

cannaviello studio d'arte piazza de' massimi 1a 00186 roma tel. 655906
febbraio/marzo 1975

vincenzo agnetti

FEBBRAIO/MARZO 1975

vincenzo agnetti

Vincenzo Agnetti: arte a mano libera e occhio nudo

La realtà contemporanea vive sotto il segno irreversibile della tecnologia e della sperimentazione di nuovi mezzi di comunicazione che finiscono per precludere con la loro feticizzata presenza il significato del messaggio che essi veicolano, fino a portare alla affermazione di Mc Luhan che il **medium è il messaggio**.

Spesso l'arte contemporanea ha feticizzato il medium fino ad alienare il senso della propria ricerca, identificando l'opera con un'astratta sperimentazione. Così l'arte è rimasta spesso prigioniera degli strumenti linguistici che ha gestito fino al punto di diventare una sorta di **scienza deterministica**, in cui l'intuizione dell'artista viene sostituita dall'applicazione di mezzi, che, invece di essere strumenti di analisi e di conoscenza, sono diventati essi stessi il fine dell'arte.

Nella sua mostra di New York, nella galleria di Feldmann, Vincenzo Agnetti ha ribaltato la feticizzazione degli strumenti linguistici riducendoli finalmente a puri strumenti: la fotografia non è l'arte, così come il colore da solo non è arte.

L'artista ha presentato una serie di lavori basati sull'uso della fotografia: fotografie eseguite a mano libera, fotografie eseguite a occhio nudo, come egli le ha chiamate.

Agnetti è partito dall'idea che il processo fotografico poggia su un processo chimico (la carta sensibilizzata, l'uso di un liquido per svilupparla) per arrivare, tramite un processo ottico, ad un risultato sostituito dall'immagine. Generalmente il mezzo fotografico ha bisogno per il proprio funzionamento di un oggetto esterno da cui partire per poter alla fine riprodurre all'immagine di questo oggetto.

Esiste così una dipendenza dell'occhio meccanico, l'apparecchio fotografico, verso l'occhio fisiologico di colui che lo adopera e verso la realtà esterna, oggetto dello sguardo di colui che fotografa. In questa maniera esiste un **processo formativo** che corrisponde rigidamente al funzionamento del mezzo meccanico, la macchina fotografica. Colui che l'adopera pensa d'innescare un processo creativo personale e autonomo rispetto al mezzo, ma alla fine l'immagine ottenuta corrisponde più all'uso del mezzo che al procedimento individuale adoperato da chi agisce tramite la fotografia.

Con estrema lucidità Agnetti ha capito il determinismo dei processi formativi che dipendono dall'uso di mezzi meccanici, in questo caso la fotografia, e lo ha ribadito fino al punto da interrompere i vari passaggi del procedimento, partendo dall'assunto: « il fiore non c'era ma io l'ho fotografato ».

L'artista ha capito che usare un mezzo o una disciplina significa strumentalizzare il mezzo ed impossessarsi del **processo formativo**, non in termini rigidi, ma fino al punto da determinare mediante il mezzo un **bit** d'informazione, uno scarto d'imprevedibilità che determina un allargamento nell'uso del mezzo e dunque un maggior quoziente d'informazione. In questo

Vincenzo Agnetti: freehand and naked-eye art

Contemporary reality lives under the irreversible sign of technology and the experimentation of new means of communication, the fetishized presence of which ends up precluding the meaning of the message they bear, leading to MacLuhan's affirmation that the **medium is the message**. Often contemporary art has fetishized the medium to such an extent that it alienates the meaning of its research, identifying the work with abstract experimentation. So art has often remained prisoner of the linguistic instruments it has managed to the point of becoming a sort of **deterministic science** in which the intuition of the artist is substituted by the application of the media which, instead of being instruments of analysis and knowledge, have themselves become the scope of the art.

In his New York exhibition at the Feldmann Gallery, Vincenzo Agnetti overturned the fetishization of linguistic instruments, finally reducing them to pure instruments: photography is not art, just as colour alone is not art. The artist has presented a series of works based on the use of photography: freehand photographs and naked-eye photographs, as he has called them.

