechanism that can proceed, with utter autonomy and detachment, to reproduce itself and proliferate. And every work represents a world that is at the same time concrete and tautological.





ALIGHIERO E BOETTI, I MILLE FIUMI PIÙ LUNGI DEL MONDO

(DIE TAUSEND LÄNGSTEN FLÜSSE DER WELT/ THE THOUSAND LONGEST RIVERS IN THE WORLD), 1975/1982,

STICKEREI AUF LEINWAND / EMBROIDERY ON CANVAS, 280 x 460 cm / 110 1/4 x 181 1/4". (PHOTO: STUDIO BLU)

Take his tapestries, the *TUTTO* (Everything) series for example: not only do they contain an infinite abundance and diversity of forms (they are actually what they say they are), they could also proliferate in a potentially infinite number of different examples, and thus form, once again, nothing less than everything. Moreover: while the concept of the Double and the rapport with the Other is pursued, sought after, alluded to, recounted, it is, in addition to all this, purely and simply practiced in reality. It is an extemporaneous list of "collaborators" of Alighiero e Boetti: a technical designer, some close friends, an unspecified number of boys and girls whom the artist doesn't know (the schoolchildren of a town in Lombardy and one hundred students in an art school in California), a Sufi poet, a Japanese calligrapher, other artists and other intellectuals, an unspecified number of Afghani and Pakistani embroideresses . . .

In short, I still believe that the only sensible approach to Alighiero e Boetti's work – work that allows so many approaches – is the analytical inventory of his works, of

the inventions and the discoveries contained in each of them, of the lightning-swift ideas that have provoked them and of the techniques that have determined their realization. Not a process of elimination but rather one of inclusion is required to uncover Alighiero e Boetti's secret. Our view of this artist has to be encyclopedic. Let me conclude with thoughts that mean a great deal to him.

When the infinite multiplicity of images presses from all directions, when one upon another, the things of the world, numbers, languages, geometries, animals, rules, crowd in on the margins of the mind, when even the interstices, the pauses, and the intervals are so many and colored, when thought would like to take a breath and cannot, when hunger is so great that new banquets loom in every corner and frayed nerves tremble with a raw sensibility that perceives endless possibilities, as at night, when the noises are too many and inexplicable – then we can always say: it's only the wind.

(Translation from the Italian: Marguerite Shore)

OMANA

MARTEDÌ 10 APRILE 1990 - L. 1.000

ELLA SERA

gr. CORSENA - Tel. 210001 SEDE DI ROMA 00100: Via Tomassoli, 160 - Tel. (06) 688.021 PUBBLICITÀ RCS Pubblicità S.p.A. - 20124 MILANO

Canada \$ C. 1,75; Oltre Mille 600; Danimarca Kr. 11; Egitto 200; Inghilterra P. 85; Jugoslavia Din. --- Libro L.L. 28,00; Olanda Fl. 3,70; Portogallo Esc. 200; Spagna Ptas 175; Sud Africa R. 1,75; U.S.A. West Coast \$ 2; Venezuela Bs. ---

TRAMITE PUBBLICITARI (pub. inf.) - A MODULO: Commerciale nazionale mensile L. 274.000; domenica o postumo p. Adesioni al tutto L. 12.000. Servizio dattiloscrittura supplemento 20%. Piccola pubblicità: vedere pagine interne. C.C. romana (S.P.E., via G.B. Vico 3, telefono 06-3688) commerciale a modulo; mensile L. 66.000 - biennale L. 96.000; occasionale

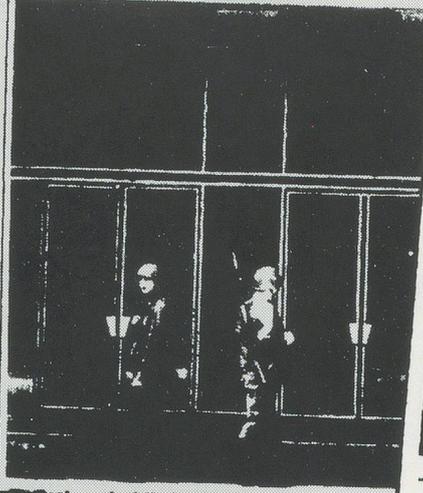
anno
na
oga
quello
facenti

giovani
acenti.
ducazio-
dione sa-
li dagli
a colla-
speciali-
tà viene
tto che
ato nelle
inglesi,
quattro
ide radi-
n cui vi-
ccoglie-
informa-
concer-
de, chie-

are agli
dividua-
gopien-
e reali-
hatcher
i per-
e R



I risultati finali del voto Grecia, la torna al go



"We have empty hands!"
protesters shouted at police
(shout) during the October 28

something was going to
change." Havel was
that day, October
28, was Act I, Scene I.

APR 12 '90 06:13PM



Pavillon de la Reine
Télex : 216 160 F



28 place des Vosges 75003 Paris
Tél. : 42 77 96 40
Téléfax : 42 77 63 06

...ano la notte di sangue a Targu Mures e il pogrom ...a, una strage



rivoluzione romena ha deluso le speranze di mag

Una terra ricca
una tragedia
vecchia di secoli

Due milioni di abitanti
e circa 600 mila di
su un totale di 23 milioni
este le cifre crude della
Transilvania, dietro di
dia di oggi e conflitti vecchi
uarantacinque anni di co-
omania hanno trasforma-

LE SCIENZE SCIENTIFIC AMERICAN

edizione italiana di
È possibile prevedere i periodi di maggiore pericolosità sismica?
Come i linfociti T riescono a riconoscere gli antigeni.
Le straordinarie immagini di Nettuno e dei suoi satelliti riprese da Voyager 2.



A 250 chilometri di altezza dalla Terra
lo shuttle appare circondato da un misterioso alone di luce.

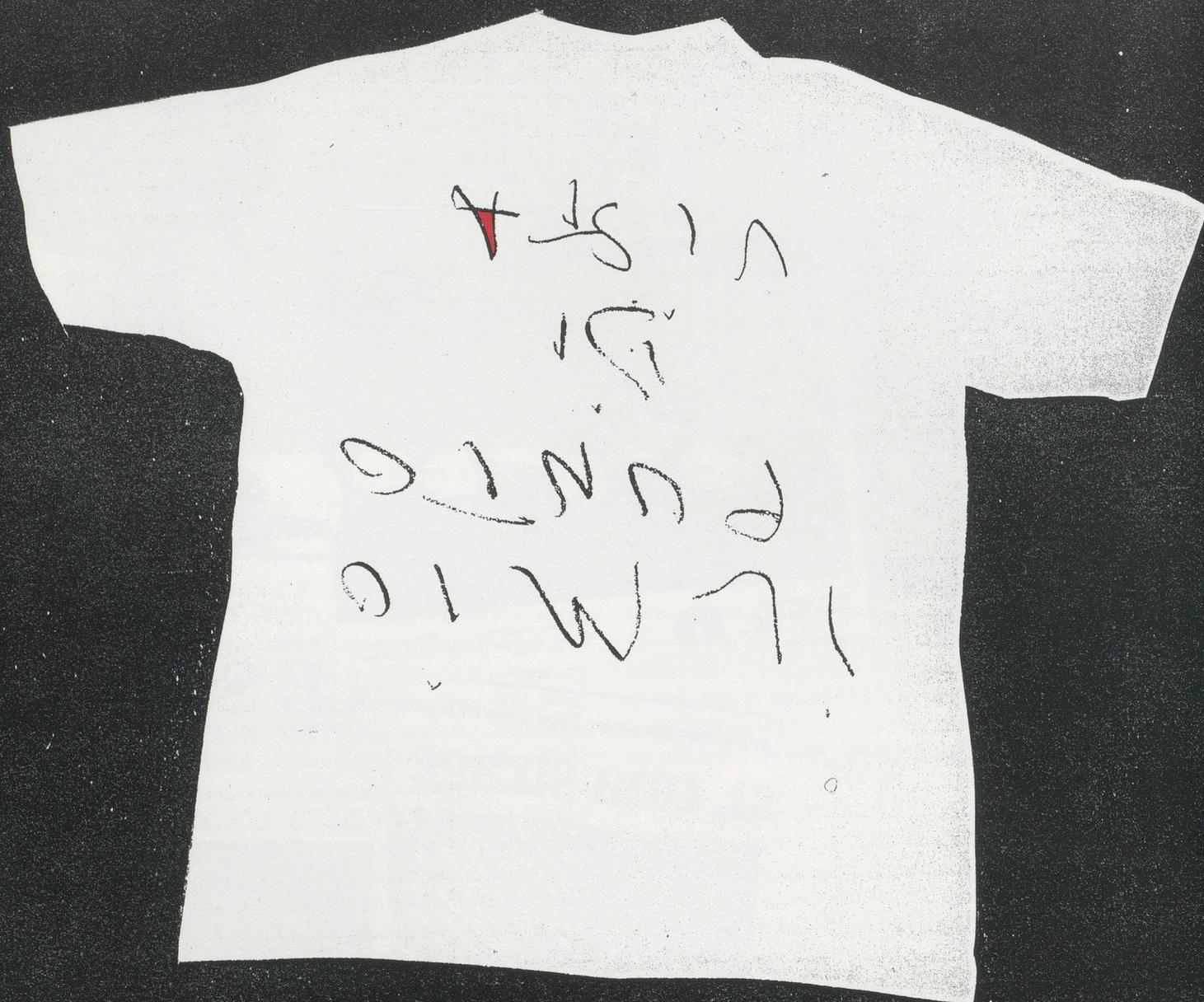
gennaio 1990
numero 257
lire cinquemila

LREN
AZLT
FACR
ODEO

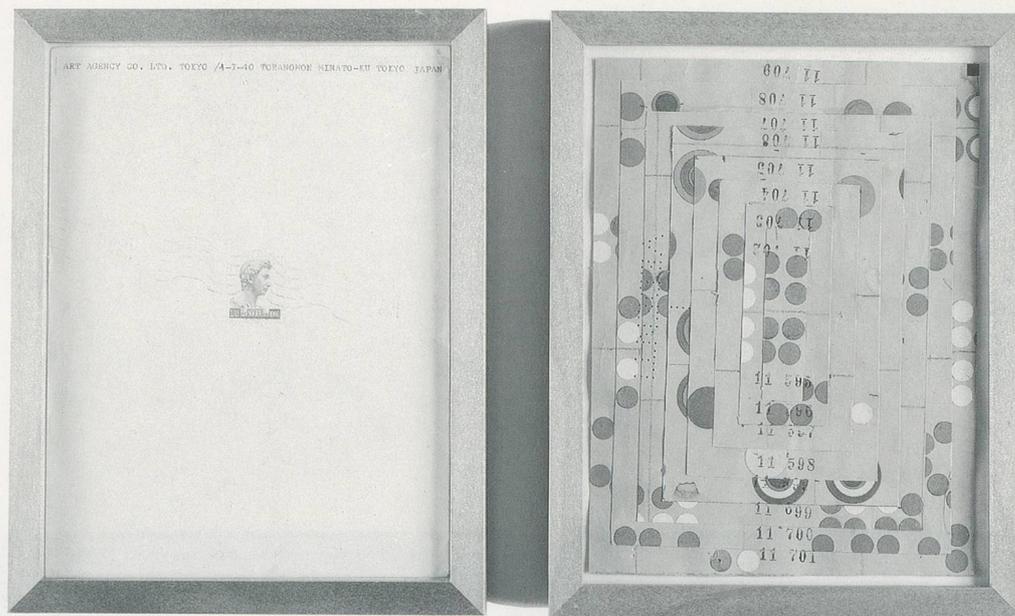
le 23 marzo 1990.

S.N.C. Bertrand & Cie capital 1.401.600 francs R.C.S. Paris B 702 089 348

IL MIO PUNTO DI VISTA / AUS MEINER SICHT /
MY POINT OF VIEW / MON POINT DE VUE

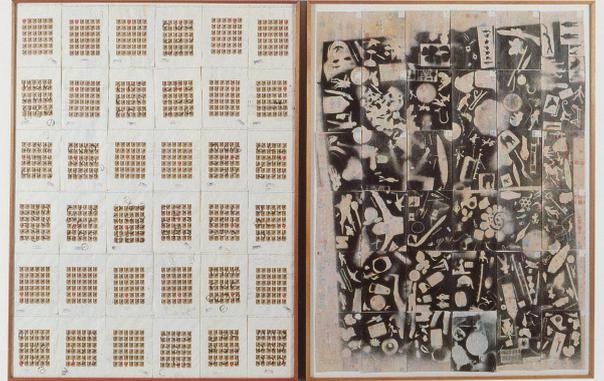
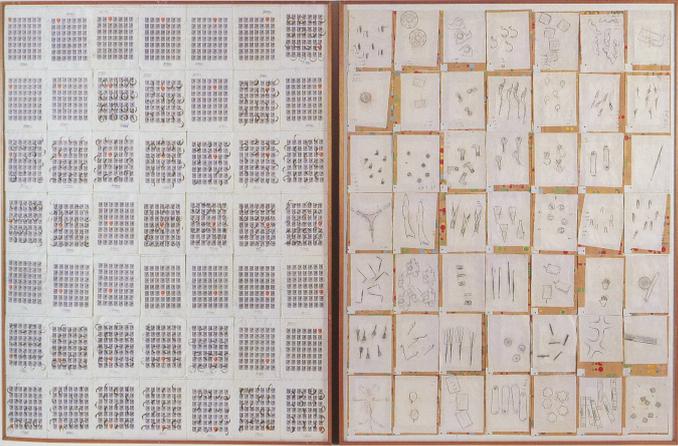
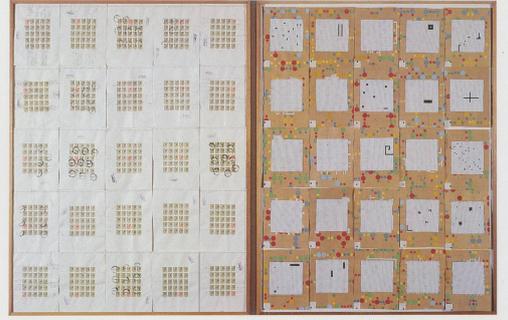
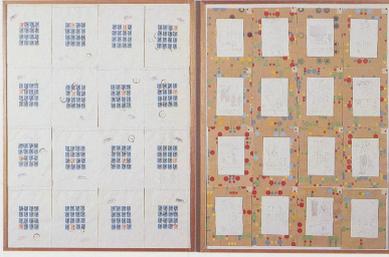
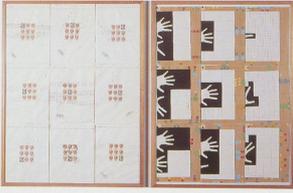


*T-Shirts for Parkett by Alighiero e Boetti In vier Sprachen / In four languages
Zu bestellen beim Parkett-Verlag / Order from Parkett Publishers*



NÄCHSTE SEITEN / NEXT PAGES: ALIGHIERO E BOETTI, LAVORO POSTALE
POST-ARBEIT, 1980, MIXED MEDIA, REIHE VON BRIEFUMSCHLÄGEN MIT INHALT
I-VIII, KLEINSTES PAAR (SIEHE DIESE SEITE): 24 x 18 cm JE ELEMENT,
GRÖSSTES PAAR: 190,3 x 142,8 cm JE ELEMENT.
POSTAL WORK, 1980, MIXED MEDIA, SERIES OF ENVELOPES WITH CONTENTS I-VIII,
SMALLEST PAIR (THIS PAGE): 9 1/2 x 7 " PER ELEMENT, BIGGEST PAIR: 75 x 56 1/4 " PER
ELEMENT.





Nächste Seite / *Next page:*

EDITION FOR PARKETT

*ALIGHIERO E BOETTI, PROBING THE MYSTERIES OF A DOUBLE LIFE /
AUF DEN SPUREN DER GEHEIMNISSE EINES DOPPELLEBENS, 1990,
LICHTDRUCK (GRANOLITHO), VON HAND ROT ÜBERMALT /
COLLOTYPE (GRANOLITHO), OVERPAINTED BY HAND IN RED,*

50 x 70 cm / 19⁵/₈ x 27¹/₂ "

*EDITION VON 100 EXEMPLAREN, NUMERIERT UND SIGNIERT /
EDITION OF 100, SIGNED AND NUMBERED*

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

*Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett.
The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Special Edition.*

THE TOKYO STOCK MARKET
Could It Trigger the Crash of '88?

