

A handful of artists over the last fifty years have “self-absconded,” removing themselves from the public eye and the social whirl of the system, for reasons at which we can only guess. Martin Herbert discreetly tracks several of them—including Stanley Brouwn, David Hammons, Lutz Bacher and Albert York—to formulate a hypothesis that links these figures in a genealogy of absence, one that reflects an increasing schism between the needs of artists and those of the art world.

Martin Herbert is a writer and critic based in Tunbridge Wells, UK. He is Associate Editor of *Art Review* and European Editor of *Modern Painters*. His writing has appeared regularly in publications such as *Frieze*, *Art Monthly*, *Artforum* and *The Daily Telegraph*. Herbert is a visiting lecturer in the Sculpture Department at the Royal College of Art, London, and has also lectured in art schools internationally. His monograph *Mark Wallinger*, a comprehensive study of the British artist's career, was published in 2011 by Thames & Hudson, while a book of his essays, *The Uncertainty Principle* (2014), was recently published by Sternberg Press.

MAXIMUM WITHDRAWAL

BY MARTIN HERBERT

di Martin Herbert

They make me feel dirty and inadequate, those websites—the ones featuring couples and groups, tides of bodies, old and young; the photographs you've probably looked at too, taken at openings and dinners and parties, artists with arms slung eagerly around dealers and collectors, grinning for the flash, available, biddable, ugh. But still I look—hell, in the past I even supplied content. And when I look, I sometimes think of Stanley, who's never there. Of Stanley, Albert, Lutz, Cady, David, and others, past and present habitués of the opposite of “there”.

The photographs I possess of Stanley Brouwn make me feel dirty too, if differently so. They're not supposed to exist. The artist tried to destroy the entire print run of the book they were published in, a gazetteer of conceptual and performative art in 1960s Amsterdam, and I laid hands—not saying how—on what is apparently the only extant copy, snapping

Un pugno di artisti, negli ultimi cinquant'anni, si sono “auto-assentati”, si sono sottratti tanto al pubblico quanto alla mondanità del sistema, per motivi su cui possiamo solo speculare. È Martin Herbert a seguire discretamente le tracce di alcuni di loro – fra cui Stanley Brouwn, David Hammons, Lutz Bacher e Albert York – e a formulare un'ipotesi che lega queste figure a una genealogia dell'assenza, un'ipotesi che si basa sullo scisma sempre più insanabile fra i desideri dell'artista e quelli del mondo dell'arte.

away with my iPhone like a microfilming spy. It's 1964 in the photos, which are in black and white, and Brouwn is enacting a series of performances: holding up a knife and fork entreatingly, his features distorted by cord wrapped around his face; wearing wooden skis and bending over bottles; inviting guests at a Frankfurt opening to speak into a tape recorder that he'll later wrap in plastic, filling his art with the thoughts of others.

After this—a point before his stance had fully hardened—we won't really see him again, and we won't hear from him except through his work. Since 1972, as is fairly well known, Brouwn, who is now approximately eighty, has refused to allow documentation, has done virtually no interviews, has issued no bio (except, on occasion, a glaringly incorrect one). He hasn't been photographed: outside of those mentioned above, there are about as many photos of him in circulation as there are of Thomas Pynchon. And he has made no statements about his work, which takes the form of austere conceptualist proposals mostly concerned, at least outwardly, with units of measurement that are variously current, ancient, and self-invented.

Human nature abhors such a vacuum, particularly human nature shaped by an age of celebrity worship and increasingly universal visibility and access—whatever your position on the totem pole—in which the world of total transparency in Dave Eggers's recent satire *The Circle* (2013) doesn't seem implausible. The artist's role, seemingly, is now an expanded one: to be, à la Saint Marina, *present*. On all channels, ideally—see, for example, how far-from-digital-native artists, too, have taken to Twitter and Instagram. In the case of younger artists, the visible crown of youth can sometimes seem like the primary necessary attribute: the paradigmatic figure might be the art student too busy with exhibitions and photo opportunities to graduate, flanked by flippers, a five-year career ahead of them.

In a context of hectic short-termism and multiple types of over-sharing, some kind of voluntary strategic withdrawal—some respect for the Joycean triumvirate of silence, exile, and cunning—might constitute a vanguard, if a difficult and seemingly almost suicidal one to even countenance right now since it requires, first, earning the right to leave. But for a clutch of artists over the past half-century—since, perhaps not coincidentally, the ascendance of Pop and the idea of the artist as celebrity perfected by Warhol, and with Duchamp at the head of the class, as usual—self-absenting has also served, variously, as a reservoir of energy and a permission for idiosyncrasy and, trite as it sounds, inner journeying. It has constituted a hardscrabble route to integrity wherein the tail of the market doesn't wag the dog, and in cases like Brouwn's it has become a seductive projection screen, based on the theory that the more someone runs away, the more we'll run after them.