Agnetti has started out from the idea that the photographic process rests on a chemical process (sensitized paper, the use of developing solution) to achieve, by way of an optical process, a result substituted by the image. Generally, in order to function, the photographic medium needs an external object from which to start to be able to arrive at the image of this object.

Thus there exists a dependence of the mechanical eye, the photographic apparatus, on the physiological eye of the person using it and on the external reality, viewed by the photographer. So there exists a **formative process** which rigidly corresponds to the functioning of the mechanical means, the camera. The person using it thinks he is kindling a personal and autonomous creative process with respect to the medium, but in the end the image obtained corresponds more to the use of the medium than to the individual procedure used by the one acting by way of the photograph.

Agnetti has with extreme lucidity understood the determinism of the formative processes which depend on the use of mechanical means, in this case photography, and has overturned it to the point of interrupting the various stages of the procedure, starting out from the assumption: « the flower was not there but I took a photograph of it ».

The artist has understood that to use a medium or a discipline means to instrumentalize the medium and take possession of the **formative process**, not in rigid terms, but up to the point of determining by way of the medium a **bit** of information, a margin of unpredictability which determines an extension in the use of the medium and therefore a greater

caso il bit d'informazione nasce dalla sostituzione al mezzo meccanico con il mezzo fisiologico, la mano o l'occhio dell'artista.

Egli ha adoperato in maniera dialettica il mezzo fotografico, evitando l'identificazione con esso, applicando intenzionalmente all'uso della fotografia un **procedimento interrotto**. Esso consiste nell'eliminare alcuni elementi strutturali tipici del fotografare: la macchina fotografica e l'oggetto esterno.

Nelle fotografie a mano libera, con i titoli « Prospettiva », « Paesaggio », « Fiore », egli ha usato come strumento la propria mano, e a mano libera è intervenuto sulla carta sensibilizzata con un pennello precedentemente immerso nel liquido usato per lo sviluppo fotografico.

Nel suo processo formativo normalmente, la carta sensibilizzata si oscura nei punti in cui è impressionata. In questo caso, invece, la carta è oscura nei punti tracciati dalla mano e toccati dal pennello. Poi Agnetti passa al fessaggio degli elementi e determina così l'immagine finale in cui un ulteriore intervento diventa la definizione del titolo dell'opera: Prospettiva, Paesaggio, Fiore.

Così l'artista, usando la strategia del **procedimento interrotto**, disaliena il mezzo, la fotografia, lo strumentalizza e s'impossessa veramente del processo formativo, determinando quello scarto d'informazione che solo l'arte riesce a dare rispetto all'uso rigido della tecnologia. In questa maniera Agnetti opera attraverso un lavoro d'azzerramento del significato, perché se generalmente il medium è il messaggio, cioè il significato, in questo caso, invece, il mezzo viene evocato, citato, in definitiva sospeso.

Nelle fotografie a occhio nudo con i titoli « Immersione », « Doppia immersione », « Immersione moltiplicata », l'artista ha immerso nella vaschetta del liquido per lo sviluppo la carta sensibilizzata facendone bagnare tutti e quattro i bordi, in maniera che la superficie risulta annerita lungo i quattro lati. Le fotografie risultano a occhio nudo in quanto il centro della carta resta bianco e l'occhio dell'artista o dello spettatore, con il proprio sguardo, non può che osservare e dunque fissare, cioè fotografare, sulla propria retina il vuoto risultante dall'immagine costituita dal rapporto tra i lati neri e la zona centrale bianca.

In definitiva Agnetti, attraverso l'arte, arriva ad un'analisi concettuale degli strumenti linguistici adoperati, in quanto ha capito che il processo formativo dell'immagine è anche processo informativo soltanto quando riesce a produrre uno scarto rispetto al procedimento corrispondente all'uso meccanico del mezzo adoperato.

L'artista cioè ha compreso che soltanto sostituendo all'identificazione con il mezzo, l'uso dialettico di esso, è possibile disalienare l'arte e portarla a un rapporto inedito con la tecnologia, in cui questa è soltanto uno strumento di conoscenza e l'arte invece coscienza e conoscenza intenzionale.

quotient of information. In this case the information is born of the substitution of the mechanical medium by the physiological medium, the hand or the eye of the artist. He has used the photographic medium in a dialectical way, avoiding identification with it, intentionally applying an **interrupted procedure** to the use of photography. This consists in the elimination of some structural elements typical of photography: the camera and the external object.