Newsweek

THE INTERNATIONAL NEWSMAGAZINE

— All About —
TWINS

Probing the Mysteries of a Double Life



David
and
Matthew
Hunt,
age 5

Number 47

THE DEFICIT DILEMMA
A Poll on Higher Taxes vs. Spending Cuts

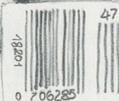
Newsweek

— All About —
TWINS

Probing the Mysteries of a Double Life



David
and
Matthew
Hunt,
age 5



Alighiero e Boetti

The Difference between Invention and Exploration or from Geography to Experience with Two Maps



“What we intuit in the medium of art and artistic forms is a double reality, the reality of nature and of human life. And every great work of art gives us a new approach to and new interpretation of nature and life. But this interpretation is possible only in terms of intuition not of concepts; in terms of sensuous form not of abstract signs. As soon as I lose the sensuous forms from sight I lose the ground of my aesthetic experience.”¹

Ernst Cassirer, *LANGUAGE AND ART*, 1942



Crossing the Atlantic on a recent trip to Europe we were approaching the Iberian Peninsula. Looking down and watching the continent roll under the wing, a sharp line where land meets water; two elements, the fluid and the solid, converging to define the other. From the air, vision and not touch promoted this elemental distinction known only from past experience. The air, as pure essence – transparent, permitting our sight of the landmass to describe an outline, perimeter into the grey-blue broken by a river of contradiction. A moment of transition linking our senses to our thoughts, embraced by the memory of knowledge and experience, anticipated another transition from elemental states of air to land, travel from one continent to another.

This moment – a place in time – where knowledge is confronted with experience is precisely the moment where one questions the origins and validity of that knowledge. Alighiero e Boetti's MAP (1971) of the world raises such epistemological concerns. The picture, which is a broderie, displays the standard geographical forms of the world's continents as we have come to know them through cartography. The outline and shape of the earth's landmasses acquire meaning to us as individuals when we project ourselves bodily onto one location, a point on the planet where we envision ourselves. The cartographical representation, only recently affirmed through man's conquest of outer space, conveys a conception of our environment that no man could physically experience either through travel or touch. A planetary overview, the diagrammatic delimiting of forms, emphasizes outline as the primary feature of the finite. Linear separations, however, state where divisions are made but do not describe how they are made.

With MAP Boetti relies upon color, a supplementary differentiating facet of man's visual faculty of sight, and secondarily upon texture to transcend schematic representations of form. The preliminary terrestrial connotations of the map are enriched symbolically through the ascribed colors which summon forth socio-political concerns. By subtly intertwining the social and the physical, realms usually thought of as separate, Boetti underlines their mutually informing similarities. It is initially to the actual physical realm where we must first direct our analysis because how the world looks is different from how the world is.

The multicolored continents are set against a monochromatic irregularly textured blue background. Shimmering differences of surface texture between certain areas of blue seem an incidental consequence of the embroidering method of production. Homogeneous, tightly embroidered parts, as in the bottom left corner, contrast to other less easily definable bands and strips of lighter fabric. And this uneven quality declares an intentionality in the craftsmanship of the labor-intensive fabrication. The issue of authorship, the artist's working hand, is displaced through the deliberate exposure of fabrication methods embodying inconsistencies which relinquish the traditional desire to control process. Authorship attains meaning by focusing on the essentials of creation, origin of an idea and its final articulation. The apparent negligence surrounding creation, carried out by Afghani women and not Boetti himself, contradicts the precisely delineated outlines of the continents. Each landmass is distinctly divided into nationally denotative colors – colors and insignia emblematic of each country – and follows politically established and accepted boundaries. Unlike common geographical maps which display information about the land itself (vegetation, population distribution, elevation, etc.), Boetti's map discusses how man has imposed artifi-

RAINER CRONE AND DAVID MOOS are co-authoring a monograph on Kasimir Malevich due out in spring 1991, as well as writing monographs on contemporary artists. Rainer Crone is professor for Twentieth Century Art at Columbia University in New York.





cial systems of division onto the land. Even though this map overtly pertains to geopolitical power structures, the artist manages to create a visual image which in turn reflects directly upon the political viewpoints he has chosen to take. Like Warhol and Broodthaers, Boetti is among the few artists in the Western world of the late 1960s and early 1970s whose honest, lucid, and radical thinking about social issues offered him no adequate alternative other than a highly sophisticated political position, evidenced in MAP, which denied the imposition of explicit or judgmental conclusions. Disregarding the specific nature of conflicts that may alter borders and destroy countries, Boetti, by recapitulating the current globally accepted boundaries, undermines primary notions of steadfast historical determinacy. The various indeterminately colored threads, embroidered to delineate global political infrastructures could, one realizes when confronted with the smooth fragility of MAP, be arduously and meticulously unraveled.

In the late twentieth century any map of the earth representing the outline of all habitable continents would seem necessarily to emphasize national and political distinctions above purely environmental ones. Yet precisely through nationalistic signification the viewer cannot help but question the validity of these distinctions, the validity of politics as an apparatus to simultaneously unify and segregate peoples. Boetti's MAP heightens our awareness of how internationally recognizable emblems operate. These emblems, featured on national flags, isolate and assert differences that are sometimes vastly disparate yet in other cases similar. The various colors occupying countries supply little rational insight into differences between the countries of the world.

Colors and sign are employed at a multifunctional level, allowing the viewer to visually connect color to color, either complimentary or harmonious. But following historically developed sections of land which comprise nations, Boetti's artistic will is subsumed within this pattern, dismissing the possibility of alteration. By emphasizing these conventional divisions, Boetti calls forth the opposite, the connected nature of humanity beyond any artificially imposed scheme. The arrangement of colors, seemingly bound to willful aesthetic arrangements, reflects subtle yet distinct correlations between history and humanity.

MAP, hand-embroidered as it was in Afghanistan, a remote and industrially non-developed country in Asia, displaces the Western concern for art and individuality. Boetti transcends distinctions between 'first' and 'third' world art, between the refined intentionally aestheticized objects of the West and functional native art objects, by offering an artwork that embodies the conjunction of cultures in its making.² Boetti's artistic action affirms contextual distinctions yet, ingeniously, it does not raise one set of values above another. The presence of the fine artist, who becomes the maker through presentation of the tapestry, is elucidated when the alternating black and white lettering comprising the outside margins of the composition is interpreted.

VORANGEHENDE SEITE / PRECEDING PAGE:
ALIGHIERO E BOETTI, MAPPA (MAP / LANDKARTE), 1979,
EMBROIDERY ON CANVAS / STICKEREI AUF LEINWAND, 130 x 230 cm / 51 1/4 x 86 1/2 "

Crowning the composition, the top line informs us that “Alighiero e Boetti is thinking of Afghanistan,” of special places, like Bandamir, as indicated by the names on the right margin. The left margin which connects grammatically to the bottom line reads, “Alighiero e Boetti in Rome in the first days of nineteen-eighty-four.” These cryptic remarks which link specific geographical locations to the artist and his experience – living in Rome but making frequent extended visits to Afghanistan – signify an awareness of the individual’s placement on the planet. This verbal emphasis, isolating two places on different continents, declares a personal dislocation, the vast distance between the artist and the embroideresses. Further reference to the actuality of separation is made through the reference to time, here the early days of 1984. The presence of time is asserted in the artwork itself when we reflect upon the long hours of embroidering required for completion. Boetti’s reliance upon manual labor for the creation of MAP isolates the human dimension in the forms, which surpass aesthetic appeal connecting potentially abstract forms with reality. That this artwork is produced in Afghanistan, and not in Italy, under the strict scrutiny of the artist, reveals his intention to be accurate without being specific. As Boetti stated in reference to MAP, “The greatest pleasure in the world consists in inventing the world as it is, without inventing anything.”³

In a preceding MAP (1979), Boetti presented a different coloristic conception of his representation by changing one color, that of the oceans, from blue to pink. Although all of the nationally denotative colors in the 1979 MAP are fixed and recognizable, the pink water plunges correlative definitions of color and form into doubt. This earlier MAP differs not only in the color of the water but, more significantly, through its verbal, multicolored margins. Here, a sharp contrast between Italian (Roman letters) and Afghani (Arabic letters) visually announces cultural distance. Boetti challenges the logic of language by assigning each individual letter a specific color and setting each letter against a contrasting ground. Creative composition overwhelms our desire to decipher, transforming the letter into a sign, a sound – not a complete, culturally distinct word, but a form that can be uttered and universally understood.



1) Ernst Cassirer, “Language and Art,” in *SYMBOL, MYTH AND CULTURE*, New Haven: Yale University Press, 1979, p. 157

2) Thomas McEvelley isolates what he refers to as the necessity of finding a “post-colonialist way of exhibiting first and third world objects together.” This request which reflects upon major museum exhibitions incorporating culturally, socially, and philosophically disparate art objects from the third and first worlds bypasses the vital issue of how artists relate to each other around the world. Placing objects in museums does not adequately demonstrate or discount possible connections because contextual shifts overwhelm the temporary contrived environment of western urban museum institutions. (See *ARTFORUM*, March 1990, pp. 19–21, for McEvelley’s thoughts on this topic.)

Boetti, aware of this problematic issue, first focused on it in the late 1960s in a similarly integrative way as MAP. Perhaps it is through cooperation necessarily encompassing some degree of reciprocal understanding that cultural discrepancies and artistic dislocation can be overcome.

3) Alighiero e Boetti in *ALIGHIERO E BOETTI AU NOUVEAU MUSÉE*, Villeurbanne, France: 1986, p. 36



Alighiero e Boetti
Der Unterschied zwischen
Erfindung und Erforschung
oder
Anhand zweier Landkarten
von der Geographie
zur Erfahrung



«Intuitiv wissen wir, dass Kunst und künstlerische Form eine Doppelrealität bilden, die Realität von Natur und Mensch. Jedes bedeutende Kunstwerk liefert uns eine neue Annäherung und Interpretation von Natur und Leben. Diese Interpretation ist jedoch nur vermittelt Intuition und nicht vermittelt Begriffen möglich; durch sinnliche Form und nicht durch abstrakte Zeichen. In dem Moment, in dem ich die sinnliche Form aus den Augen verliere, verliere ich die Basis meiner ästhetischen Erfahrung.»¹

Ernst Cassirer, *LANGUAGE AND ART*, 1942



Neulich auf unserer Reise über den Atlantik näherten wir uns Europa, der Iberischen Halbinsel. Als sich unter den Flügeln unserer Maschine der Kontinent ausbreitete, beobachteten wir die scharfe Trennlinie zwischen Wasser und Land. Zwei Elemente, das feste und das flüssige, treffen aufeinander, um das andere zu definieren. Allein der Blick aus der Luft, ohne die Berührung, eröffnete uns diesen grundelementaren, seit langem erfahrenen Unterschied. Die Luft, das klare, transparente Element, ermöglichte die Sicht auf den Umriss der Landmasse, auf die Grenzlinie zum Graublauen, die wie ein Fluss die Gegensätzlichkeit markierte. Dieser Augenblick des Übergangs verband unsere Sinne mit Gedanken, die vom Gedächtnis des Wissens und der Erfahrung genährt waren, und

nahm einen weiteren Übergang von elementaren Zuständen – von Luft zu Land – vorweg, nämlich die Reise von einem Kontinent zum anderen.

Dieser Augenblick – ein Ort im Zeitablauf –, wenn das Wissen sich der Erfahrung gegenübergestellt sieht, ist genau der Augenblick, wenn man nach dem Ursprung und nach der Gültigkeit der Erkenntnis fragt. Alighiero e Boettis «Mappa», die Landkarte der Welt von 1971, stellt solche erkenntnistheoretischen Fragen. Das Werk, eine Stickerei, bezeichnet die üblichen Formen der Kontinente, so wie wir sie von den Weltkarten her kennen. Umrisse und Formen des Erdlandes erhalten für uns als Individuen dann Bedeutung, wenn wir uns physisch an einen Ort auf dem Planeten begeben, wo wir uns auf uns selbst verwiesen sehen. Die kartographische Darstellung, die erst seit der Eroberung des Weltraumes ihre Bestätigung fand, vermittelt eine Konzeption unserer Welt, die niemand, weder durch Reisen noch durch Berührung, erfahren kann. Der Überblick über den Planeten, die schematische Umgrenzung der Formen, betont die Umrisse als ein primäres Element der Endlichkeit. Die lineare Trennung indes gibt an, wo die Grenzen gezogen sind, und sagt nichts darüber aus, wie sie gezogen wurden.

Boettis «Mappa» beruht einerseits auf der Farbe als zusätzlichem Unterscheidungsmittel für die menschliche Wahrnehmungsmöglichkeit und andererseits auf der Textur, welche die schematische Darstellung der Form noch steigert. Die vorläufigen weltlichen Bedeutungen der Karte werden durch die zugeschriebenen Farben, die die gesellschaftspolitischen Situationen bezeichnen, symbolisch noch bereichert. Indem zwei Ebenen, die gewöhnlich gesondert betrachtet werden, nämlich die gesellschaftliche und die physische, subtil miteinander verbunden werden, hebt Boetti ihre sich wechselseitig durchdringenden Ähnlichkeiten hervor. Wir müssen unsere Analyse bei der eigentlichen physischen Welt ansetzen, denn die Welt sieht anders aus, als sie ist.

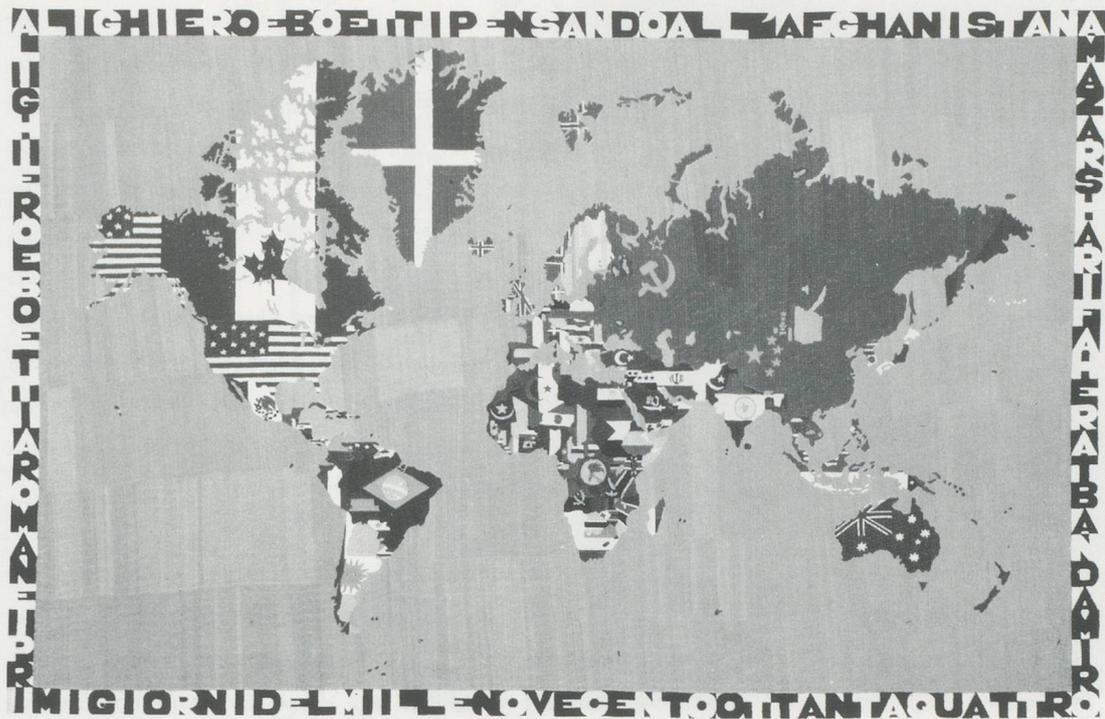
Die Vielfarbigkeit der Kontinente hebt sich von einem monochromen, unregelmässig strukturieren, blauen Hintergrund ab. Schimmernde Unebenheiten der Oberfläche zwischen bestimmten Blauzonen scheinen eine zufällige Folge des Stickverfahrens zu sein. Homogene, dicht gestickte Partien, etwa unten links, stehen im Kontrast zu weniger genau umgrenzten und locker verarbeiteten Teilen. Die unregelmässige Verarbeitung dieser aufwendig gestalteten Stickerei zeugt von einer bestimmten Absicht, die hinter der Kunstfertigkeit steht: Die Frage nach der Autorenschaft, nach des Künstlers arbeitenden Hand, erübrigt sich durch die absichtliche Enthüllung der Herstellungsmethode mit ihren Unregelmässigkeiten, welche den überkommenen Wunsch nach Verfahrenskontrolle als überflüssig deklariert. Die Urheberschaft hat ihre Bedeutung in der Konzentration auf das Wesentliche einer Schöpfung: auf den Ursprung der Idee und auf deren eigentliche Verwirklichung.

RAINER CRONE und DAVID MOOS sind die Verfasser einer Kasimir-Malewitsch-Monographie, die im Frühling 1991 erscheinen wird, sowie Ko-Autoren von Publikationen zur Gegenwartskunst. Rainer Crone ist Professor für Kunst des 20. Jahrhunderts an der Columbia University in New York.