Such moves also expose the constructed nature of the contemporary subject, unhappy with a soupçon of ambivalence, wanting the figure of interest to remain securely in the spotlight and for clarifying statements to ghost a body of work. Mea culpa, too, otherwise I wouldn't have found myself on YouTube last year, almost laughing at myself while keying in "Stanley Brouwn interview". (Also because I'm writing a book around these themes.) Seasick on actually getting a hit—fifty-five views, seventy seconds long, recent, evidently taped without permission, ugh again—I nevertheless commissioned a scratch translation from the Dutch.



That story ends here (ditto with the various things about Brouwn's personal life that his acquaintances were keen to tell me about him). Such stalking oversteps an invisible but definite mark wherein artistic practice and artist behaviour are bound together. Equally, however, Brouwn's refusal to put himself at the forefront of his work is in the interests of giving the public agency—something that's been the case everywhere from 1960s works

Mi fanno sentire sporco e inadeguato, quei siti web – quelli che mostrano coppie e gruppi, ondate di corpi, giovani e meno giovani; le fotografie che avrete visto anche voi, scattate a inaugurazioni e cene e feste, artisti che si stringono appassionatamente a galleristi e collezionisti, che sorridono ai flash, disponibili, docili, ugh. Ma le guardo comunque – cavolo, in passato ho anche fornito miei testi a quei siti. E quando guardo, mi capita a volte di pensare a Stanley, che non c'è mai. A Stanley, Albert, Lutz, Cady, David, e altri, habitués passati e presenti del contrario dell'“esserci”. Anche le fotografie di Stanley Brouwn che possiedo mi fanno sentire sporco, anche se in modo diverso. Non dovrebbero nemmeno esistere. L'artista ha cercato di distruggere l'intera tiratura del libro nel quale erano pubblicate, un atlante dell'arte concettuale e performativa dell'Amsterdam anni Sessanta, e io ho messo le mani – non dico come – su quella che in teoria è l'unica copia superstite, scattando a ripetizione con il mio iPhone come una spia che microfilma. Nelle foto, che sono in bianco e nero, è il 1964, e si vede Brouwn impegnato in una serie di performance: in una impugnava forchetta e coltello con atteggiamento supplicante e volto avvolto da una corda che ne deforma i tratti; in un'altra ha sci di legno ai piedi e sta chino su una serie di bottiglie; in un'altra ancora invita gli ospiti di un'inaugurazione a Francoforte a parlare in un mangianastri che successivamente avvolgerà nella plastica, riempiendo la propria arte con i pensieri degli altri.

Dopo questa documentazione – appena anteriore al pieno consolidamento della sua posizione – non lo rivedremo più davvero, né avremo sue notizie se non attraverso il suo lavoro. A partire dal 1972, come si sa, Brouwn, oggi più o meno ottantenne, rifiuta di consentire che si documenti la sua vita, praticamente non concede più interviste, non diffonde dati biografici (se non, in un'occasione, in modo evidentemente inesatto). Non si fa fotografare: al di là delle immagini prima descritte, il numero di suoi ritratti in circolazione non supera quelli di Thomas Pynchon. E non fa dichiarazioni a proposito del suo lavoro, che si esprime sotto forma di austere proposte concettuali perlopiù dedicate, almeno esteriormente, a unità di misura di volta in volta attuali, antiche e inventate.

La natura umana ha orrore di questo vuoto, soprattutto la natura umana definita da un'epoca di culto della celebrità e da visibilità e accesso sempre più universali – a qualunque punto ci si trovi sul palo del totem – che rende tutt'altro improbabile il mondo di trasparenza totale descritto da Dave Eggers nella sua recente satira *The Circle* (2013). Il ruolo dell'artista, che sembra farsi sempre più ampio, lo porta a essere, come Santa Marina, *presente*. Idealmente su tutti i canali – come dimostra, ad esempio, la presenza su Twitter e Instagram anche di artisti che non sono certo nativi digitali. Nel caso degli artisti più giovani, l'evidenza della loro giovinezza può apparire talvolta come l'attributo primario necessario: paradigmatica la figura dello studente d'arte fiancheggiato dai suoi seguaci, troppo impegnato in mostre e occasioni per fare sfoggio di sé per diplomarsi, e con un quinquennio di carriera davanti.