In the freehand photographs with the titles « Perspective », « Landscape », « Flower », he has used his own hand as the instrument and has worked freehand on the sensitized paper with a brush previously dipped in developing solution. In its formative process sensitized paper normally darkens in the points where it is impressed.

In this case, however, the paper is dark where it has been traced by the hand and touched by the brush. Then Agnetti goes on to fix the elements so determining the final image in which a further intervention becomes the definition of the title of the work: Perspective, Landscape, Flower.

So the artist, using the strategy of the **interrupted procedure**, disalienates the medium, photography, instrumentalizes it and really takes possession of the formative process, determining that margin of information which only art can give with respect to the rigid use of technology. Agnetti thus works by zeroing the meaning, because if the medium is usually the message, that is, the meaning, then in this case the medium is evoked, cited and in point of fact suspended.

In the naked-eye photographs with the titles « Immersion », « Double Immersion », « Multiple Immersion », the artist has immersed the sensitized paper in the bath of developing solution wetting all four edges, so that the surface is blackened along the four edges. The photographs are naked-eye photographs in that the centre of the paper remains white and the eye of the artist or the public can only observe and therefore fix, that is, photograph, on its own retina, the emptiness resulting from the image constituted by the relationship between the black edges and the white central area.

Through art Agnetti achieves a conceptual analysis of the linguistic instruments employed, in that he has understood that the formative process of the image is also an informative process only when it manages to create a margin with respect to the procedure corresponding to the mechanical use of the medium employed.

The artist, that is, has understood that only by substituting the identification with the medium, its dialectical use, is it possible to disalienate art and bring it into an unknown relationship with technology, inasmuch as this is a mere instrument of knowledge, art being instead awareness and intentional knowledge.

L'arte «dimenticata a memoria»

Leggiamo le opere di Vincenzo Agnetti esposte in questa mostra romana. Dico «leggiamo» a ragion veduta: questi lavori non si presentano infatti come oggetti offerti alla percezione istantanea dello spettatore, ma come testi che vogliono essere decifrati su un piano specificamente concettuale.

I «quadri» appesi alle pareti della galleria e le didascalie e i numeri che li accompagnano e commentano si collocano nell'area di **proposizioni**, così come accade nell'area delle esperienze e delle investigazioni **concettuali**, mettendo tra parentesi la materialità, la fisicità della superficie. Fogli e parole sono puri enunciati, ossia segni mediante i quali l'artista comunica un significato o giudizio, un contenuto mentale che sta, per così dire, dietro i segni che costituiscono l'enunciato. Questo contenuto è appunto ciò che chiamiamo proposizione. Nei confronti di questa i segni sono in buona misura neutrali in quanto essi sono indifferenti ai fini dell'espressione del giudizio proposizionale (ciò che conta è il contenuto mentale, mentre non è rilevante che questo contenuto sia espresso con parole scritte o orali, con fotografie, con oggetti, e così via).

Agnetti può quindi tranquillamente affermare che, per lui, l'«oggetto non è altro che un rammentatore», qualcosa come un artificio mnemotecnico che serve a far scattare un particolare procedimento mentale, una proposizione, appunto, o giudizio: di conseguenza, la stessa lettura (avverte l'artista) «deve andare oltre il testo che costituisce l'opera. Se ciò non avviene significa che stiamo osservando un oggetto fine a se stesso».

Rimettiamoci, dunque, di fronte alle opere di Agnetti e rileggiamole anche con l'aiuto delle parole che le accompagnano: «Dati due istanti-lavoro vi sarà sempre una durata-lavoro contenente gli istanti dati». Gli strappi, agli angoli dei fogli, sono le tracce di questi istanti-lavoro, testimoniano di un intervento umano collocato in un punto della durata esistenziale.

Tra gli estremi A e B della serie, data per convenzione, si estende uno spazio-tempo, il cui senso è strettamente connesso con gli istanti-lavoro che esso contiene: quello che conta (e qui scatta il giudizio proposizionale al di là della lettera dell'enunciato) è il significato e il valore di una parte di esistenza compresa tra A e B, tra il termine di riferimento presente e il termine fissato in un punto definito del futuro.