Die offensichtliche Nachlässigkeit, die diese von afghanischen Stickerinnen und nicht von Boetti selbst ausgeführte Arbeit umgibt, steht im Widerspruch zu den genau festgelegten Umrissen der Kontinente. Jeder Staat wurde mit seinen typischen Landesfarben und mit den politischen Grenzen dargestellt – alle Länder sind durch Farben und Insignien gekennzeichnet. Im Unterschied zu normalen Landkarten, denen eine Legende zur Beschaffenheit der einzelnen Länder beigelegt ist (Vegetationszonen, Bevölkerungskonzentration, Meereshöhe usw.), untersucht Boetti anhand seiner MAPPA, wie der Mensch der Erde künstliche Unterscheidungskriterien aufkotrozierte. Obwohl sich seine Karte offenkundig auf geopolitische Machtstrukturen bezieht, versteht es der Künstler, ein anschauliches Bild entstehen zu lassen, das sich seinerseits unmittelbar auf die von ihm gewählten politischen Anschauungen auswirkt. Wie etwa Warhol oder Broodthears gehört Boetti zu den wenigen Künstlern, die in den späten 60er und frühen 70er Jahren durch ihre ehrlichen, klaren und radikalen Anschauungen über gesellschaftliche Belange auffielen und deshalb eine äusserst anspruchsvolle politische Position beziehen mussten. MAPPA wendet sich gegen die Aufbüdung expliziter oder urteilender Schlussfolgerungen. Indem Boetti die besondere Beschaffenheit dieser Konflikte ausser acht lässt, die zu Grenzverschiebungen und zur Zerstörung ganzer Länder führen können, unterminiert er durch seine Wiederholung der momentan weltweit akzeptierten Grenzen die Ansicht, dass die historische Determination unverrückbar sei. Man könnte die verschiedenen, in vagen Farben gehaltenen Fäden, die ineinandergestickt wurden, um globale politische Infrastrukturen zu umreissen –, die man erst erkennt, wenn man mit der feinen Zartheit der MAPPA konfrontiert wird –, in einem mühsamen Prozess entwirren.

Jede gegen Ende des 20. Jahrhunderts entstandene Weltkarte, die die Umrisse aller bewohnbaren Kontinente zeigt, scheint notwendigerweise die nationalen und politischen Unterschiede über die rein umweltbedingten zu stellen. Doch gerade wegen dieser nationalistischen Benennungsform muss der Betrachter die Gültigkeit dieser Art der Unterscheidung anzweifeln, nämlich die Gültigkeit einer Politik, die die Völker gleichzeitig vereint und voneinander trennt. Boettis Mappa schärft unser Bewusstsein dafür, wie die internationalen Hoheitszeichen funktionieren: Diese auf den Nationalflaggen abgebildeten Embleme trennen und machen Unterschiede geltend, die manchmal tatsächlich zu beobachten sind, manchmal jedoch auch nicht. Die ihnen zugeordneten Farben liefern kaum vernünftige Gründe für die Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern.

Farben und Symbole werden auf einer multifunktionalen Ebene eingesetzt. Der Betrachter soll die Farben vor seinen Augen miteinander verknüpfen, und zwar sowohl die Komplementärfarben als auch die harmonisierenden. Doch indem er sich an die historisch gewachsenen Formen hält, die die Nationen bilden, subsumiert sich Boettis Kunstwille innerhalb dieses Musters. Er lässt die Möglichkeit zur Veränderung fallen. Durch die Hervorhebung konventioneller Trennungen beschwört Boetti einen gegensätzlichen Standpunkt, nämlich das Verbundensein der Menschen jenseits aller künstlich auferlegten Schemata. Die Farbzusammenstellung, scheinbar zu willkürlich



ALIGHIERO E BOETTI, MAPPA (MAP/LANDKARTE), 1984,
EMBROIDERY ON CANVAS/STICKEREI AUF LEINWAND, 150 x 200 cm / 59 x 78³/₄”.

ästhetischen Arrangements verknüpft, reflektiert eine feine und dennoch ausgeprägte Wechselbeziehung zwischen Geschichte und Menschheit. *Mappa* wurde in Afghanistan, einem unterentwickelten asiatischen Land, handgestickt und ignoriert die westlichen Anschauungen über Kunst und Individualität. Boetti überwindet die Unterschiede zwischen Kunst der ‘Ersten’ und ‘Dritten’ Welt, zwischen den verfeinerten, absichtlich ästhetisierten Kunstobjekten des Westens und den funktionalen Objekten der Eingeborenenkultur, indem er eine Arbeit präsentiert, die aufgrund ihres Entstehungsprozesses beide Kulturen beinhaltet.² Boettis künstlerische Aktion bestätigt die kontextuellen Unterschiede, er vermeidet gleichzeitig auf geniale Weise, ein Wertesystem über das andere zu stellen. Die Gegenwart des Künstlers – die Präsentation des Teppichs macht ihn zum Schöpfer – wird anhand der abwechselnd schwarzen und weissen Beschriftung, die die Ränder füllt, deutlich und erklärbar.

Über dem Teppich, quasi als Krönung, ist in der ersten Zeile zu lesen: «Alighiero e Boetti denkt an Afghanistan», an bestimmte Gegenden wie Bandamir, wie aus der Beschriftung am rechten Rand deutlich wird. Auf dem linken Rand, der inhaltlich mit der unteren Zeile verbunden ist, steht: «Alighiero e Boetti während der ersten Tage des Jahres 1984 in Rom». Solche rätselhaften Bemerkungen, die spezielle Örtlichkeiten zum Künstler und seine Erfahrungen in Bezug setzen (er lebt in

Rom, hält sich jedoch regelmässig längere Zeit in Afghanistan auf), lassen die Bewusstheit über die Standortwahl eines Individuums auf der Erde erkennen. Die Isolierung zweier Orte auf verschiedenen Kontinenten durch wörtliche Hervorhebung deutet auf eine Verlagerung der eigenen Person hin, nämlich auf die riesige Distanz zwischen dem Künstler und den Stickerinnen. Ausserdem wird das Getrenntsein durch den Faktor Zeit hervorgehoben, hier durch den Bezug auf die frühen 80er Jahre. Zeit ist auch in der Arbeit selbst gegenwärtig, verdeutlicht man sich einmal die vielen Stunden Stickerarbeit. Boettis Vertrauen auf Handarbeit bei der Entstehung von *Mappa* isoliert die menschliche Dimension in den Formen: Die ästhetische Erscheinung wird übertroffen und verbindet potentiell die abstrakten Formen mit der Realität. Dass dieses Kunstwerk in Afghanistan und nicht unter strenger Aufsicht des Künstlers in Italien entstand, zeigt, dass es ihm wichtig ist, genau zu sein, ohne speziell zu werden. Boetti selbst bemerkte zur *Mappa*: «Das grösste Vergnügen überhaupt ist, die Welt so zu erfinden, wie sie ist, ohne etwas erfinden zu müssen.»³

In der früheren *Mappa* von 1979 präsentiert Boetti durch eine unterschiedliche Farbe ein völlig anderes Farbkonzept: Die Meere sind nicht blau, sondern rosa. Obwohl alle Nationalfarben erkennbar vorhanden sind, zieht das rosa Wasser wechselseitige Definitionen von Farbe und Form in Zweifel. Doch die frühere *Mappa* unterscheidet sich nicht nur durch die Farbe der Ozeane, sondern auch – und dies noch deutlicher – durch die mit bunten Bemerkungen versehenen Ränder. Der scharfe Kontrast zwischen Italien (römische Buchstaben) und Afghanistan (arabische Buchstaben) macht die Distanz zwischen den Kulturen anschaulich. Boetti fordert die Überzeugungskraft der Sprache zusätzlich heraus, indem er jedem einzelnen Buchstaben eine bestimmte Farbe zuordnet und ihn vor einen kontrastierenden Hintergrund setzt. Die schöpferische Komposition überwältigt unseren Wunsch nach Entschlüsselung, indem sie einen Buchstaben in ein Zeichen, einen Ton verwandelt – kein vollständiges, kulturell unterscheidbares Wort, sondern eine Form, die geäussert und weltweit verstanden werden kann. (Übersetzung: Andrea Gensicke und Manfred Jansen)



¹) Ernst Cassirer, «Language and Art», in *SYMBOL, MYTH AND CULTURE*, New Haven: Yale University Press, 1979, S. 157.

²) Thomas McEvelley filtert das heraus, was er als Notwendigkeit bezeichnet, einen «post-kolonialistischen Weg, Kunst der ersten und dritten Welt gemeinsam auszustellen», zu finden. Grosse Ausstellungen in Museen, die kulturell, gesellschaftlich und philosophisch unterschiedliche Kunstwerke der ersten und dritten Welt unter einem Dach versammeln, reflektieren diesen Wunsch, umgehen aber die Kernfrage, welche Beziehung Künstler auf der ganzen Welt miteinander haben. Die Aufstellung von Objekten im Museum zeigt noch lange keine möglichen Verbindungen auf oder lässt diese unberücksichtigt, da Verschiebungen des Zusammenhangs die provisorisch eingerichteten Environments der westlichen Museumslandschaft überlagern. (Vgl. *Artforum*, März 1990, S. 19–21, wo die Gedanken McEvelleys zu diesem Thema dargelegt werden.) Boetti, der sich schon in den späten 60er Jahren dieser Problematik bewusst war, konzentrierte sich bereits damals in ähnlich integrativer Weise darauf wie jetzt in der *Mappa*. Vielleicht gelangt man erst durch Kooperation, die immer bis zu einem gewissen Grad gegenseitiges Verständnis umfasst, zur Überwindung kultureller Unterschiede und künstlerischer Verlagerungen.

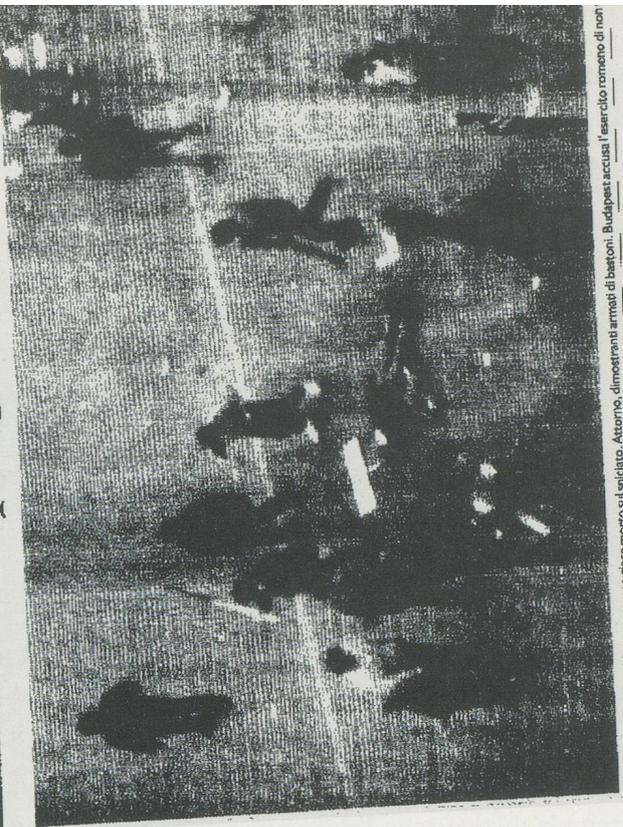
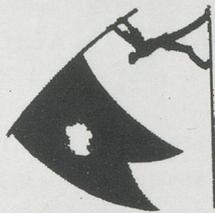
³) Alighiero e Boetti in: *Alighiero e Boetti au Nouveau Musée, Villeurbanne, Frankreich 1986*, S. 36.

meff
ADER
NRTE
AIVS
DARO

ESTERO

Dodici formazioni in lizza tra rabbie anti-
A Budapest il vot
Nei programmi il sogno

6. Giovedì 22 Marzo 1990



Dopo gli scontri a Tirgu Mures, un uomo giace morto sul suolo. A fianco, dimostranti armati di bastoni. Budapest accusa l'esercito romeno di non

L'esercito presidia Tirgu Mures
...l'etnia è guerra etnica, sei le vittim

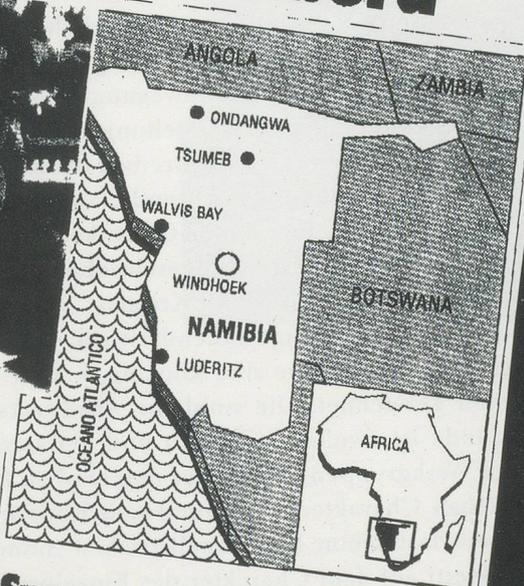
ESTERO

Africa cancellerà l'ultima macchia del colonialismo

za la Namibia libera



Sam Nujoma



mo pagare tasse sui profitti un po' più elevate (finora in pratica avevano diritto assoluto di sua volta, in un Paese dove i bianchi, 6 per cento della popolazione delle terre, si limiterà a requisire le aree incolte). L'economia del nuovo Paese quindi nasce «a responsabilità limitata».

C'è poi una città in cui oggi la bandiera sudafricana continuerà a sventolare tranquillamente: Swakopmund e i 124 chilometri quadrati della sua enclava. Ventiquemila persone, una buona parte costituite da soldati della munitissima di Rorikop, una ferrovia collega la città con la miniera di uranio di Rossing che si trova a 80 chilometri: è solo un tratto rispetto al

Super-vertice a Windhoek

Baker: un fondo per il Sud Africa

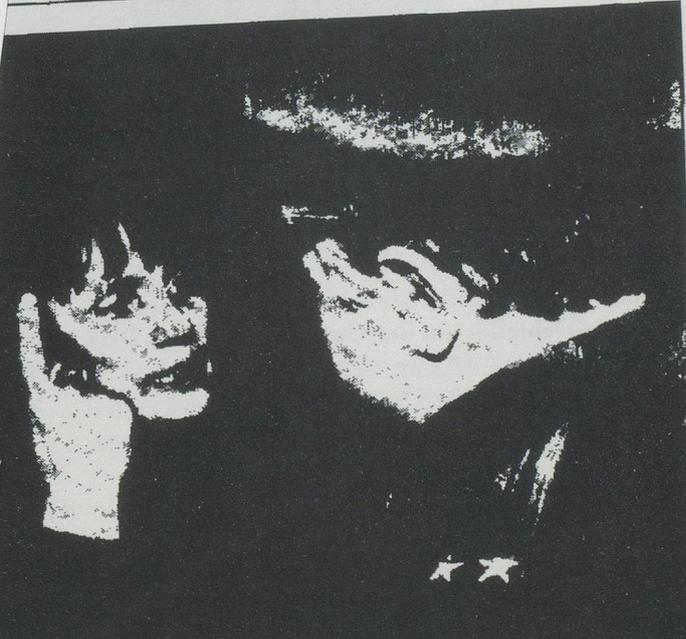
Verso il cessate-il-fuoco in Angola

WINDHOEK. Le celebrazioni per l'indipendenza della Namibia, a cui partecipano migliaia di diplomatici, sono un'occasione unica per esaminare i problemi del paese. I capi dei

tali, Dos Santos sarebbe disposto ad accettare un cessate-il-fuoco con i ribelli filcambogesi.

INTERNATIONAL Tribunal

New York Times and The Washington Post
WEDNESDAY, MARCH 28, 1990



Vib
U.S
Tr
Land
And A

By Dav
Washing
VILNIUS. Lithuanian leader Vytautas Landsbergis assailed the Soviet Union and criticized the "bold" pro-Soviet demonstration and criticized "trusting" Soviet leaders would not use force. Vytautas Landsbergis, Lithuanian president, "bold" pro-Soviet demonstration in Washington, of an inde

Die angehaltene Geste des Schreibens

ANMERKUNGEN ZU EINER ARBEIT VON ALIGHIERO BOETTI

Schreiben nimmt in der Kunst Alighiero Boettis einen wichtigen Platz ein. Es zieht sich seit den 60er Jahren als thematische Konstante durch sein Werk. Natürlich steht er damit in der Tradition der konzeptuellen Kunst seit den 60er Jahren. Doch im Unterschied zu anderen Künstlern seiner Generation spielt für Boetti die Verwendung von Sprache keine selbständige Rolle. Zu einer Bild-Text-Dualität hat er sich nie entschliessen können. Dagegen erfüllen die Prozesshaftigkeit des Schreibens und seine physiologische und kontextuelle Symbolik eine konstitutive Funktion, die sowohl die einzelne Arbeit wie auch das Gesamtwerk durchzieht. Dabei spannt sich ein thematischer Bogen vom Einzelwerk als handwerklich gefertigtem Original über seine Funktion als Abbild der Schöpfung bis zu einer Metaphorik als Methode der Erkenntnis von Welt: *METTERE AL MONDO IL MONDO* («Die Welt zur Welt bringen»).