In un contesto di “immediatismo” febbrile e di iper-condivisione di vario tipo, una sorta di strategica rinuncia volontaria – che richiama il triumvirato joyciano formato da silenzio, esilio e scaltrezza – potrebbe costituire una posizione d'avanguardia, per quanto difficile e apparentemente quasi suicida anche solo da immaginare in questo momento perché richiede, in primo luogo, di guadagnarsi il diritto di andarsene. Ma per un pugno di artisti nel corso degli ultimi cinquant'anni – a partire, forse non a caso, dall'ascesa del Pop e dall'idea dell'artista come celebrità perfezionata da Warhol, e introdotta dal solito capofila Duchamp – auto-assentarsi ha anche rappresentato, in vari modi, un serbatoio

in which he left pieces of paper on the streets of Amsterdam for passers-by to step on (and gathered them up later to exhibit) to text pieces that ask the reader to envision vast spatial and temporal distances. How far to go with this autonomy? How decisively to occupy the spaces left in this art?

You can, if you like, lash together a renegade theory of Brouwn's practice that takes into account some of its core aspects. First, the background conditions: his art's emergence, in the late 1950s, from his engagements with Nul, the Dutch cousin of the Zero art group, which argued that art should be purged of colour, feeling and individual expression; and his own upbringing in the Dutch colony—a brutalising slave colony, at first—of Suriname, South America's smallest country. Second, his texts outlining a colourless world millions of years in the future. And, third, the crossovers between his use of ancient Egyptian measuring units and advocacies of distant space travel, a practice that, read in a certain light, is not coolly conceptual but pained and devoted to imagining a celestial betterment for the downtrodden in ways that parallel, say, the work of Sun Ra. That's occupation of Brouwn's proffered spaces. It may not be objectively correct, but when no guidance is given, the picture that results—of an imagined departure from a hurtful present, powered by geometry and sci-fi and silence—is as true as anything else, and might feel truer because you didn't lift it from a press release. The artist, one imagines, won't refute it.

In 1996, I stood in Chris Ofili's studio, listening to Sun Ra's *Heliocentric Worlds Vol. 1* (1966), and to the painter as he talked about his admiration for David Hammons. Ofili's earliest trope, the ball of elephant dung, could be a standalone Hammons piece—the American artist used the material himself in his early works—and Hammons, in turn, is an admirer of Stanley Brouwn. (He exhibited the latter's *Steps of Pedestrians on Paper* (1960) alongside his own work in 2011.) Ofili, a few years later, would step off the map somewhat—he moved to the tropics to paint, allowed his work to change, is now resistant to interviews, and only intermittently appears at his own openings—in a way that suggests a delayed echoing, and a determination to be in control and be exploratory and muse-pursuant, of Hammons's own work, and, in turn, lessons in absence that the latter may have learned from Brouwn.



David Hammons, installation views at White Cube Mason's Yard, London, 2015. © the artist. Courtesy: White Cube, London. Photo: Jack Hems and Patrick Dandy

Hammons, who once called the art public “the worst audience in the world”, has been famously single-minded about controlling his practice, its reception, and its position in relation to the artworld's barely veiled commodity system and dismal white-centric bias. Hence the selling of diversely scaled snowballs, art that can't be kept (*Blij-aard Ball Sale*, 1983); hence *Concerto in Black and Blue* (2002), the darkening of a warehouse-scaled gallery, to be illuminated by tiny blue flashlights that the viewer carried around, and priced—so the artist told Peter Schjeldahl—on a sliding scale based on how much space the buyer wanted to black out. When, a couple of decades into his career, Hammons had a rare London solo show at White Cube's bijou project space in 2002, I wrote about it and wondered—naïvely—if the work made by slamming a basketball covered in Harlem pavement dirt against a sheet of paper and against the gallery walls reflected a great artist's frustration at showing in such a tiny space. Duh. I didn't know then that Hammons had turned down solo retrospectives at virtually all the major institutions in London and elsewhere; that he'd only done this little show at the behest of guest curator Louise Neri, a friend of his.