Ma l'occupazione di questo spazio-tempo non è affidata alla prefigurazione allucinatoria e istantanea di ciò che sarà il punto B, bensì dalla serie concreta dei singoli istanti-lavoro che andranno a riempire lo spazio-tempo che separa B da A. Questo vuol dire che per Agnetti l'arte non è prefigurazione contemplativa del futuro, ma una costruzione di esso da compiere giorno dopo giorno, ora dopo ora, istante dopo istante.

Il compito di questa edificazione spetta al lavoro, inteso come attività creativa della mente e delle mani e non come lavoro subordinato,

Art «forgotten by heart»

We read the works of Vincenzo Agnetti on show in this Rome exhibition. I say «read» for obvious reasons: these works do not, in fact, present themselves as objects offered to the instant perception on the public, but as texts asking to be deciphered on a specifically conceptual plane.

The «pictures» on the gallery walls and the captions and numbers accompanying and commenting them fall within the sphere of **propositions**, as happens in the sphere of **conceptual** experiments and investigations, bracketing the materiality, the physicality of the surface. Sheets of paper and words are pure **statements**, or rather signs by way of which the artist communicates a meaning or a judgement, a mental content which lies, so to say, beneath the signs which constitute the statement.

This content is precisely what we call a proposition. In this respect the signs are to a good extent neutral in that they are indifferent to the aims of expression of the propositional judgement (what counts is the mental content and it is irrelevant that this content is expressed with written and oral words, photographs, objects and so forth).

Agnetti can therefore in all tranquillity claim that, for him, «the object is nothing but a reminder», something like a mnemotechnic artefact which serves to trigger off a particular mental process, precisely a proposition or judgement. Consequently, the reading itself (advises the artist) «must go beyond the text which constitutes the work. If this is not so it means that we are looking at an object which is an end in itself».

Let us then take another look at Agnetti's works and read them once more with the help of the words accompanying them: «Given two work-instants there will always be a work-duration containing the given instants». The tears on the corners of the sheets of paper are the marks of these work-instants and bear witness to a human intervention located at a point in the existential duration. Between the extremes A and B of the series, given for the sake of convention, stretches a time-space whose meaning is closely related to the work-instants it contains. What counts (and here we have the propositional judgement beyond the reading of the statement) is the meaning and the value of a portion of existence lying between A and B, between the term of present reference and the term set at a definite point in the future.

But the occupation of this time-space is not entrusted to the hallucinatory and instant prefiguration of what point B will be, but the concrete series of single work-instants which will go to fill up the time-space separating B from A. This means that for Agnetti art is not a contemplative prefiguration of the future but a construction of it to be effected day by day, hour by hour, instant by instant.

This building is the responsibility of the work, understood as creative activity of the mind and

to, costrittivo: solo a queste condizioni il futuro potrà essere costruito a misura dell'uomo e si avrà la verifica del contenuto proposizionale di questo enunciato di Agnetti: «Non è la Storia che fa X, ma X che fa la Storia». C'è nelle proposizioni di Agnetti una forte componente ideologica che le fa diverse dalle proposizioni concettuali ortodosse, ermeticamente chiuse dentro una autosufficienza analitica. L'artista rifiuta questo tipo di proposizione, che egli giudica «un discorso perfetto puramente formale» e quindi non in grado di «violentare il presente», mentre «violentare il presente vuol dire costringere l'arte (per esempio) a livelli che stanno al di fuori del concetto di arte».

Se il seme non muore. Se l'arte non muore, dimenticata «a memoria», e la cultura con essa, se l'una e l'altra non si trasformano in altro, entrando a far parte della nostra esistenza quotidiana o addirittura del nostro patrimonio genetico, come faremo a costruire il nostro futuro? Come trasformeremo il **territorio**, in cui viviamo, diviso tra infiniti egoismi e irriducibili volontà di potenza, nello spazio libero «dai metri quadrati, minerali, coltivazioni, possedimenti»?