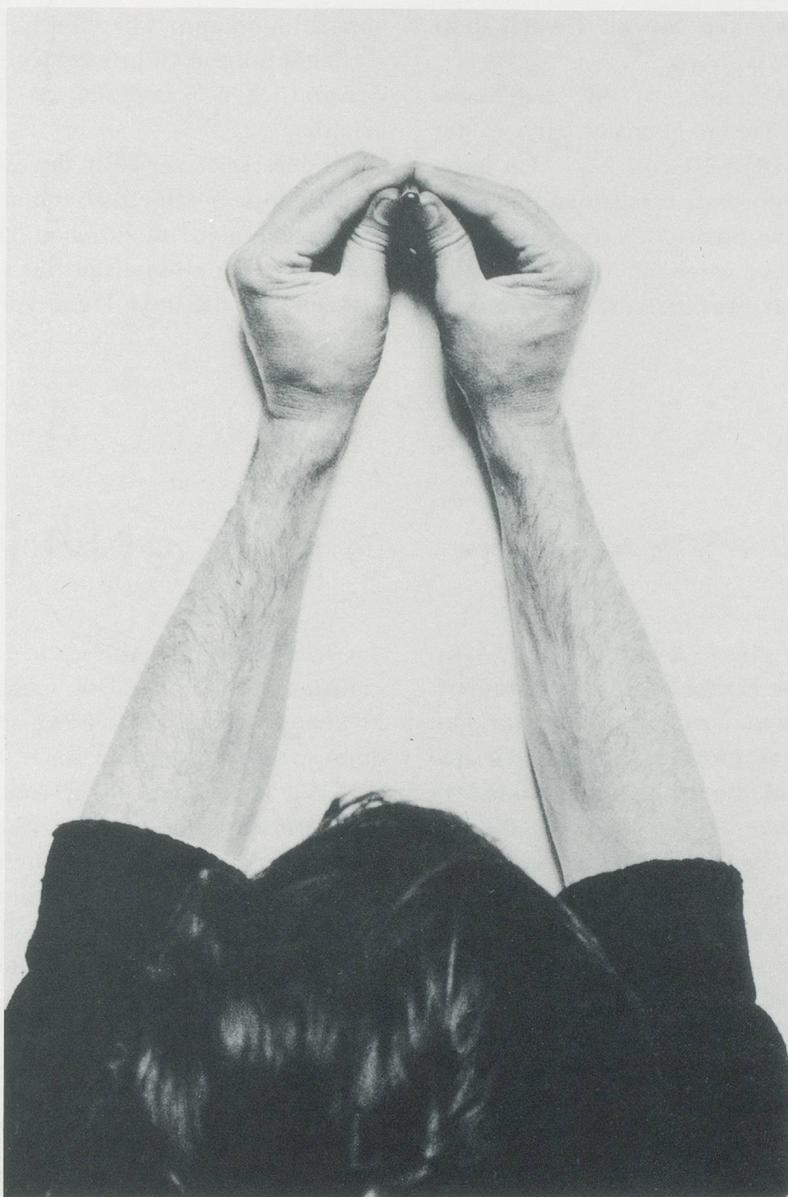
Das Foto zeigt in Aufsicht Kopf und Arme eines Mannes. Die auf einer Unterlage ausgestreckten Arme bilden ein gleichschenkliges Dreieck, eine geometrische Figur, die sich in der Haltung der Hände wiederholt. Die Hände halten gemeinsam zwischen den Fingerspitzen einen Füllfederhalter, dessen Schreibfeder auf der Unterlage aufliegt: *DUE*

FRIEDEMANN MALSCH ist Kunsthistoriker und Kritiker in Köln.

MANI, UNA MATITA («Zwei Hände, ein Buntstift») aus dem Jahre 1975 ist eine wenig auffällige, doch für das Werk Alighiero Boettis ungemein bedeutsame Arbeit, markiert sie doch einen entscheidenden Entwicklungssprung innerhalb des Œuvres, soweit es die Thematik des Schreibens umfasst.

Das Hochformat zeigt einen symmetrischen Bildaufbau, der die Geste des Schreibens mit ihrem Gegenteil, dem Verharren der Hand mit dem Stift, vereint. Denn das Gleichgewicht der Kräfte dieses Bildes verunmöglicht die kontinuierliche lineare Bewegung des Schreibens. Die Bewegung ist angehalten, die Ordnung in der Bewegung ausser Kraft gesetzt; sie ist lediglich als Vorstellung, als Konnotation noch vorhanden: «Alles Schreiben ist richtig: Es ist eine Schriftzeichen ausrichtende, sie ordnende Geste... Beim Schreiben sollen Gedanken zu Zeilen ausgerichtet werden. Denn ungeschrieben und sich selbst überlassen laufen sie in Kreisen...»¹

Unmittelbar ins Auge fallend ist die plastische Präsenz der Hände. Sie sind knochig, kräftig, vom Arbeiten gezeichnet. Die sinnliche Ausdruckskraft der Hände ist zweifellos gewollt und verweist wie andere Werkgruppen Boettis auf den explizit handwerklichen Charakter jedes einzelnen Kunstwerks. In einem fast schon traditionalistischen Sinne besteht Boetti auf dem Charakter des Einzelwerks als Artefakt. Liegt dies bei den *WELTKARTEN* und den



ALIGHIERO E BOETTI, DUE MANI, UNA MATITA

(ZWEI HÄNDE, EIN BUNTSTIFT / TWO HANDS, ONE PENCIL), 1975.

(PHOTO: GIANFRANCO GORGONI)

anderen genähten, gestickten oder mit Kugelschreiberstrichen gefüllten Bildern in der Natur der Sache, so hebt Boetti derart auch für das Schreiben den Aspekt des Handwerklichen hervor. Dazu gehört eine physiologische Metaphorik.

In verschiedenen Arbeiten vor 1975 hat Boetti Kopf und Hände zum Thema gemacht, etwa in der Fotoarbeit SAN BERNARDINO von 1968. Am unteren Bildrand des Hochformats erscheinen der Kopf des Künstlers und seine nach oben ausgestreckten Arme. Seine rechte Hand ist ebenfalls ausgestreckt, während seine linke zur Faust geballt ist. Boetti hat

SCRIVERE CON LA
SINISTRA È DISEGNARE

selbst die Deutung zu dieser Arbeit geliefert: «Die rechte Hand hat offene Finger wie Sonnenstrahlen. Man benutzt sie, wenn man sich die Hand gibt. Die linke ist zur Faust geschlossen, hat in sich das Dunkel, sie ist die Hand, die behält und aufhält. Der Kopf ist der notwendige Mittler zwischen diesem Geben und Haben; er weist nicht zurück, was er bekommt, und er hält es nicht fest.»² Auch hier tritt deutlich die Zuordnung der Hände zu Boettis Strategie des Doppels zutage, die eine entscheidende Grundlage seines künstlerischen Tuns bildet.³

Eine weitere metaphorische Ebene der Hände erscheint in der Arbeit: SCRIVERE CON LA SINISTRA È DISEGNARE («Schreiben mit der Linken ist wie Zeichnen»). Sie besteht in diesem kurzen Text, der mit der linken Hand auf ein Blatt Papier geschrieben wurde.⁴

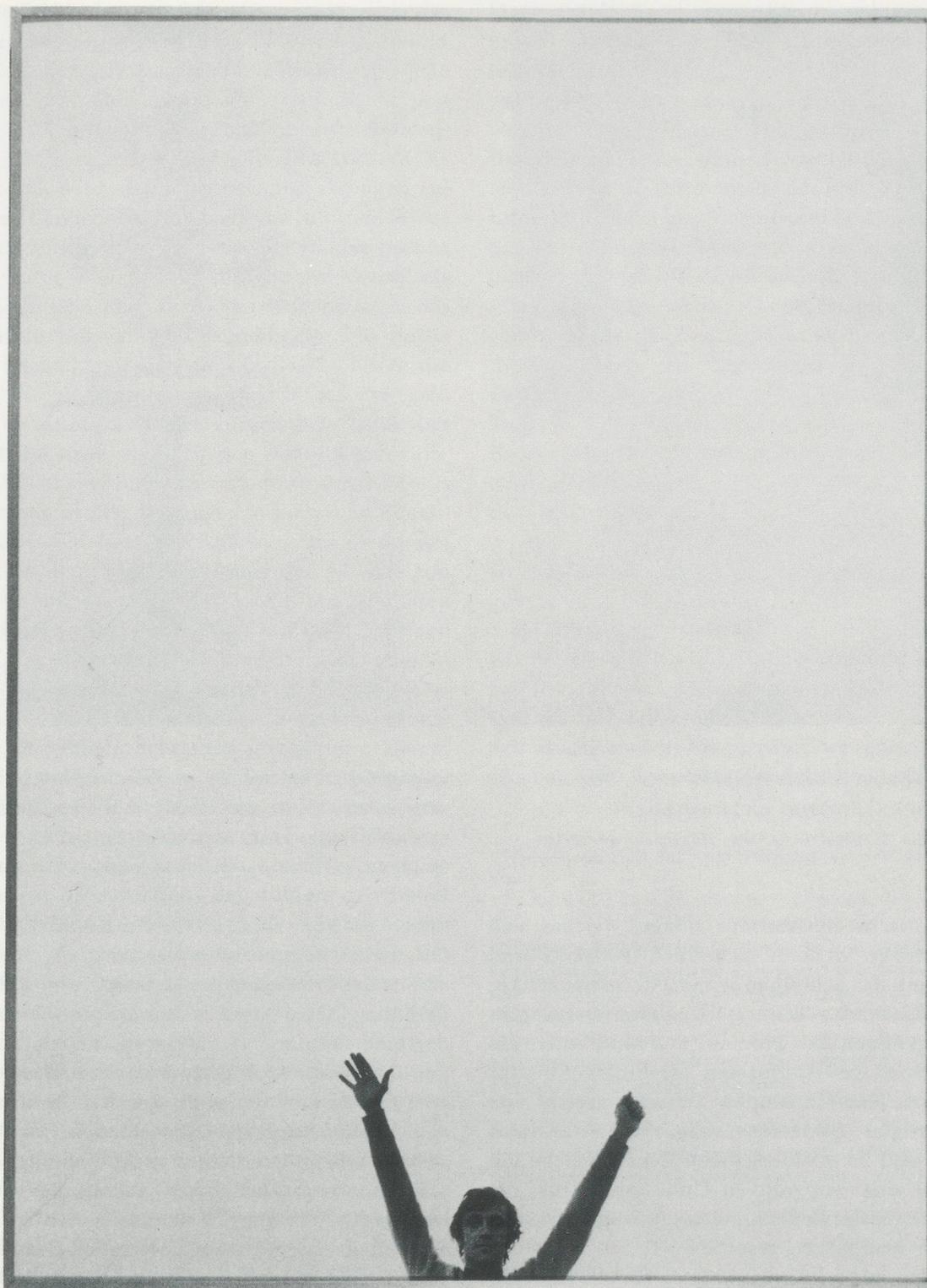
Einerseits greift Boetti hier das klassische Diskussionsthema der bildenden Kunst um das Verhältnis der Schrift zum Bild auf. Philosophen und Künstler haben bereits früh Schreiben und Zeichnen einander gleichgesetzt: «Die schreibende, die Feder führende Hand weist die Kanäle an, Tinte in Form von Schriftzeichen aufzutragen. Daher ist der Schreiber kein Maler, er ist ein Zeichner»⁵, schreibt Flusser noch

heute. Bereits seit der Spätantike wurde der Zeichnung der grundlegende Kreative Akt zugeschrieben, in ihr ein Abbild des inneren Bildes, der «Idee» zum Bild, erkannt. Die Überhöhung der Zeichnung als Schöpfungsakt führte zeitweise zum Vergleich mit der göttlichen Schöpfung, da sie wie diese Welten erfinde.⁶

Andererseits verweist das Zitat der klassischen Kunsttheorie bei Boetti aber nur mittelbar auf die dahinterstehenden inhaltlichen Positionen. In erster Linie ist es funktionalisiert für seine physiologische Metaphorik: die linke Hand verkörpert die Freiheit

des schöpferischen Aktes, die Ungebundenheit des künstlerischen Tuns. Die rechte dagegen ist den Mechanismen der Erziehung unterworfen, sie wird domestiziert, ist der bewussten Kontrolle unterworfen. Wir lernen, mit ihr zu schreiben und uns auf diese Weise in die gegebene Welt zu integrieren. Sie verkörpert Unfreiheit und Kommunikation.⁷

Das funktionale Gegensatzpaar HÄNDE hat Boetti in verschiedenen Schreibaktionen im Laufe der 70er Jahre visualisiert. Zitiert seien hier nur die Aktionen «Oggi è il ventisette marzo millenovecentosettanta» («Heute ist der 27. März 1970»), 1970, und die wahrscheinlich aus demselben Jahr stammende Aktion «Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo» («Was sich immer schweigend äussert, ist der Körper»). Bei diesen Aktionen schrieb er, vor einer Wand stehend, gleichzeitig mit beiden Händen den jeweiligen Text von der Mitte weg in entgegengesetzte Richtungen. Die rechte schrieb nach rechts, also richtig, die linke nach links, also in Spiegelschrift. Obwohl beide Schreibweisen voneinander wegliefen, fallen sie durch ihre Spiegelbildlichkeit immer wieder zusammen, auf- und ineinander. Eine stärkere Verdichtung der Strategie des Doppels ist wohl kaum denkbar: «Die Geste des Schreibens ruft



GEGENÜBERLIEGENDE SEITE / *OPPOSITE PAGE*:
ALIGHIERO E BOETTI, SCHREIBEN MIT DER LINKEN IST WIE ZEICHNEN /
WRITING WITH THE LEFT HAND IS DRAWING.

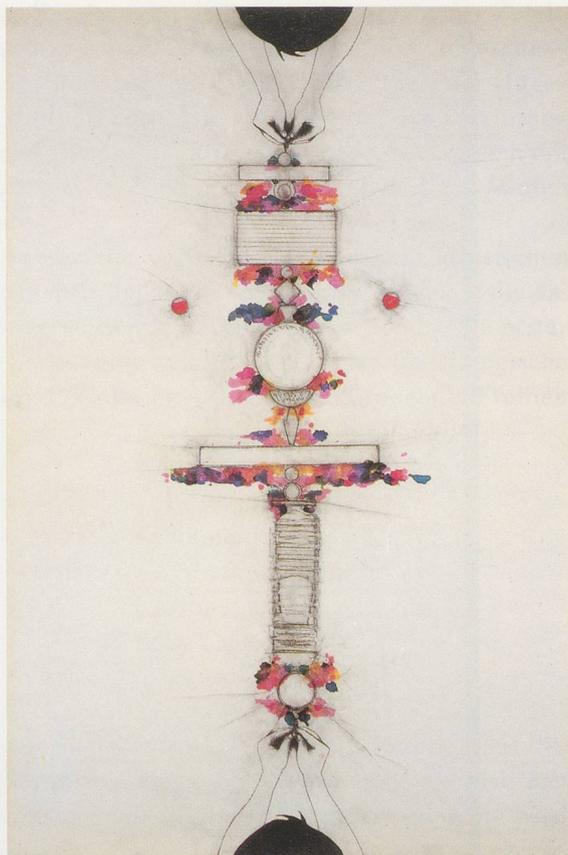
ALIGHIERO E BOETTI, SAN BERNARDINO, 1968. (PHOTO: GIORGIO COLOMBO)



ALIGHIERO E BOETTI, OHNE TITEL / UNTITLED, 1988,
MISCHTECHNIK AUF PAPIER AUF LEINWAND /
MIXED MEDIA ON PAPER ON CANVAS, 150 x 100 cm / 59 x 39³/₈''.

das historische Bewusstsein zutage, welches sich durch immer weiteres Schreiben verstärkt und vertieft und das Schreiben seinerseits immer stärker und dichter werden lässt. . . ».⁸ Dennoch überwiegt in diesen Aktionen das Moment der Bipolarität, das Doppel wird gewissermassen als binäre Struktur vorgeführt. Jean-Christophe Ammann spricht von «zweiwertigen Systemen», die Boetti zugleich vorführt und ineinanderschiebt. Dies geschehe mit dem Ziel einer «operativen Unbestimmtheit», die bei Boetti aus der Benennung zweiwertiger Systeme und ihrer Bearbeitung resultiere.