Dubious clichés of the mythological trickster figure cling to Hammons, whereas it might be more accurate to say that he possesses the brass balls and necessary lack of reverence to play the art system on his own terms, knowing which needs the other more. You have to ask—I remember asking Ofili—why more artists don't do the same, how the attention economy got them so terrified. Last year, Hammons held a second solo show in London, again at White Cube, though this time across two floors of the main gallery. It was, in some ways, a poke in the eye. *Travelling* (2002), the propped, framed photograph of Harlem-dirty paper with a suitcase behind it that he'd shown in London a dozen years before, was here again—accompanied by several other “versions” of same, which in the context smelled somewhat like product. Downstairs were works featuring Abstract Expressionist-style paintings hidden behind raw tarpaulins. Some of the gallery's internal cladding had been removed, exposing bits of infrastructure, dismantling the white cube and its transvaluing operations. A fur coat stood on the stairs, paint-streaked and looking mangy. The whole show operated, in iconographic terms, at grimy street level, rather than in the luxurious

di energia e un lasciapassare per l'idiosincrasia e, per quanto banale possa suonare, una formula di viaggio interiore. Ha rappresentato uno scomodo cammino verso l'integrità che non consente interferenze del mercato e, in casi come quello di Brouwn, è diventato un affascinante schermo da proiezione, come vuole la teoria che chi fugge è destinato fatalmente a essere inseguito.

Questi atteggiamenti evidenziano anche la natura costruita del soggetto contemporaneo, insoddisfatto con una traccia di ambivalenza, che richiede alla figura di interesse di rimanere saldamente al centro dell'attenzione e alla produzione artistica di essere accompagnata da dichiarazioni chiarificatrici. Un mea culpa tocca anche a me, per essermi ritrovato l'anno scorso a digitare “Stanley Brouwn interview” su YouTube, quasi ridendo di me stesso (anche perché sto scrivendo un libro su questi temi). Preso da vertigine quando è uscito un risultato – 55 visualizzazioni, durata 70 secondi, recente, evidentemente una registrazione senza permesso, ugh di nuovo – ho comunque richiesto una traduzione sommaria dall'olandese. La storia finisce qui (idem per le varie informazioni sulla vita personale di Brouwn che i suoi conoscenti erano ansiosi di riferirmi). Questo stalking oltrepassa un segno invisibile ma definito che lega insieme pratica artistica e comportamento artistico. Ma il rifiuto di Brouwn di mettersi in mostra davanti al proprio lavoro è anche un modo di restituire potere al pubblico – una scelta riconoscibile un po' ovunque, dalle opere degli anni Sessanta nelle quali disseminava di pezzi di carta le strade di Amsterdam per farli calpestare ai passanti (e poi raccogliarli per esibirli) ai testi che chiedono al lettore di immaginare grandi distanze spaziali e temporali. Fino a che punto spingersi con questa autonomia? Quanto è decisivo occupare gli spazi rimasti liberi in questa arte?

Volendo, si può mettere insieme una teoria eretica della pratica di Brouwn che prende in considerazione alcuni suoi aspetti centrali. In primo luogo, le condizioni contestuali: lo sviluppo della sua arte, a fine anni Cinquanta, a partire dai legami con Nul, il cugino olandese del gruppo artistico Zero che sosteneva un'arte purificata dal colore, dalle emozioni e dall'espressione individuale; e la sua stessa provenienza dal Suriname, ex possedimento olandese – inizialmente una brutale colonia di schiavi – e il più piccolo paese del Sud America. In secondo luogo, i testi nei quali descrive un mondo privo di colore tra milioni di anni. E, in terzo luogo, le contaminazioni tra l'uso di antiche unità di misura egizie e i desideri di viaggiare nello spazio profondo, una pratica che, letta in una certa luce, non è freddamente concettuale ma sofferta e dedita a immaginare un miglioramento celestiale per gli oppressi con modalità che ricordano, ad esempio, l'opera di Sun Ra. Questa è l'occupazione degli spazi offerti da Brouwn. Potrebbe non essere oggettivamente corretta ma, in mancanza di una guida, l'immagine che ne emerge – di un'evasione immaginata da un presente offensivo, resa possibile dalla geometria e dalla fantascienza e dal silenzio – è plausibile e può sembrare più vera di altre perché non è presa da un comunicato stampa. Certo non sarà smentita dall'artista.

Nel 1996 mi trovavo nello studio del pittore Chris Ofili, che mi parlava, con la musica di *Heliocentric Worlds Vol. 1* (1966) di Sun Ra in sottofondo, della sua ammirazione per David Hammons. Il primissimo tema di Ofili, la palla di sterco di elefante, potrebbe essere un pezzo indipendente di Hammons – anche l'artista americano ha usato questo materiale nelle sue prime opere. E Hammons è a sua volta un ammiratore di Stanley Brouwn (del quale ha presentato un'opera, *Steps of Pedestrians on Paper* del 1960 accanto a propri lavori nel 2011). Qualche anno dopo anche Ofili si sarebbe in qualche modo assentato, trasferendosi ai tropici per dipingere e permettendo al proprio lavoro