L'arte, la cultura, il lavoro dell'uomo hanno un potenziale critico-utopico che deve essere liberato, immesso direttamente nel circolo vitale dell'individuo e della collettività: fino a far perdere le tracce delle proprie origini nel dominio separato dell'arte e della cultura: «Solo il tempo può recuperare lo spazio — afferma una delle proposizioni di un altro lavoro di Agnetti, «Spazio perduto e spazio costruito» —. In tal modo la cultura si perde nel tempo per cedere come acquisizione nel patrimonio genetico. In un certo senso si tratterebbe di una metacultura basata sulla cultura attuale **quasi dimenticata a memoria**».

Filiberto Menna

the hand and not as subordinate constrictive work. Only on these conditions can the future be constructed to man's size and proof of the propositional content of Agnetti's other statement be had: «It is not History that makes X, but X that makes History».

There is in Agnetti's propositions a strong ideological component which causes them to differ from the orthodox conceptual propositions, hermetically closed in an analytical self-sufficiency. The artist rejects this type of proposition which he judges «a purely formal perfect argument» and therefore unable to «violate the present» while «to violate the present means to force art (for example) to levels which lie outside the concept of art».

If the seed does not die, if art does not die, forgotten «by heart», and culture with it, if the one and the other do not turn into something else, entering to form part of our daily life or even our genetic heritage, how can we build our future? How will we transform the **territory** we live in, torn between infinite egoism and the unshakable will to power, into a space which is free «from square metres, minerals, cultivations and properties»?

Art, culture and the work of man have a critical and Utopian potential which must be released and introduced directly into the bloodstream of the individual and the collectivity until they lose all trace of their own origins in the separate realms of art and culture: «Only time can recuperate space», claims one of the propositions of another of Agnetti's works, «Space lost and space built». In this way culture is lost to time and gives way as an acquisition in the genetic heritage. In a certain sense we are dealing with a metaculture based on the present culture which has been **almost forgotten by heart**.

Filiberto Menna

Il mezzo è il messaggio? Questa domanda va interpretata come funzione dei cinque procedimenti sotto esposti .

Cinque procedimenti che hanno come riscontro cinque lavori d'arte: realizzati su superficie, aventi ognuno un proprio titolo, una propria immagine, un proprio messaggio e una contraddizione.

- 1) Procedimento consumato.
- 2) Procedimento rapportato.
- 3) Procedimento interrotto.
- 4) Procedimento deviato.
- 5) Procedimento di confronto.

Is the medium the message ? This question is interpreted as a function of the five procedures given below.

Five methods with five corresponding works of art: carried out on surfaces, each with its own title, its own image, its own message and a contradiction.

- 1) Consumed procedure.
- 2) Reported procedure.
- 3) Interrupted procedure.
- 4) Deviated procedure.
- 5) Comparison procedure.

1a) «Tempo azione».

1b) Il tempo e l'azione danno luogo a una serie di sei disegni. E' la narrazione di una storia completa nel suo tempo e nel suo spazio. Poiché non è possibile narrare una storia completa senza effettuare delle abbreviazioni, senza saltare dei 'fotogrammi', ho ridotto al minimo i fatti. L'evento, se così possiamo chiamarlo, si sviluppa in una sorta di gara fra la superficie che dovrebbe supportare il messaggio definitivo e la storia che si forma dando appunto il messaggio.

1b1) Il primo disegno della sequenza è un foglio di carta con due tagli. — Dati due istanti lavoro vi sarà sempre una durata lavoro contenente gli istanti dati —. Gli istanti sono l'inizio della storia che si manifesta nelle due tracce (tagli) impressi sulla carta. Andando avanti i tagli sono sostituiti da segni a sbalzo che formano un disegno completo, un cerchio di segmenti. Ma dopo il completamento del disegno la sequenza continua. I segni a sbalzo del cerchio non sono più nitidi, diminuiscono fino a scomparire. — Opera dimenticata a memoria —.

Rimane soltanto l'ultimo foglio di carta bianca senza alcun intervento. E' il mezzo che si ripresenta solo e solo come messaggio dopo avere consumato il messaggio. In un certo senso è l'annunciatore che tace per sostituirsi con la sua fisicità all'annunciato.