Schauen wir nun noch einmal zurück auf DUE MANI, UNA MATITA. Zweifellos erscheint das Bild wie eine Strategie zur Überwindung von Gegen-



ALIGHIERO E BOETTI, TRA SÈ E SÈ / (ZWISCHEN SICH UND SICH /
BETWEEN ME AND ME), 1987, MISCHTECHNIK AUF PAPIER AUF
LEINWAND / MIXED MEDIA ON PAPER ON CANVAS,
150 x 100 cm / 59 x 39³/₈'' . (PHOTOS: MIMMO CAPONE)

sätzen: die linke Hand als Ort der Kreativität und der Originalität kommt zusammen mit der rechten Hand als Sitz der Erziehung, der Domestizierung, der Wiederholung. Gemeinsam halten sie jenes Instrument, das eine Ordnung repräsentiert, mittels derer wir gewöhnt sind, die Welt zu erkennen. Dass es nicht zum Einsatz kommt, ist ein Resultat der sich widersprechenden Kräfte in beiden Händen. Der ebenfalls sichtbare Kopf greift hier nicht richtungsweisend ein, er ist wie gesehen Ort der Passage der widerstrebenden Kräfte. Natürlich ist unter diesen Vorzeichen die Arbeit ein Bild einer unlösbaren Situation, ein «Status quo», der aus einem Gleichgewicht besteht, das keine weitere Erkenntnisarbeit zulässt. Hier scheint das Wort von der «operativen Unbestimmt-

heit» der Bildwirkung nicht mehr zu greifen, da das Zusammenwirken aller virtuellen Kräfte sich im Bild gegenseitig neutralisiert. Auf diese Weise bliebe jene Reihe von Arbeiten ungemein rätselhaft, die seit Mitte der 70er Jahre entstanden ist unter Verwendung des Motivs von DUE MANI, UNA MATITA. Es handelt sich dabei um hochformatige Arbeiten auf Papier, an deren oberen und unteren Bildrand Boetti das Motiv zeichnerisch aufgetragen hat. Dazwischen erst entfaltet sich das eigentliche Bildthema als Zeichnung, Gouache, Text usw., eingebettet in das Sinnbild der angehaltenen Schreibgeste.⁹ In diesen Arbeiten scheint auf einer sehr distinkten Ebene die Redundanz des Bildes wie des Textes auf, sein Dasein als Artefakt wird hervorgehoben. Doch weit entfernt von einer vorgegebenen Deutung jeder einzelnen Arbeit wird hier eine weitere Strategie Boettis deutlich, die in den vergangenen Jahren an Bedeutung gewonnen hat: das Anhalten der Geste des Schreibens dient einer Loslösung der Sprache von der Bedeutung der einzelnen Arbeit. Das Schreiben als ordnendes Verfahren löst die Dinge in einen linearen Zeitablauf auf. Damit widerspricht es fundamental der simultanen Wirkung von Bildern: «Das Festhalten von Bildern soll beim Schreiben gerade vermieden werden. Schreiben soll Bilder erklären, wegerklären. Das bildliche, vorstellende, imaginäre Denken soll einem begrifflichen, diskursiven, kritischen weichen . . . Das Alphabet als Partitur einer gesprochenen Sprache erlaubt, diese mit dem Sprechen erklimmte Transzendenz den Bildern gegenüber festzuhalten und zu disziplinieren.»¹⁰ Boetti hat mit «Due mani, una matita» ein Sinnbild entwickelt, das auf die Notwendigkeit neuer Wahrnehmungstechniken hinweist. Die lineare Zeitlichkeit des Schreibens als Modell der Erfassung von Welt schafft eine Hierarchie, die wesentlich zu den Identitätskrisen unserer westlichen Kultur geführt hat. Boetti geht es um die Ethik der Bilder, er will sie zeigen als die Bilder, die sie sind, in ihrer konkreten Erscheinung. «Due mani, una matita» ist ein Mechanismus, der den Bildern hilft, aus der linearen Zeitstruktur herauszutreten. Mindestens wird der Betrachter jedoch auf diese Weise darauf verwiesen, dass Boettis Bilder keine spekulativen Aussagen machen, sondern durch ihre Existenz die Welt zeigen. «Die Welt der Minerale, die

Flora und die Fauna . . . sind immer getrennt und in eine hierarchische Ordnung gebracht worden, doch ich glaube, dass es definitiv keine Hierarchie gibt: wir stehen immer vor derselben Sache, vor der Manifestation eines disegno hinter den Dingen», sagt Boetti.¹¹ In diesem Sinne bedeutet METTERE AL MONDO IL MONDO mehr als das Zeigen ihrer Existenz. Es bedeutet die Suche nach einer Form des Schreibens, das synthetisch und simultan ist. Vielleicht bedeutet dies auch andere Wege künstlerischen Arbeitens. Wenn es so ist, dass die Menschen «glauben, schreiben zu müssen, weil sich ihr Dasein in der Geste des Schreibens und nur darin äussert»¹², dann bedarf es der Entwicklung neuer Techniken der Wahrnehmung. «Wir müssen in den Kindergarten zurück. Wir müssen auf das Niveau derer zurück, die das Schreiben und Lesen noch nicht gelernt haben.»¹³

Boetti ist 1979 zu den Kindern gegangen. Er hat Grundschulern Leinwände gegeben mit einer vorgegebenen Rhombenstruktur. Die Kinder haben dann diese Leinwände ausgemalt. Entstanden sind die FACCINE COLORATE («Farbige Gesichtchen»), die zu den schönsten Arbeiten Boettis zählen. Zugleich sind sie unter den Bedingungen der angehaltenen Schreibgeste eine Möglichkeit weiterzuschreiben, ohne sich der Linearität der Schrift unterzuordnen.

1) Vilém Flusser, DIE SCHRIFT. HAT SCHREIBEN ZUKUNFT? Göttingen 1987, S. 10

2) in: Kat. Alighiero e Boetti. INSECURONONCURANTE, Villeurbanne 1986, S. 84

3) «Faktisch stehen wir vor einer Wirklichkeit der Natur: es ist unumkehrbar, dass sich eine Zelle teilt . . . Der Spiegel verdoppelt die Bilder; der Mensch hat seine Existenz auf eine Reihe binärer Modelle gegründet, inklusive der Computer; die Sprache entfaltet sich in gegensätzlichen Begriffspaaren wie Ordnung und Unordnung, Zeichen und Zeichnung etc.» Alighiero Boetti, in: DALL'OGGI AL DOMANI, A CURA DI SANDRO LOMBARDI, Brescia 1988, S. 25

4) Wahrscheinlich ebenfalls 1968 entstanden

5) Flusser, a. a. O., S. 21

6) s. Erwin Panofsky, IDEA, Berlin³ 1975, S. 47–53

7) Den Hinweis erhielt ich und die daraus folgenden Gedanken entwickelten sich aus einem Gespräch mit Pasquale Leccese, dem ich dafür danke

8) Flusser, a. a. O., S. 12

9) «Regno musicale» und «Regno animale», beide 1977; «La natura, una faccenda ottusa», 1980–82; «Le quattro operazioni», 1981 etc.

10) Flusser, a. a. O., S. 34

11) a. a. O., S. 14

12) Flusser, a. a. O., S. 8

13) ebda., S. 154

The Halted Gesture of Writing

COMMENTS ON A WORK BY ALIGHIERO BOETTI

Writing plays an important role in Alighiero Boetti's art. Since the '60s it has been running through his work as a thematic constant. This, of course, puts him in the tradition of conceptual art since the '60s. Yet unlike other artists of his generation, the use of language does not play an independent role for Boetti. He has never been able to espouse a picture-text-duality. On the other hand, the process of writing and its physiological and contextual symbolism fulfill a constitutive function which pervades the individual work as well as the complete works. A thematic arch stretches from the individual work as a handcrafted original, via its function as a portrayal of the creation, to imagery as a method of knowing the world: METTERE AL MONDO IL MONDO (Bringing the World into the World).

The photograph shows the head and arms of a man from above. The arms, which are stretched out on a base, form an isosceles triangle, a geometric figure repeating itself in the positioning of the hands. The hands jointly hold a fountain pen between the finger tips, the nib of which is resting on the base: DUE MANI, UNA MATITA (Two Hands, One Pen) from the year 1975 is a work which scarcely catches the eye, yet it is one of immense significance for the works of Alighiero Boetti, marking a decisive step of development within the oeuvre as far as it comprises the theme of writing.

FRIEDEMANN MALSCH is an art historian and critic in Cologne.

The vertical format shows a symmetrical pictorial structure uniting the gesture of writing with its opposite, the resting of the hand with the pen. The balance of power in this picture prevents the continuous linear movement of writing. The movement is halted, the order in the movement made ineffective; it only exists as an idea, as a connotation: "All writing is correct. It is a gesture aligning characters, ordering them... In the process of writing, thoughts should be arranged into lines. For if they remain unwritten and left to themselves they turn in circles..."¹

What immediately catches the eye is the plastic presence of the hands. They are bony, powerful, marked by work. The sensuous expressiveness of the hands is undoubtedly intentional and, like other groups of Boetti's work, points to the explicitly handcrafted character of each individual work of art. In an almost traditionalistic sense, Boetti insists on the character of the individual work as an artefact. This may lie in the nature of things in the case of the "world maps" and the other pictures which are sewn, embroidered or filled with ball-point-pen strokes, but Boetti also stresses the aspect of craftsmanship in writing. Physiological imagery is part of this.

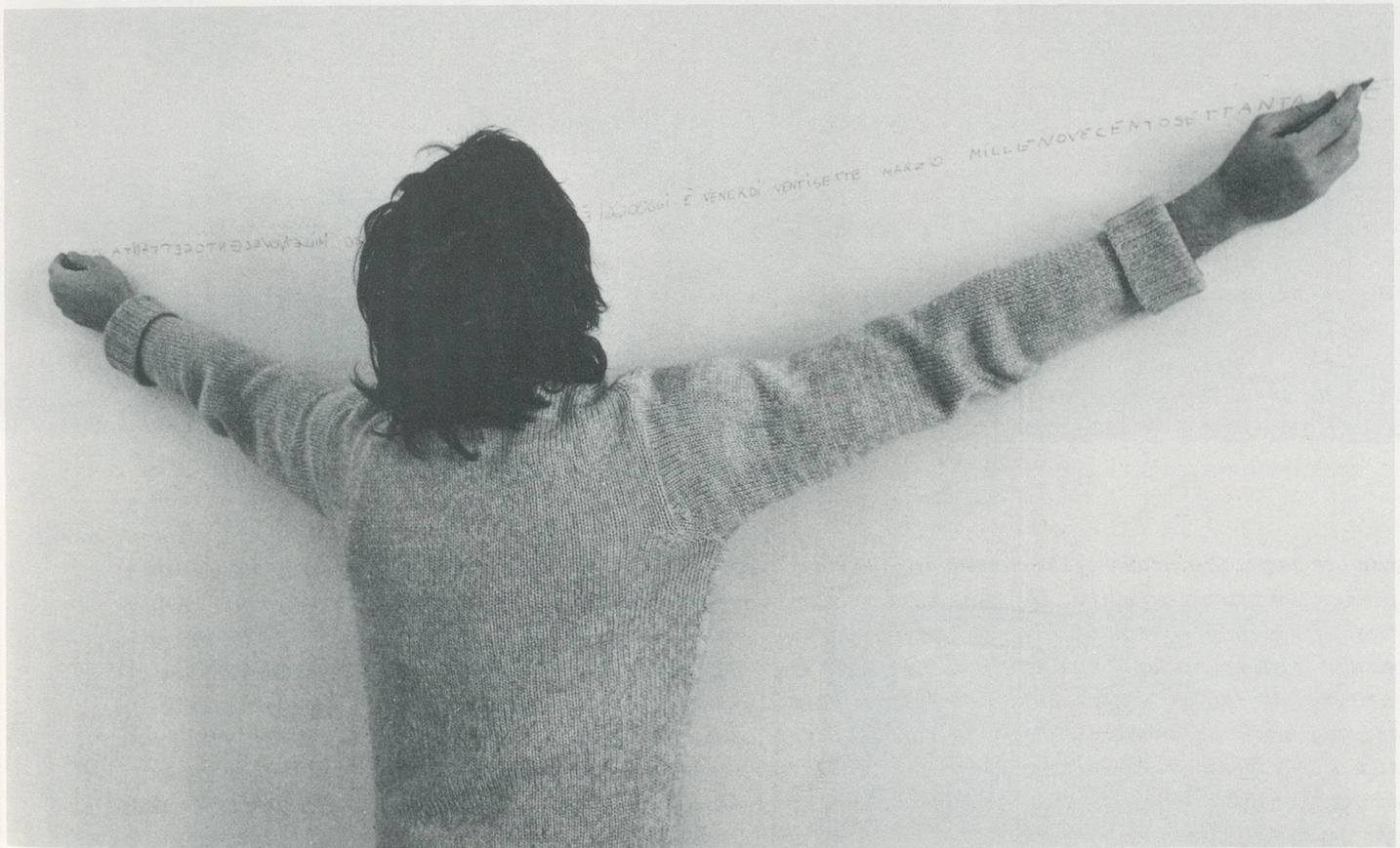
In various works before 1975, Boetti made head and hands into a theme, for instance in the photographic work SAN BERNARDINO from 1968. On the lower picture edge of the verticle format appear the artist's

head and his upstretched arms. His right hand is also stretched out, whereas his left hand is clenched into a fist. Boetti has provided the interpretation of this work himself: "The right hand has open fingers like sunbeams. One uses them when shaking hands. The left hand is closed up into a fist, personifies darkness; it is the hand which retains and stops. The head is the necessary mediator between this giving and having; it does not refuse what it receives and it does not hold on to it."² Here too, the relation of the hands to Boetti's strategy of the double, which forms a decisive principle of his artistic activity, clearly comes to light.³

A further metaphoric level of the hands appears in the work *SCRIVERE CON LA SINISTRA È DISEGNARE* (Writing with the Left Hand is Drawing). It consists of this short text which was written on a sheet of paper with the left hand.⁴

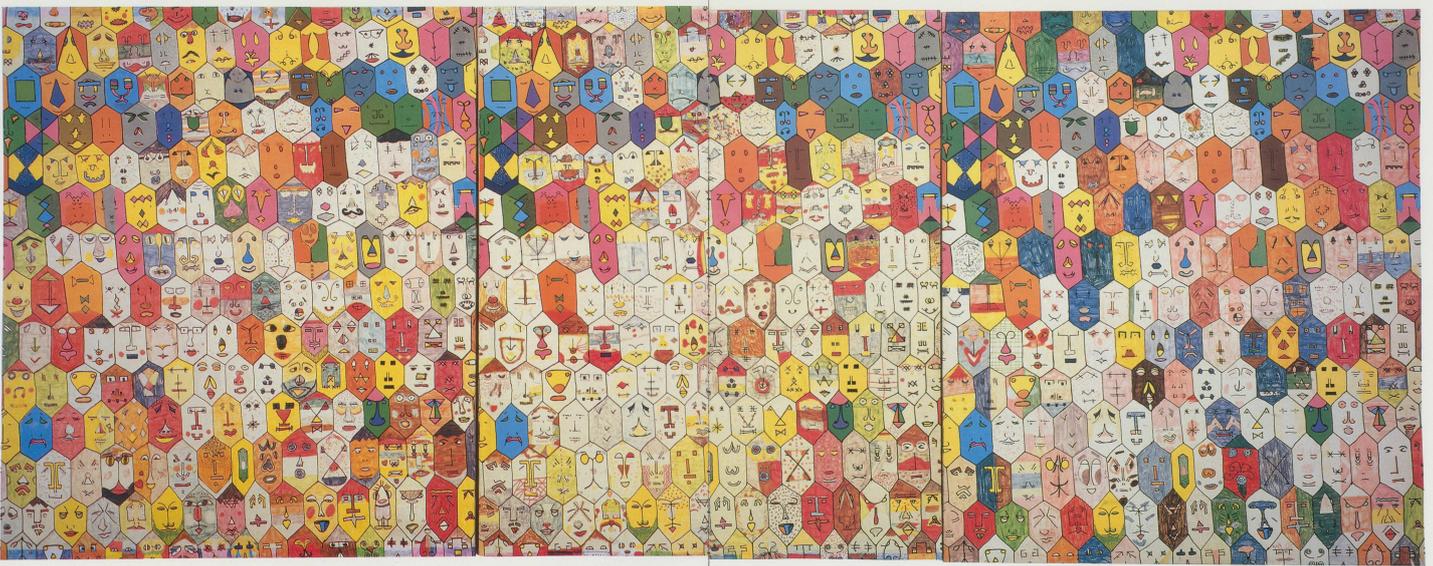
On the one hand, Boetti takes up the classical theme of the fine arts on the relationship of writing to the picture. Philosophers and artists have long equated writing and drawing: "The writing hand, guiding the pen, points out the channels for applying ink in the form of characters. Therefore the writer is not a painter but a drawer,"⁵ as Flusser still writes today. Since late antiquity, the fundamental act of creation has been allocated to the drawing, thus recognized as a presentation of the inner picture, of the "idea" behind the picture. The elevation of the drawing as an act of creation led at times to comparison with the divine creation, as it likewise invents worlds.⁶

On the other hand, the quotation of this classical art theory points only indirectly to the positions underlying Boetti's treatment of content. First and foremost, it is functionalized for his physiological imagery: the left



ALIGHIERO E BOETTI, OGGI È VENERDÌ VENTISETTE...