Herbert, Martin. "Maximum Withdrawal." *Mousse*, March 2015, pp. 141–51



David Hammons, installation view at White Cube Mason's Yard, London, 2015. © the artist.
Courtesy: White Cube, London. Photo: Jack Hems and Patrick Dandy



Herbert, Martin. "Maximum Withdrawal." *Mousse*, March 2015, pp. 141–51



Lutz Bacher, *Alice*, 2014. Courtesy: the artist and Greene Naftali, New York. Photo: Andy Keate

echelons of contemporary art. It whiffed a bit of straight-up commerce—and *yet*, that commerciality seemed just about OK, because Hammons, it has become known, is building his own institution—a converted warehouse—in Yonkers, New York, and independence has to be paid for. So we got played, again.



Think of this as a continuum, at one end of which are artists who elect that they, and not the artworld, will decide when and whether and how they make their moves. In 2007, I asked Robert Gober what he planned to do next—he was just about to mount a major midcareer retrospective, the kind of sketch for a tombstone that can paralyse an artist—and he said he intended to let his assistants go and really not do much for the next five years: retrench, reconsider. This struck me as fully admirable, though somewhat unlikely. It turned out to be more or less true. Gober, in this respect, is, like Hammons, both in and out of the system. At the other end of this gamut, meanwhile, are those who, if this is a chess tourney, choose not to play at all, who knock their king over: those who've found it so intolerable in its inequalities that they've quit altogether: Cady Noland, Lee Lozano, and Laurie Parsons are obvious names here. (Why these names would suggest that embattled women pointedly leave and embattled men opt for phases of reclusion is outside the scope of this brief text.)

Quitting, here, becomes a para-artwork in its own right, an art practice enacted in negative that trails variously explicit, indicting reasons for stepping away, and that creates its own momentum, testified to by exploits like Triple Candie's samizdat Noland and Hammons shows in 2006, which constitute, I think, the only retrospectives so far for each, "recreated from images found on the Internet and in exhibition catalogues". "Dropout artists", as some have termed them—Bob Nickas and Alexander Koch have done sterling research in this direction, in terms of writing, teaching, and curating—are naturally objects of fascination, not to say romanticism and vicariousness: a road mostly not travelled by others who might wish they dared.



di cambiare. Ora è restio a concedere interviste, e appare solo di rado alle sue stesse inaugurazioni – un comportamento che suggerisce un'eco ritardata, e una determinazione a controllare, esplorare e perseguire una musa, operando come lo stesso Hammons, e seguendo le lezioni d'assenza che quest'ultimo può aver appreso da Brouwn.

Hammons, che ha avuto modo di definire il pubblico dell'arte "il peggiore del mondo", è famoso per la determinazione con la quale controlla la propria pratica e il modo in cui è percepita e si posiziona in rapporto alla natura appena velata della mercificazione del mondo dell'arte e al suo vergognoso squilibrio bianco-centrico. Da qui nasce la vendita di palle di neve di varie dimensioni, arte che non si può conservare (*Bliz-aard Ball Sale*, 1983); o il *Concerto in Black and Blue* (2002): l'oscuramento di un grande spazio occupato dalla galleria, illuminato da minuscole torce blu che il visitatore portava in giro, e che avevano un prezzo – come ha spiegato l'artista a Peter Schjeldahl – variabile a seconda dello spazio che il compratore voleva oscurare. Quando, dopo un ventennio di attività, Hammons è stato protagonista di una rara personale a Londra nel prezioso project space di White Cube nel 2002, io l'ho recensita e mi sono chiesto – ingenuamente – se l'opera costituita da una palla da basket coperta di polvere della strada di Harlem lanciata su un foglio di carta e contro le pareti della galleria non riflettesse la frustrazione di un grande artista costretto in uno spazio così minuscolo. Mah. Allora non sapevo che Hammons aveva rifiutato proposte di personali in quasi tutte le grandi istituzioni a Londra e altrove, e aveva accettato di organizzare quella piccola mostra solo su insistenza della curatrice ospite, Louise Neri, una sua amica.