1a) « Time motion »

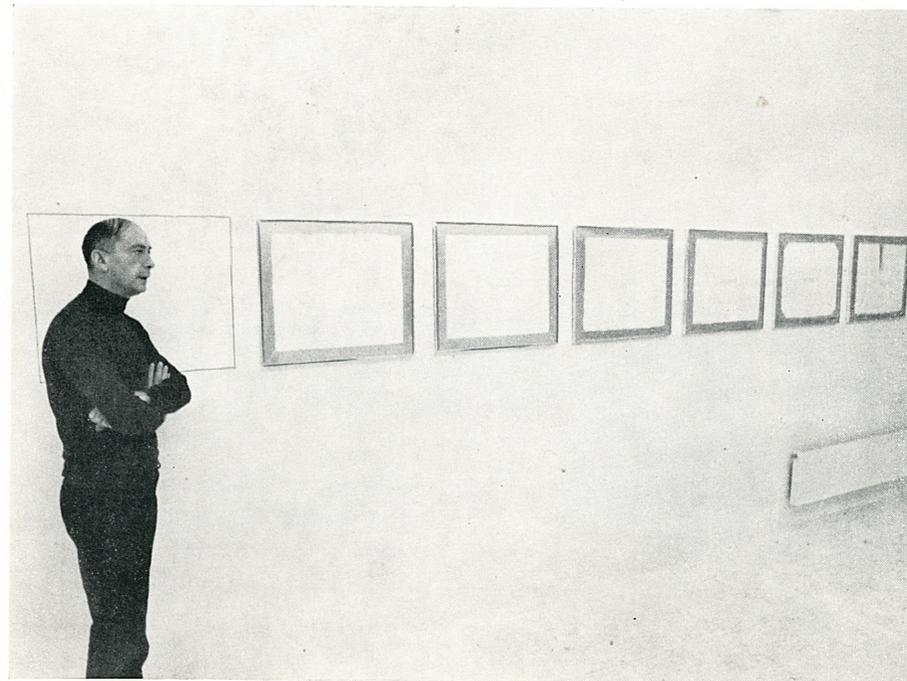
1b) Time and motion give rise to a series of six drawings. This is the narration of a story complete in its time and space. In that it is not possible to narrate a complete story without making abbreviations, without skipping « photograms », I have reduced the facts to the bare minimum. The event, if it can be called such, develops into a sort of competition between the surface which should bear the final message and the story which is formed in giving the message.

1b1) The first picture of the sequence is a piece of paper with two cuts on it. Given two work instants there will always be a work duration containing the given instants. The instants are the beginning of the story which is manifested in the two tracks (cuts) on the paper. Going on, the cuts are substituted by sprung signs which form a complete picture, a circle of segments. But after the completion of the picture the sequence continues. The signs of the circle are no longer clearcut, fading away to disappear. — Work forgotten by heart —.

Just the last untouched sheet of white paper remains. It is the medium which is represented alone and only as the message after having consumed the message. In a certain sense it is the announcer that falls silent to physically substitute itself for the announced.

1 a

«Tempo azione», 1972, 6 (60x50) cm.
cartoncino tagliato con parole stampate



2a) « Cinque discorsi ».

2b) Cinque discorsi come cinque fatti probabili; come partecipazione a storie accadute senza alcun interesse. Come cinque testi senza definizioni: come supporti senza intervento ed equivalenti a cinque superfici nere. Un quadro nero non può essere un quadro dipinto di nero. Appunto per questo i cinque discorsi non hanno (dipinto) i significati.

2c) La parte superiore dei quadri è a colore e rappresenta il particolare di una bandiera. La parte inferiore dei quadri è invece occupata da alcune sequenze di numeri, dall'uno al dieci. La grandezza, la densità e l'intensità dei numeri cambiano da quadro a quadro. (= da voce a voce degli oratori).

In tal modo viene a formarsi un rapporto fra aspetto visivo del numero e tono se il numero è pronunciato e intervallato con relativa intonazione di voce. La mancanza di parole elimina il discorso con tutti i suoi significati che, diversamente sarebbero l'equivalente della pittura nei quadri. Ecco perché (2b), un linguaggio non coinvolto dalle ambiguità è privo di significati e nel nostro caso equivale, a un quadro che tende ad elidere il compromesso linguistico.