(TODAY IS FRIDAY THE 27TH OF MARCH, 1970/HEUTE IST FREITAG, DER 27. MÄRZ 1970,
ZEICHNUNG / DRAWING, 170 cm / 67". (PHOTO: PAOLO MUSSAT SARTOR)



ALIGHIERO E BOETTI, FACCINE COLORATE / FARBIGE GESICHTCHEN / LITTLE FACES, COLORED, 1979.

hand embodies the freedom of the creative act, the independence of artistic activities. The right hand, in contrast, is subject to the mechanisms of upbringing; it is domesticated, is subject to conscious control. We learn to write with it, and in this way to integrate ourselves into the given world. It embodies constraint and communication.⁷ The functional contrasting pair "hands" was visualized by Boetti in various writing actions during the '70s. For instance, in *OGGI È IL VENTISETTE MARZO MILLENOVECENTOSETTANTA* (Today is the 27th of March, 1970), 1970, and *CIO CHE SEMPRE PARLA IN SILENZIO È IL CORPO* (What Always Speaks

in Silence is the Body), probably from the same year, he wrote the respective text, standing in front of a wall, with both hands at the same time, away from the center in opposite directions. The right hand wrote to the right, i.e. correctly, the left hand to the left, i.e. backwards. Although the two modes of writing run away from each other, because they are mirror images. A greater concentration of the strategy of the double is hardly imaginable: "The gesture of writing brings to light the historic awareness which is intensified and reinforced by means of further writing, and which causes the writing, for its

FILZSTIFT UND FARBSTIFT AUF BEDRUCKTEM PAPIER AUF LEINWAND / FELT PEN AND PENCIL ON PRINTED PAPER ON CANVAS, 1979, 86 x 205,5 cm (3TEILIG) / 33 1/8 x 81" (3 PIECES).

part, to become continually firmer and denser..."⁸ Yet it is the moment of bipolarity which predominates in these actions; the double is presented to a certain extent as a binary structure. Jean-Christophe Ammann speaks of "bivalent systems" which Boetti both demonstrates and telescopes. This happens with the aim of an "operative uncertainty" which results in Boetti's case from naming bivalent systems and dealing with them.

Let us return to *DUE MANI, UNA MATITA*. The picture undoubtedly appears like a strategy for overcoming opposites: the left hand as the place of creativity and originality comes together with the right hand as the seat of



upbringing, of domestication, of repetition. They jointly hold that instrument representing order by means of which we are used to discerning the world. The fact that it is not put to use is a result of the contradictory forces in both hands. The head, which is also visible, does not intervene pointing out a direction. It is, as seen, the place of passage for the conflicting forces. Of course, under these circumstances, the work pictures an insoluble situation, a "status quo" consisting of an equilibrium which does not permit any further work of knowing. The notion of the "operative uncertainty" of the pictorial effect no longer seems to apply here, as all the interacting virtual forces neutralize each other in the picture. In this manner the series of works which has been produced since the mid '70s using the motive *DUE MANI, UNA MATITA* remains extremely enigmatic. They are vertical-format works on paper, onto which Boetti has drawn the motive on the upper and lower edge of the picture. Only in between these does the actual picture theme develop as a drawing, gouache, text, etc., embedded in the symbol of the halted writing gesture.⁹ The redundancy of the picture as well as the text appears in these works at a very distinct level; its existence as an artefact is stressed. Yet another of Boetti's strategies becomes clear here, far removed from an asserted interpretation of each individual work, a strategy which has gained significance in the past few years: the halting of the gesture of writing serves the purpose of a removal of language from the meaning of the individual work. Writing as an ordering process resolves things into a linear lapse of time. It therefore fundamentally contradicts the simultaneous effect of pictures: "The fixation of pictures should be avoided in writing. Writing should explain pictures, explain them away. Pictorial, envisaging, imaginary thoughts should give way to conceptual, discursive, critical ones . . . The alphabet as the score of a spoken language permits a fixation and disciplining of this transcendence gained by speaking in

contrast to the pictures."¹⁰ In *DUE MANI, UNA MATITA*, Boetti has developed a symbol which points out the necessity of new techniques of perception. The linear temporality of writing as a model of grasping the world created a hierarchy which has led substantially to the identity crises of our Western culture. Boetti is concerned with the ethics of pictures; he wants to show them as the pictures which they are in their concrete manifestation. *DUE MANI, UNA MATITA* is a mechanism which helps the pictures to step out of the linear time structure. The observer at least learns in this way that Boetti's pictures do not make any speculative statements but that they show the world by means of their existence. "The world of minerals, the flora and the fauna . . . have always been separated and put into a hierarchical order, yet I believe that there is definitely no hierarchy: we are always confronted with the same matter, with the manifestation of a disegno behind the things," says Boetti.¹¹ In this sense *METTERE AL MONDO IL MONDO* means more than just showing its existence. It means the search for a form of writing which is synthetic and simultaneous. Perhaps this also means other ways of artistic work. If it is true that people "believe they must write because their existence is expressed in the gesture of writing and only in this,"¹² then it is necessary to develop new techniques of perception. "We must return to nursery school. We must return to the level of those who have not yet learnt reading and writing."¹³

In 1979 Boetti turned to children. He gave elementary school children canvases with a given rhombus structure. The children then painted these canvases. The resulting *FACCINE COLORATE* (little faces, colored) rank among the most beautiful of Boetti's works. At the same time, they provide, under the conditions of the halted writing gesture, a possibility for continued writing without submitting to its linearity.

(Translation: Anne Thursfield)

1) Vilém Flusser, *DIE SCHRIFT. HAT SCHREIBEN ZUKUNFT?*, Göttingen 1987, p. 10.

2) In: *Cat. ALIGHIERO E BOETTI. INSECURANTE NONCURANTE*, Villeurbanne 1986, p. 84.

3) "Actually we are facing a reality of nature: it is irreversible for a cell to divide . . . The mirror doubles the pictures; man has founded his existence on a series of binary models, including the computer; language develops in contrasting pairs of concepts such as order and disorder, character and drawing, etc." Alighiero Boetti, in: *DALL'OGGI AL DOMANI, A CURA DI SANDRO LOMBARDI*, Brescia 1988, p. 25.

4) Probably also produced in 1968.

5) Flusser, loc. cit., p. 21.

6) See Erwin Panofsky, *IDEA*, Berlin³ 1975, pp. 47-53.

7) I am indebted to Pasquale Leccese, in conversation with whom these thoughts emerged.

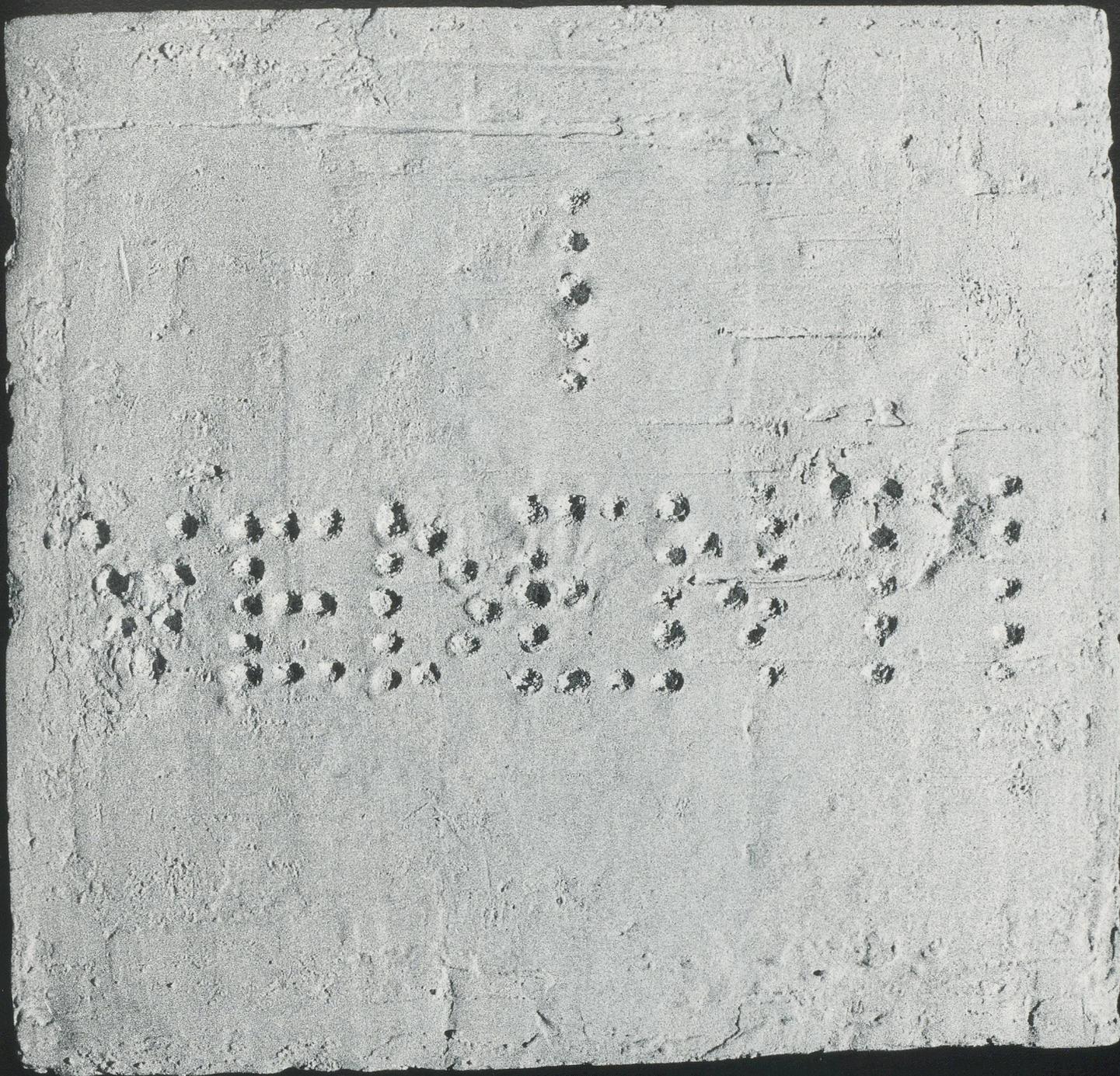
8) Flusser, loc. cit., p. 12.

9) *REGNO MUSICALE* and *REGNO ANIMALE*, both 1977; *LA NATURA, UNA FACENDA OTTUSA*, 1980-82; *LE QUATTRO OPERAZIONI*, 1981, etc.

10) Flusser, loc. cit., p. 34.

11) Loc. cit., p. 14.

12) Flusser, loc. cit., p. 8/13) *Ibid.*, p. 154.



ALIGHIERO E BOETTI, *I VEDENTI*
(*THE SEEING ONES/DIE SEHENDEN*), 1969,
CEMENT, 19^{5/8} x 19^{5/8} "/ 50 x 50 cm.

(PHOTO: GIORGIO COLOMBO)



ALIGHIERO E BOETTI, SHAMAN / SHOWMAN, 1968.

Logic and disruption in the work of Alighiero e Boetti



Boetti is an independent artist associated with the Arte Povera movement. Over the last twenty years he has developed a remarkably coherent body of work. His approach is formulated in logical terms and exists prior to any sensory, material action. Here, logic is a method of deductive knowledge which is applied to the world. As a result, the oeuvre does not show a linear development: rather, the artist intervenes across a wide range of themes and periods. Boetti does not hesitate to set his sense of space against other forms of measurement. Thus, the embroideries produced under his direction by Afghan craftswomen provide the module for many of his recent compositions. This practice rehabilitates manual activity while at the same time embracing a culture with century-old traditions: ultimately, it produced his installation for "Les Magiciens de la Terre" (Centre Pompidou, 1989).

However, this conception of creation is modulated by a series of disruptions capable of producing transformations of image and meaning.

LOGIC

Logic, the starting point of the oeuvre, derives from an elaborated perception of the universe. All through his work, Boetti presents us with the extended field of his investigations as these determine the contents of his productions. Conceived as instruments of knowl-

edge, these works also reveal their poetic content. In *METTERE IL MONDO AL MONDO* (Bringing the World into the World, 1973–1979), the logical order of the cosmos appears in its reality, internalized in an analytical formula. Another variant of this picture develops a nomenclature using an alphabet that summarizes the actions and events of human beings in an organized world. In several of his photographs, Boetti uses his own image like an emblematic figure. In 1966 we see him adopting a proud stance to assert his role as artist. Later, in *GEMELLI* (Twins, 1968), *SHAMAN/SHOWMAN* (1968), and *SAN BERNARDINO* (1968), his physical presence is accompanied by a conceptual thrust using the idea of the double. Then, in 1969, the same search for the artist-subject is involved in *IO CHE PRENDO IL SOLE A TORINO* (Me, Taking the Sun in Turin), where balls of cement are used to give a summary trace of his ephemeral appearance.

The titles of the works correspond to themes which seem to have been catalogued in advance. *GIULIO PAOLINI e A e B* (Giulio Paolini and A and B) is a photograph which sets up a *mise en scène* involving the double presence of the artists, and which takes the form of a commentary on the art of the moment. "Together, Boetti and Paolini are capable of great things: one complements the other, they are invincible," notes the artist.¹ In *ARTI-COLAZIONI* (Arti-culations, 1984), the image is broken into an even number of segments (four) miming the split of the title. The representation

JEAN-PIERRE BORDAZ is an art critic and curator at the Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

evokes an organic fragmentation of numerous elements (insect bodies/writing etc...). Although in GEMELLI, the two bodies are separate, they are the tautological demonstration of their shared belonging-in-the-world.

MAPPA (Map, 1971), another form of truism, establishes the contours of a planet more true than truth. Everything, right up to the unstable zones demarcating the domination of the great powers, seems to have been invented by logic. The everyday space defined by PING PONG (1966) is more difficult



ALIGHIERO E BOETTI, *IO CHE PRENDO IL SOLE A TORINO IL 19 GENNAIO 1969*

(*ME TAKING THE SUN IN TURIN / ICH, BEIM SONNENBADEN IN TURIN...*), 1969,

CEMENT AND ARTIFICIAL BUTTERFLY / ZEMENT UND KÜNSTLICHER SCHMETTERLING, ca. 69" / ca. 175 cm.

(PHOTO: GIORGIO COLOMBO)

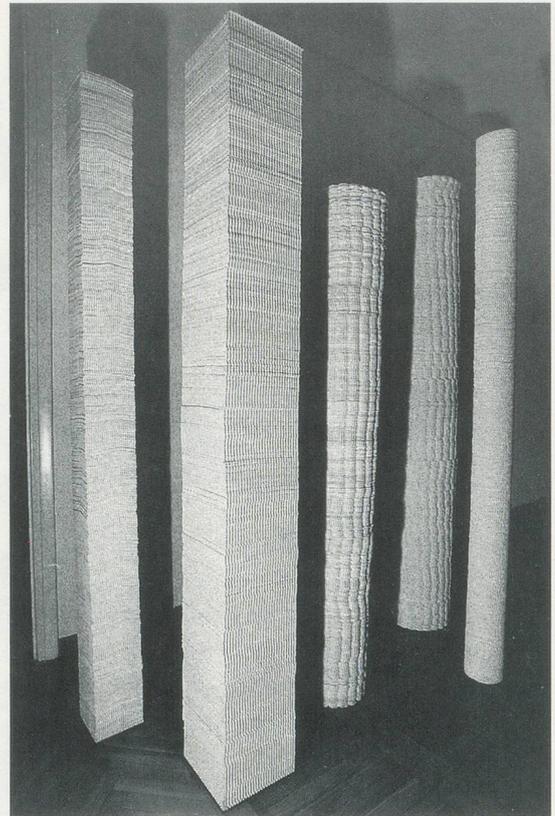
to apprehend. Two symmetrical signals fixed on either side of a partition light up alternately. They enounce a rule that corresponds to both an opening-up and a prohibition, that is itself a symbol of social conditioning.

LAVORI POSTALI (Postal Works, 1974) can be understood as a systematic invention. The colored stamps occupying the whole of a wall are arranged to yield a specific reading.

The presentation of the work from the 1970s is inspired by a concern with geometry, especially FARE QUADRARE TUTTO (Squaring things up,

ALIGHIERO E BOETTI, *COLONNE (COLUMNS/SÄULEN)*, 1968,
IRON AND PAPER / EISEN UND PAPIER, ca. 98" / 250 cm.