Hammons è spesso accostato a cliché dubbi come quello della figura mitologica del "trickster", o del "mistificatore", mentre forse sarebbe più corretto dire che ha il fegato e la mancanza di soggezione necessari a costringere il sistema dell'arte a giocare secondo le sue regole, consapevole di chi ha più bisogno dell'altro. Bisogna chiedersi – come ricordo di aver chiesto a Ofili – perché non ci sono più artisti che fanno lo stesso, come è riuscita l'economia dell'attenzione a terrorizzarli fino a questo punto. L'anno scorso Hammons è stato protagonista di una seconda personale a Londra, ancora al White Cube, ma in questo caso su due piani della galleria principale. Per qualche verso, è stato un dito nell'occhio, con la presenza, *di nuovo*, di *Travelling* (2002), la fotografia incorniciata in verticale della carta sporca di polvere di Harlem con una valigia dietro che aveva presentato, sempre a Londra, una dozzina di anni prima – accompagnata da molte altre "versioni" della stessa, che nel contesto puzzavano un po' di "prodotto". Al piano inferiore erano sistemate opere che comprendevano dipinti di stile espressionista astratto nascosti dietro tele cerate grezze. L'asportazione di parti del rivestimento interno della galleria rendeva visibile l'infrastruttura sottostante in un'operazione di smantellamento del cubo bianco e delle sue operazioni di trasvalutazione dei valori. Sulle scale era visibile una logora pelliccia macchiata di vernice. A livello iconografico, tutta la mostra era calibrata su un registro sporco da strada, più che su quello lussuoso degli spazi più rarefatti dell'arte contemporanea. Puzziava un po' di sfacciataggine commerciale, che però sembrava del tutto naturale, dato che Hammons, come si sa, sta costruendo una propria istituzione – in un magazzino riadattato – a Yonkers, New York, e l'indipendenza costa. Quindi, ci ha fregato, di nuovo.

Pensiamo a questo come a un continuum a un'estremità del quale ci sono quegli artisti che vogliono essere loro, e non il mondo dell'arte, a decidere quando e se e come muoversi. Nel 2007 ho chiesto a



But abdicating the right to speak can also appear self-defeating. What one longs for—or what this writer, who sees too many shows that are blatantly products of the studio treadmill and circularly pay for the assistants, longs for—is, contrariwise, for more artists to make statements when necessary, to be silent when not, and to apply a kind of martial arts approach to the artworld that uses its own weight against it. The art business runs, at least in part, on personalities, and personalities can be powerfully elliptical too, not least because surprise—in an era of artistic production lines dictated by the frequency of fairs—is one of the rarest properties in art. Consider Lutz Bacher, whose artistic statements, when they materialise, are underwritten at least partly by well-tended mystique. Works will appear—a scatter of translucent rubber balls and a series of photographs of a wild-looking girl; a desert of black sand; an audio recording of someone with Down's Syndrome reading a section of Shakespeare; or a brutally honest artist's book full of scrawled musings on love and violence and embarrassment—and the wrong-footing obliquity itself keys directly into what are perceived to be her concerns with structural slipperiness, related to gender and selfhood.



Meanwhile, Bacher isn't exactly a recluse. She'll show up, sometimes even give interviews, though on her own terms. But she's not quite here either, she's Schrödinger-ish, and the absence/presence aspect serves as a value: again, the art doesn't end at the artworks, the life becomes performative and augmentative of the practice, right down to her pseudonym. Bacher, at this juncture, operates less like most artists than like, say, Scott Walker, whose musical career over the last three decades has been a string of silences punctuated by out-of-the-blue statements created, it appears, wholly on his own terms, and whose visual iconography these days reduces to a baseball cap hiding his eyes.

Opposite, From Top to Bottom

Lee Lozano, *No title*, 1963. ©The Estate of Lee Lozano. Courtesy: Hauser & Wirth, London / Zurich / New York / Somerset / Los Angeles

Lee Lozano, *No title (she bites)*, 1962. ©The Estate of Lee Lozano. Courtesy: Hauser & Wirth, London / Zurich / New York / Somerset / Los Angeles

Cady Noland, *Untitled*, 1983. Courtesy: Collezione Maramotti, Reggio Emilia. Photo: Carlo Vannini

Above - Cady Noland, *The Joint on the Hill*, 1993-1994. Courtesy: Collezione Maramotti, Reggio Emilia. Photo: Carlo Vannini

Lutz Bacher, *Black Beauty*, 2013. Courtesy: the artist and Galerie Buchholz, Berlin / Cologne

Robert Gober – che stava per allestire una grande retrospettiva mid-career, il genere di epitaffio tombale che può paralizzare un artista – che progetti aveva per il futuro. Mi ha risposto che pensava di licenziare i suoi assistenti e in pratica non fare granché per cinque anni se non ridimensionare, ripensare. Mi è sembrato un proposito del tutto amirevole, anche se piuttosto improbabile. E invece si è più o meno avverato. In questo senso Gober è, come Hammons, sia dentro che fuori del sistema. Nel frattempo, all'altra estremità di questo arco ci sono quelli che decidono di non giocare in questo ipotetico torneo di scacchi, che buttano giù il loro re: quelli che trovano intollerabile il gioco e sue disuguaglianze e lo abbandonano del tutto: i nomi più ovvi in questo caso sono Cady Noland, Lee Lozano e Laurie Parsons (perché le donne assediato sembrano decidere radicalmente di andarsene, mentre gli uomini assediati optano per fasi di reclusione è questione che esula dal tema di questo breve testo).

Assentarsi, in questo caso, diventa a sua volta una para-opera d'arte, una pratica artistica intrapresa in negativo che trascina ragioni diversamente esplicite, incriminanti, per togliersi di mezzo, e che crea un proprio slancio, come testimoniano exploit come le mostre samizdat di Noland e Hammons a Triple Candie nel 2006, che per ora rappresentano, credo, le uniche retrospettive dei due artisti, "ricreate da immagini trovate su Internet e in cataloghi di mostre". Gli "artisti dropout", come qualcuno li ha definiti – Bob Nickas e Alexander Koch hanno compiuto un'eccellente ricerca in questo senso, a livello di scrittura, insegnamento e curatela – sono naturalmente oggetti di interesse, per non dire di romanticismo e di una proiezione vicaria: la strada non scelta dai molti che potrebbero desiderare di averne avuto il coraggio.

Ma abdicare al diritto di parlare può anche apparire un atto di auto sabotaggio. Ciò che si desidera – o che desidera chi scrive, che vede fin troppe mostre palesemente prodotte dalla catena di montaggio del sistema e promosse per pagarsi circolarmente le spese – è, al contrario, che siano di più gli artisti che parlano quando è necessario, e rimangono in silenzio quando non lo è, e che affrontano il mondo dell'arte con un atteggiamento da arti marziali che sfrutta il peso dell'avversario per combatterlo. Il business dell'arte si basa, almeno in parte, sulle personalità, e anche le personalità possono essere fortemente ellittiche, se non altro perché la sorpresa – in un'epoca di linee produttive artistiche dettate dalla periodicità delle manifestazioni fieristiche – è una delle qualità più rare nell'arte. Si pensi a Lutz Bacher che, almeno in parte, fonda le sue espressioni artistiche, quando si materializzano, su una mistica ben orchestrata. Quando le opere compaiono – una manciata di palle di gomma traslucide e una serie di fotografie di una ragazza dall'aria selvaggia; un deserto di sabbia nera; la registrazione audio di una persona con la sindrome di Down che legge un brano di Shakespeare; o un libro d'artista di brutale onestà che trabocca di riflessioni scarabocchiate sull'amore e la violenza e l'imbarazzo – hanno un'obliquità spiazzante che si collega a quello che si percepisce essere la sua volontà di un'evasività strutturale, riguardo a genere e individualità.

Detto ciò, Bacher non è esattamente una reclusa: si fa vedere, talvolta rilascia anche interviste, benché a modo suo. Ma, un po' come il gatto di Schrödinger, non è nemmeno del tutto qui, e l'aspetto dell'assenza/presenza assume l'importanza di valore: di nuovo, l'arte non finisce con le opere d'arte, la vita diventa performativa e accrescitiva della pratica, fino alla scelta dello pseudonimo. In questa circostanza, il modo di operare di Bacher non è tanto assimilabile a quello degli artisti quanto a quello di Scott Walker, il musicista e compositore che negli ultimi tre decenni ha prodotto una serie di silenzi punteggiati da dichiarazioni inaspet-





I bought the Autumn/Winter issue of *Pop*, partly because I wanted to read the Grimes interview and partly because I was amused by a strapline on the cover, trailing an artist's Instagram artworks ("♥ Richard Prince ♥ so jazzed about the new era!!!") and glad to see someone owning the push for maximum visibility rather than being owned by it. Then I went back to thinking about Albert York, a rare retrospective of whose paintings had just gone up at Matthew Marks, New York, at the same time as Prince's Instagram paintings were hanging at Gagolian. A couple of painter friends who stay in a lot had alerted me to York a few years before. His story has been rehearsed a few times, most famously by Calvin Tomkins, Duchamp's biographer, in a 1995 *New Yorker* profile. It's a tale of steady, determined secession that has shades of Balzac's short story of artistic frustration, *The Unknown Masterpiece* (1831)—leaving New York, sending his paintings to his gallerist wrapped in brown paper, refusing retrospectives, impossible standards leaving York feeling, so he told Tomkins, that almost all he'd done was bad—going round and round in an increasingly small place, in short, but seeing that place with an intensity that's almost violent. The paintings he made between the mid-1960s and early 1980s convey that: still lifes and paintings of cows and landscapes and the occasional surreal Native American that stage a transfiguring of reality—trees appear sentient amid gilded moonlight, cut flowers come across as gigantic, architectonic things—which language, or at least mine, doesn't get very close to.