(PHOTO: GIORGIO COLOMBO)

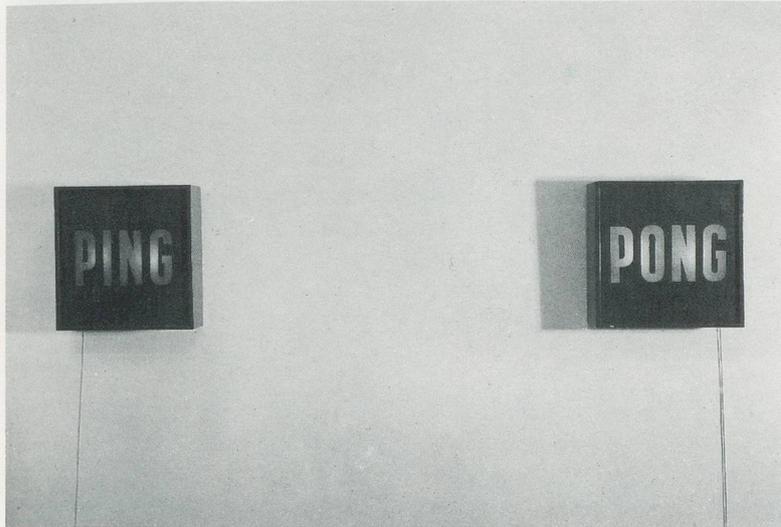


1979), where the intention declared in the title is countered by the fact that the woven squares are hung as a rectangle. Elsewhere, it is the constructive principle of the works that is sketched out (CARTONE ONDULATO/Corrugated Cardboard, 1966). This three-dimensional realization, simply made out of humble material, reveals an arbitrary geometry, whereas the imposing COLONNE (Columns, 1968), made up of cardboard plates, metaphorically assume the appearance of an ENDLESS COLUMN. Elsewhere, the system of representation is taken literally: NIENTE DA VEDERE, NIENTE DA NASCONDERE

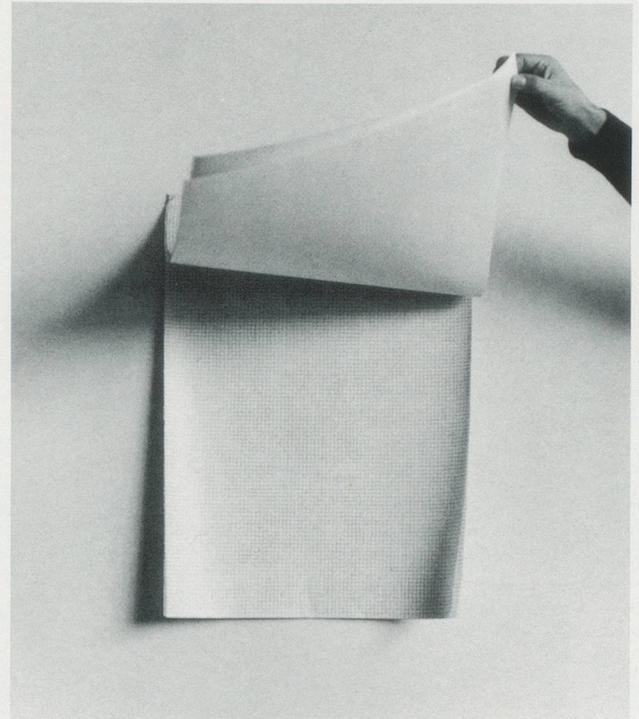
(Nothing to See, Nothing to Hide, 1969) gives the spectator an active role to play. What these transparent, metal-framed panes do not show is to be developed beyond the realm of visibility.

Throughout his oeuvre, Boetti exercises control over the processes he generates. In the great works on paper of the 1980s, the spiritually inspired artist repeatedly inscribes his presence at the two extremities of an axis that crosses the pictorial surface. Guiding a trajectory, turning towards the center of the painting, he appears as a demiurge creating effects

ALIGHIERO E BOETTI, *IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE (THE RISK OF HARMONY AND INVENTION / DAS RISIKO VON HARMONIE UND ERFINDUNG)*, 1969, PENCIL ON GRAPH PAPER / BLEISTIFT AUF KARIERTES PAPIER, 27 1/2 x 19 5/8 " / 70 x 50 cm, 25 PIECES / STÜCKE.



ALIGHIERO E BOETTI, *PING PONG*, 1966, WOOD, GLASS AND ELECTRICITY / HOLZ, GLAS UND ELEKTRIZITÄT, 19 5/8 x 19 5/8 x 77/8 " / 50 x 50 x 20 cm. (PHOTO: P. BRESSANO)



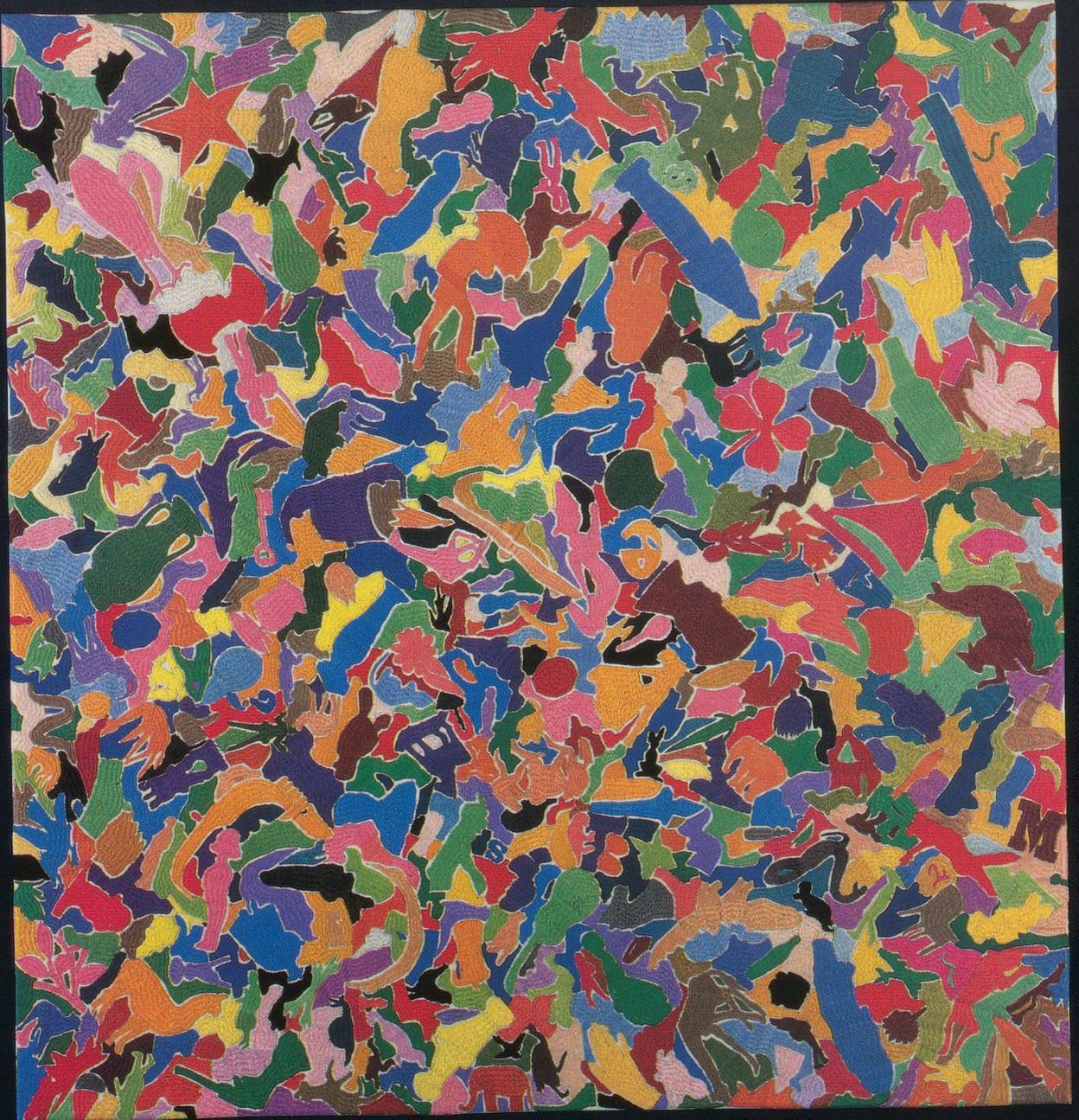
of depth in a reversible image. Elsewhere, embroidered signs mesh together (*PACK*, 1975) in intense and brightly colored fragmentations, creating a dispersed topography.

DISRUPTIONS

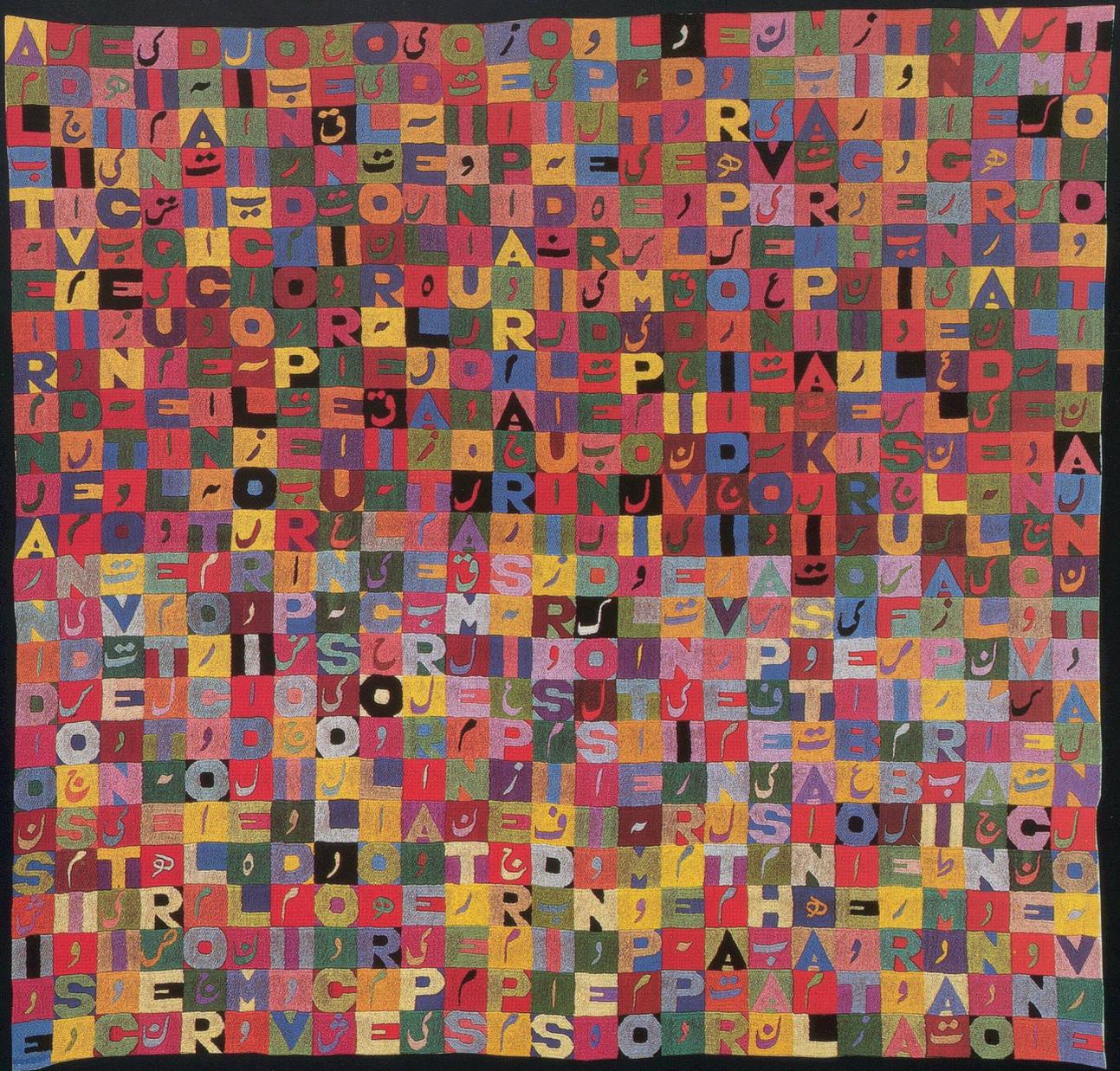
While the artist's global project can be set in a rational framework, his message becomes expressive through the various disruptions to which he subjects his work. The fruit of craft and chance, the space of the painting is transformed. In *LA NATURA, UNA FACCENDA OTTUSA* (Nature, a Shady Business,

1984), the writing and the inscriptions are aleatory, as if the development of the space was determined by elements outside it, the whole corresponding to a vast operation of formal decomposition. In *IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE* (The Risk of Harmony and Invention, 1969), Boetti traced all the squares on twenty-five sheets of graph paper and formally presented them. The artist or viewer can leaf through them in search for an impossible harmony.

I MILLE FIUMI PIÙ LUNGHI DEL MONDO (The Thousand Longest Rivers in the World, 1975/1982), a



ALIGHIERO E BOETTI, *TUTTO (EVERYTHING / ALLES)*, 1988,
EMBROIDERY ON CANVAS / STICKEREI AUF LEINWAND,
40¹/₈ x 37³/₄ " / 102 x 96 cm.



ALIGHIERO E BOETTI, *ALTERNANDOSI E DIVIDENDOSI*

(*TO ALTERNATE AND TO DIVIDE / SICH ALTERNIEREND UND SICH TEILEND*), 1988,

(*EMBROIDERY ON CANVAS / STICKEREI AUF LEINWAND*, 39³/₈ x 39³/₈ "/100 x 100 cm.



ALIGHIERO E BOETTI, ERITREA LIBERA (FREE ERITREA /FREIES ERITREA), 1975, 27 $\frac{1}{2}$ x 39 $\frac{3}{8}$ "/70 x 100 cm.

key work, comprises a book together with tapestries made in Afghanistan over a period of several years. The various aspects of this work proclaim an immense ambition: the thousand words written in a space that has become too small for them, however real it may be, seem to be the pure product of the artist's imagination, as it reveals the poetry of the world. Other modifications appear in the generic and "minimal" geometric figures. In the square (PAVIMENTO/Floor, 1967) and in the circle (FERRO E LEGNO/Iron and Wood, 1967), the human involvement in these assemblages of extraneous elements is manifest in the imperfections that have found their way into the given geometrical structures.

LAMPADA ANNUALE (Annual Lamp, 1966) opposes the laws of the physical world. The lamp only "works" within the periods defined by the artist and only "lights up, unexpectedly, once a year, for eleven seconds."² Similarly, Boetti's personal calendar

(1985) and the watch he invented bear only the figures of the year of their creation, paradoxically stepping outside time. By copying the covers of magazines (1984), he eliminates the temporality from events. In a gesture that is both iconoclastic and creative, he places them outside the movement of time. Reworked in this way, these images acquire artwork status. Even writing is transgressed, becoming the result of a long and patient bodily activity ("What always speaks in silence is the body."). It is given full reign in the unlimited spaces of the new work. With Lucio Amelio, in Naples, on a 14-meter long animal frieze, Boetti offers us the vision of a primitive world that is constantly changing, in keeping with his own.

(Translation from the French: Charles Penwarden)

1) In MANUEL DE LA CONNAISSANCE (Manual of Knowledge) published for the A. Boetti exhibition at the Nouveau Musée, Villeurbanne, 1986.

2) Op. cit.

JEAN-PIERRE BORDAZ

Logisches und Unvorhergesehenes im Werk von Alighiero e Boetti

Als unabhängige Figur innerhalb der *Arte Povera* hat Boetti in den letzten 25 Jahren ein Werk von grosser Einheitlichkeit entwickelt. Durchgehend ist darin zu beobachten, dass jedem Eingriff aus dem Bereich des Wahrnehmbaren ein von ihm formulierter, logischer Grundsatz vorangehen muss. Logik ist bei ihm ein Mittel zur deduktiven Kenntnis, die im nachhinein auf die Welt angewendet werden kann. So ist Boettis Werk auch nicht durch eine lineare Entwicklung bestimmt: der Künstler unternimmt manche Streifzüge durch verschiedene Themen und Perioden und bringt oft seine Auffassung von Raum und Zeit mit ungewohnten Massstäben in Beziehung. Die von afghanischen Handwerkern nach seiner Anleitung angefertigten Stickereien zum Beispiel bilden ein Grundmodell für zahlreiche kürzlich entstandene Werke. Solche Arbeiten enthalten eine Aufwertung des Handwerks, nehmen gleichzeitig Bezug auf eine jahrhundertealte Kulturtradition – und haben zu einer Installation in der Ausstellung *Magiciens de la Terre* geführt, wo Kunst der Gegenwart aus der ganzen Welt zu sehen war (Centre Pompidou, 1989).

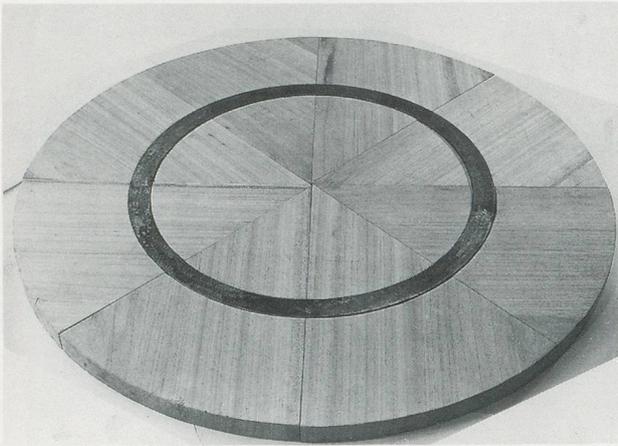
JEAN-PIERRE BORDAZ ist Kunstkritiker und Konservator im Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou, Paris.