York was by all accounts chronically shy but he turned that around, his inwardness blooming outward. He stayed for a while, earned the right to leave, and then left and did something quietly monumental, something for the ages. "Choose to choose, choose to go", sang Lou Reed in 1967, a couple of years after York packed up for Southampton, leaving a Manhattan newly filled with Pop Art. York, like Reed, is dead now, but you don't have to be dead to be gone, and just because you're gone doesn't mean you're not here: quite the opposite, sometimes. Ask Stanley, if you see him. And say hi from me.

tate e create, sembra, interamente a modo suo, e che ultimamente ha scelto l'iconografia visiva ridotta di un cappello da baseball calato sugli occhi.

Ho comprato il numero autunno/inverno di *Pop*, in parte perché volevo leggere l'intervista di Grimes e in parte perché mi divertiva un titolo in copertina che richiamava la produzione Instagram di un artista ("♥ Richard Prince ♥ che sballo la nuova era!!!") e mi faceva piacere vedere qualcuno che si appropriava della corsa alla massima visibilità invece di esserne oggetto passivo. Poi sono tornato a pensare ad Albert York, e alla rara retrospettiva di suoi dipinti appena allestita da Matthew Marks a New York, in contemporanea con le opere Instagram di Prince visibili da Gagolian. Un paio di pittori amici miei che stanno molto a casa mi avevano segnalato York qualche anno prima. Qualcuno ha parlato della sua storia: l'ha fatto in modo particolare Calvin Tomkins, il biografo di Duchamp, che gli ha dedicato un profilo su *New Yorker* nel 1995. È un racconto di secessione costante, determinata, che ricorda qualcosa della storia di frustrazione artistica di *Il capolavoro sconosciuto* (1831) di Balzac, e che lo vede andare via da New York, spedire i quadri avvolti in carta da pacco al suo gallerista, rifiutare le retrospettive e gli standard impossibili che lasciavano a [Albert] York, come aveva raccontato a Tomkins, la sensazione di avere sbagliato quasi tutto ciò che aveva fatto – e praticamente lo costringevano girare in tondo in uno spazio sempre più piccolo ma riuscendo a vedere quel posto con un'intensità quasi violenta. I dipinti realizzati tra metà anni Sessanta e i primi anni Ottanta dicono questo: nature morte e immagini di mucche e paesaggi e ogni tanto un surreale indiano d'America che mettono in scena una trasfigurazione della realtà – alberi che sembrano senzienti nella luce lunare dorata, fiori recisi che si stagliano come giganteschi oggetti architettonici – alla quale il linguaggio, quanto meno il mio, nemmeno si avvicina. York era famoso per la cronica timidezza, che però riusciva a ribaltare facendo fiorire all'esterno la sua introversione. È rimasto per un po', si è guadagnato il diritto di andarsene, e poi se n'è andato e ha fatto qualcosa di silenziosamente monumentale, qualcosa che è destinato a rimanere nel tempo. "Scegliere di scegliere, scegliere di andare", cantava Lou Reed nel 1967, un paio d'anni dopo che York aveva fatto i bagagli ed era partito per Southampton, lasciandosi alle spalle una Manhattan traboccante di Pop Art. Anche York, come Reed, è morto ma non c'è bisogno di morire per andarsene, e solo perché te ne sei andato, non significa che tu non sia qui: a volte è proprio il contrario. Chiedilo a Stanley, se lo vedi. E salutamelo.

Opposite, From Top, Clockwise -

Lee Lozano, *No title*, 1963. ©The Estate of Lee Lozano. Courtesy: Hauser & Wirth, London / Zurich / New York / Somerset / Los Angeles

Cady Noland, *Drift*, 1990. Courtesy: Collezione Maramotti, Reggio Emilia. Photo: Carlo Vannini

Albert York, *Two Zinnias*, c. 1965. Courtesy: Matthew Marks Gallery, New York

David Hammons, *Untitled*, 2009. Courtesy: White Cube, London. Photo: Prudence Cuming Associates Ltd

Above - Albert York, *Buttercups and Green Leaves*, c. 1966. Courtesy: Matthew Marks Gallery, New York

Albert York, *Two Zinnias*, c. 1965. Courtesy: Matthew Marks Gallery, New York