Dieses Grundprinzip der schöpferischen Tätigkeit wird aber durch eine Serie von unvorhergesehenen Störungen durchzogen, die Veränderungen von Bild und Sinn bewirken können.

LOGIK

Logik, Ausgangspunkt von Boettis Gesamtwerk, entsteht aus einer subtil verarbeiteten Wahrnehmung der Welt. Von Werk zu Werk liefert uns der Künstler ein stets erweitertes Feld von Untersuchungen, die er zum Inhalt seiner Arbeit macht. Als Werkzeuge der Erkenntnis geschaffen, enthüllen seine Werke auch ihren poetischen Gehalt: in *METTERE IL MONDO AL MONDO* (Die Welt zur Welt bringen, 1973–1979) zeigt sich eine wirkliche, logische Ordnung des Kosmos, aber verinnerlicht in einer analytischen Formulierung. Eine andere Variante dieses Bildes errichtet mit Hilfe des Alphabets eine Nomenklatur des menschlichen Tun und Treibens in einer

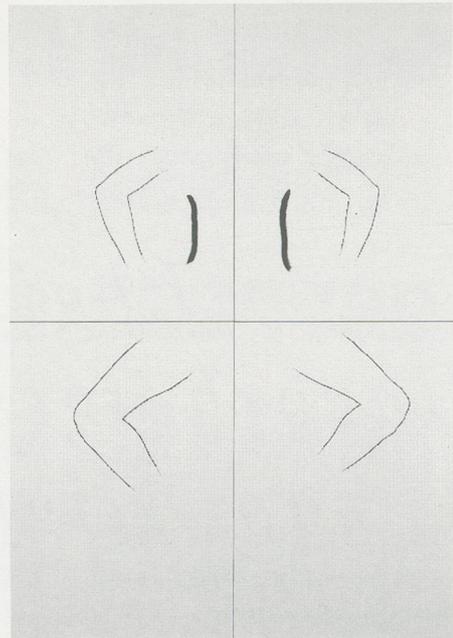




ALIGHIERO E BOETTI, FERRO E LEGNO
(EISEN UND HOLZ / IRON AND WOOD), 1967, EISEN UND HOLZ /
IRON AND WOOD, ϕ 50 cm / ϕ 19 $\frac{5}{8}$ ''.

organisierten Welt. Auf Photographien benützt Boetti sein eigenes Bild als emblematische Figur. 1966 bekennt er sich in solchen Bildern stolz zu seiner Rolle als Künstler. Später, in GEMELLI (Zwillinge), SHAMAN/SHOWMAN und SAN BERNARDO (1968), wird er seinen Körper in konzepthafte Versuche einbeziehen und damit auch das Thema des Doppelgängers aufgreifen. Etwas später, in IO CHE PRENDO IL SOLE A TORINO... (Ich, beim Sonnenbaden in Turin am 19. Januar 1969), führt seine vergängliche, aus Zementkugeln modellierte Erscheinung zur gleichen Suche nach dem Künstler-Subjekt.

Seine Werktitel scheinen sich auf ein vorher zusammengetragenes Themenverzeichnis zu beziehen. Auf der Photographie GIULIO PAOLINI UND A UND B (1967) wird eine doppelte Anwesenheit des Künstlers inszeniert, in Form eines Kommentars zur Kunst der Gegenwart: «Boetti und Paolini zusammen können grossartige Dinge leisten: der eine ergänzt den anderen, sie sind unbesiegbar»*, schreibt der Künstler dazu. In Arti-colazioni (1984, übersetzt etwa «Gliederungen», wobei die Nebenbedeutung «Art-»/Kunst in der Vorsilbe enthalten



ALIGHIERO E BOETTI, ARTI-COLAZIONI
(GLIEDERUNGEN / ARTICULATIONS), 1984, TUSCHE UND
GOUACHE AUF KARIERTEM PAPIER / INK AND GOUACHE ON
GRAPH PAPER, 240 x 140 cm / 94 $\frac{1}{2}$ x 55 $\frac{1}{8}$ ''.

ist) wird das Bild entsprechend einer geraden, mit den Silben des Titelwortes übereinstimmenden Zahl segmentiert und zeigt eine organische Fragmentierung von Gliedmassen (menschlicher Körper, Graphie von Insekten etc...). Auf der Photographie Gemelli (Zwillinge, 1968) sind die beiden Körper zwar voneinander getrennt, zeigen aber dennoch tautologisch ihre gleiche Zugehörigkeit zur Welt. Mappa (Landkarte, 1971), eine weitere Form von Trivialobjekt, zeigt die Umrisse einer Welt, die noch wirklicher ist als Wirklichkeit. Alles scheint hier logisch erfunden, bis zu den unbeständigen Zonen, auf denen die Einflüsse der Grossmächte sichtbar werden. Der von PING PONG (1966) eingegrenzte, alltägliche Raum ist schwieriger zu erfassen. Zwei symmetrische, beiderseits einer Trennwand angebrachte Lichtsignale leuchten abwechselnd auf und schaffen somit eine Regel, die Öffnung und Verbot zugleich beinhaltet und damit ein soziales Verhalten symbolisiert. LAVORI POSTALI (Postarbeiten, 1974) lassen sich als systematisch aufgebaute Erfindung auffassen: die farbigen Briefmarken, die eine ganze Wandfläche einnehmen, sind nach einer Lesbarkeits-Ordnung aufgereiht.

In den Werken aus den 70er Jahren wird ein geometrisches Anliegen deutlich, insbesondere in *FARE QUADRARE TUTTO* (Alles in eine Ordnung bringen [A.d.Ü.: quadrare heisst auch quadratisch machen], 1979), wo diese Absicht durch eine rechteckige Hängung der einzelnen Quadrate widerlegt und so das Gesehene in Frage gestellt wird. Ein anderes Mal wird das Konstruktionsprinzip aufgegriffen: während das dreidimensionale, aus einfachem Material hergestellte Gebilde *CARTONE ONDULATO* (Wellkarton, 1966) eine willkürliche Geometrie aufweist, wirken die imposanten *Colonne* (Säulen, 1968) aus aufgetürmten Kartontellern metaphorisch wie *Brancusis COLONNE SANS FIN*. In anderen Werken wiederum wird das Darstellungsprinzip beim Wort genommen: Bei *NIENTE DA VEDERE*, *NIENTE DA NASCONDERE* (Nichts zu sehen, nichts zu verbergen, 1969) muss sich der Betrachter aktiv beteiligen, denn was in diesen durchsichtigen, mit Metall eingefassten Glasscheiben nicht gezeigt wird, soll jenseits des Sichtbaren zum Entstehen kommen.

Stets hält Boetti seine selbst erzeugten Vorgänge unter Kontrolle. In den grossen Arbeiten auf Papier der 80er Jahre befindet sich der Künstler, wie von einer geistigen Macht dazu befähigt, gleichzeitig an den beiden Endpunkten einer Achse. Richtungslenkend, auf das Zentrum des Werks gerichtet, erscheint er so gleichsam als Demiurg, der Tiefeneffekte in einem «gespiegelten» Bild schafft. Die gestickten Zeichen in *PACK* (1975) – ineinandergreifende, intensive und farbige Fragmentierungen – schaffen eine zersplitterte Topographie.

IRRITATIONEN

Das Gesamtkonzept Boettis findet, wie vorher angedeutet, in einem rationalen Rahmen statt; seinen Ausdruck, seine Aussagekraft erhält es mit den verschiedenen unvorhergesehenen Störungen, die der Künstler seinen Werken auferlegt. Zufall oder List lassen nämlich im Bildraum immer wieder Veränderungen entstehen. In *LA NATURA UNA FACCEZZA OTTUSA* (Die Natur, eine trübe Angelegenheit, 1984) sind Gekritzel und Schrift willkürlich. Es ist, als ob sich der Raum aufgrund von äusserlichen Elementen entwickelte, gleichsam als grosser formaler Zergliederungsvorgang. Die 25 Pauskopien von kariertem Papier in *CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE* (Das Risiko von Harmonie und Erfindung, 1969) präsentieren sich in formali-

stischer Art. Der Künstler, der in ihnen blättert, sucht darin eine unmögliche Harmonie.

IMILLE FIUMI PIÙ LUNGHI DEL MONDO (Die tausend längsten Flüsse der Welt, 1975/82), ein wichtiges Übergangs-Stück, besteht aus einem Buch und einer Stickerei, die in Afghanistan in mehrjähriger Arbeit angefertigt wurden. Wie man es auch angeht, stösst man bei diesem Werk auf etwas Massloses: die tausend Wörter, die sich auf einem zu eng gewordenen – obwohl reellen – Raum aneinanderreihen, scheinen der Vorstellung des Künstlers allein zu entspringen und entfalten die ganze Poesie der Welt. Andere Veränderungen wiederum können in geometrischen, «minimalen» oder gattungsbezeichnenden Figuren stattfinden: im Viereck *PAVIMENTO* (Fussboden) und im Kreis *FERRO E LEGNO* (Eisen und Holz, beide 1967) ist es die Zusammensetzung artfremder Elemente, die deren Struktur humanisiert, indem sie diese unvollkommen macht.

LAMPADA ANNUALE (Jahreslampe, 1966) widerspricht ihrer elementaren Bestimmung: die Lampe «funktioniert» nur noch in einer vom Künstler festgesetzten Zeitspanne, sie «brennt unvermutet einmal im Jahr, während elf Sekunden»^{*}). Boettis persönlicher Kalender hingegen (*CALENDARIO*, 1985) und die von ihm erfundene Uhr (*OROLOGIO*, 1977) zeigen nur die Zahlen ihres Entstehungsjahrs und befinden sich also paradoxerweise ausserhalb der Zeit. Wenn Boetti Titelblätter von Zeitschriften kopiert (1984), beraubt er die tatsächlich stattgefundenen Ereignisse ihrer Zeitlichkeit. Durch ein ikonoklastisches und zugleich kreatives Vorgehen entzieht er sie dem Lauf der Zeit und erhebt die so neubearbeiteten Bilder in den Rang von Kunstwerken.

Auch die Ordnung der Schrift wird «gestört», als Ergebnis einer geduldigen körperlichen Betätigung («was immer schweigend spricht, ist der Körper»^{*}). In den unbegrenzten Räumen der neuen Werke kommt dieses Thema uneingeschränkt zum Wirken. Bei *Lucio Amelio in Neapel*, auf einem 14 Meter langen Fries mit Tieren, zeigt Boetti seine Vorstellung einer in ständigem Wandel begriffenen Umwelt und stellt diese zu seiner eigenen in Beziehung.

(Übersetzung aus dem Französischen: Mariette Müller)

^{*}Die Begleitkommentare des Künstlers sind dem Ausstellungskatalog des Nouveau Musée de Villeurbanne, 1986, entnommen.

ALIGHIERO E BOETTI, PASSE-PARTOUT,
BODENMOSEK / FLOOR MOSAIC, PARIS, 1990

Es überrascht kaum, dass das französische Wort «passe-partout» (etwas also, das «überall passt»), ohne die Metaphern mitzuzählen, mehr als vier verschiedene Bedeutungen hat, und zudem so unterschiedliche wie Hauptschlüssel, Druckschablone, Wechselrahmen und Bürste des Bäckers. Ebenso wenig verwundert es, dass das Wort selbst mit derartiger Leichtigkeit die Buchstaben durchläuft, aus denen es besteht. Auch nicht erstaunlich ist das linguistische Phänomen, dass «passe-partout» kein Pluralzeichen annimmt, also «invariabel» ist, wie man sagt – so invariabel wie die passe-passe (Taschenspielertricks), passe-de-

Raum (erster Versuch einer Antwort), quer durch den ganzen Raum (ein weiterer Versuch einer Antwort), über dem ganzen Raum (usw.).
Der direkte Weg geht quer: Der «passe-partout» wird durchquert und durchquert selbst – Raum und Werkzeug des Raumes, Hintergrund und Figur.

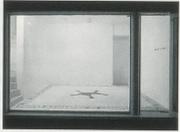
It can be no surprise that the French word "passe-partout" embraces more than four meanings (not counting metaphors), from master keys to engraved plates, and frames with removable backs to baker's brushes. It can be no surprise that the word itself should trip so lightly through the letters that go into it. It can be no surprise that by some linguistic quirk this word should remain unchanged in the plural and be called uncountable like passe-passe (sleights of hand), passe-debout (transit permits), passe-muraille (people who vanish into thin air), and unlike the passe-carreaux (ironing boards), passe-couloirs (capas) and passe-pieds (French folk dances).

The "passe-partout" leaves the variety of spaces and architectures intact. Boetti's multiplies them, horizontally, taking care to avoid homogeneity. The mosaic imparts order to asymmetry, and asymmetry dis-orders the drawing. If everything were of a piece, then there would be neither questions nor answers. Everything is everywhere in space (the sketch of an answer), across all space (another sketch of an answer), on all space (etc.).

Shortcuts: the passe-partout is cut across as much as it cuts across; it is space and instrument of space, background and figure.

(Übersetzung aus dem Französischen: Ines Rey)

(Translation from the French: Charlotte Perrenoud)



bout (Transitscheine), passe-muraille (Menschen, die sich in Luft auflösen können) –, und sich nicht wie die passe-carreaux (Bügelbretter), passe-couloirs (Pelerinen) und passe-pieds (französische Volkstänze) verhält.

Die Vielfalt an Räumen und Architekturen wird durch den «passe-partout» nicht beeinträchtigt. Boettis «passe-partout» multipliziert sie, horizontal, immer auf der Hut davor, sie der Einheitlichkeit preiszugeben. Das Mosaik bringt Ordnung in die Asymmetrie, die Asymmetrie Unordnung in die Zeichnung. Wäre alles in allem, so gäbe es weder Fragen noch Antworten. Alles ist allenthalben, «partout»: Alles (die Frage) ist überall im

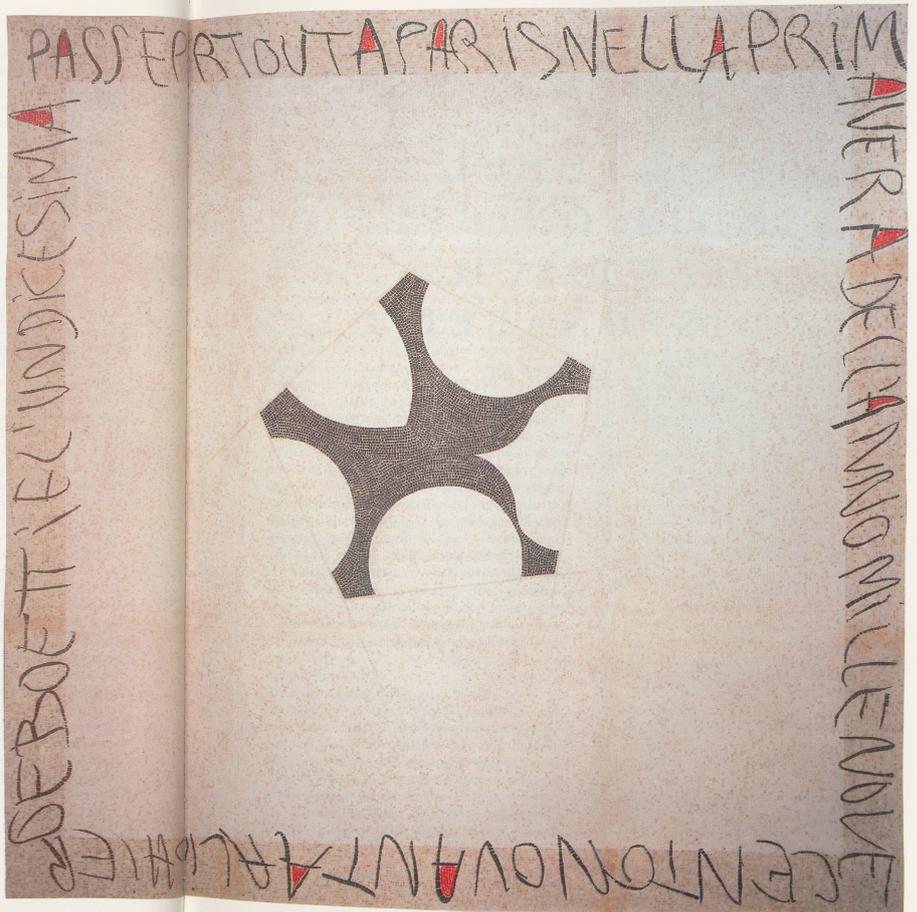


PHOTO: ROBERTO DIAMANTI