2a) « Five talks ».

2b) Five talks like five probable facts; like participation in stories without any interest. Like five texts without definitions; like supports without assistance and equal to five black surfaces. A blank picture cannot be a picture painted in black. Precisely for this reason the five talks do not have (painted) meanings.

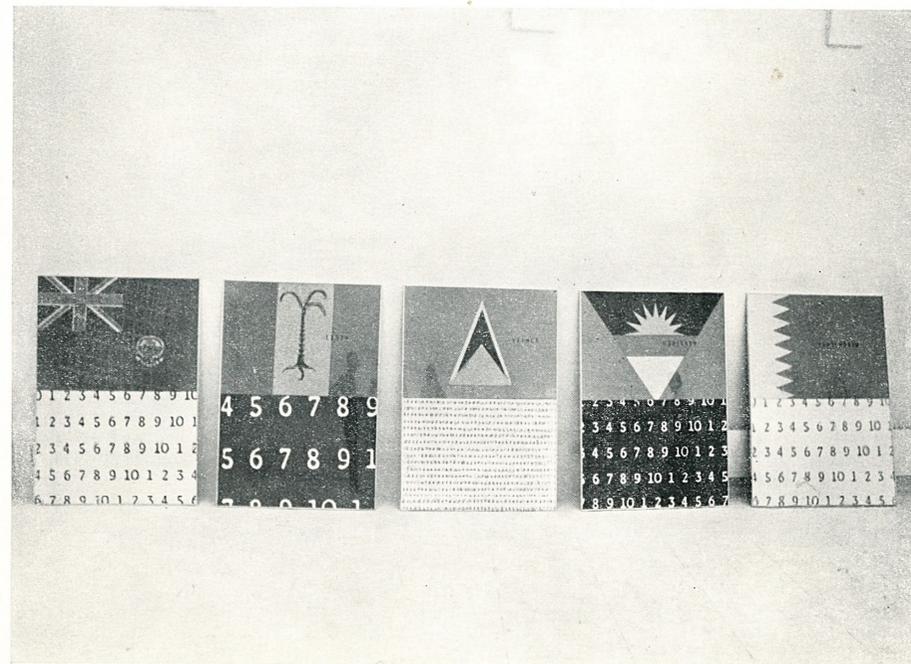
2c) The upper part of the pictures is in colour and represents a detail of a flag. The lower part of the pictures is instead occupied by several sequences of numbers, from one to ten.

The size, density and intensity of the numbers change from picture to picture (— from voice to voice of the speakers).

In this way a relationship is formed between the visible aspect of the number and tone if the number is pronounced and spaced out with the relative intonation. The lack of words eliminates the talk with all its meanings which would otherwise be the equivalent of painting in the pictures. This is why (2b) a language not involved by ambiguities is free of meanings and in our case is the equivalent of a picture which tends to elide the linguistic compromise.

2 a

«Cinque discorsi», 1974
cm. 100x138, foto a colori e lettere serigrafate incollate
su alluminio



3a) « Fotografia eseguita a mano libera ».

3a1) « Fotografia eseguita a occhio nudo ».

3b) Il mezzo è il messaggio?

3b1) Il messaggio senza il mezzo è un intendimento.

3b2) Ogni intendimento tende alla testimonianza a prescindere dal mezzo rifiutato.

3b3) Un procedimento interrotto è: in parte intesa col mezzo rifiutato e, in parte, un messaggio comunque ribaltato dalla dinamica del rifiuto.

3b4) La testimonianza di un procedimento interrotto va oltre l'intendimento e il suo messaggio si oppone al mezzo che altrimenti avremmo dovuto usare per completare il procedimento.

3b5) Il procedimento è un insieme di mezzi e di azioni.

3b6) Le testimonianze di un procedimento interrotto o concluso sono comunque oggetti.

3c) Nel nostro caso, il mezzo escluso per bloccare il procedimento (fotografia) e capovolgere politicamente il messaggio, è la macchina fotografica.

3c1) Per escludere il mezzo mi sono limitato a dipingere oppure immergere alcuni fogli di carta sensibilizzata nel liquido che serve per sviluppare le fotografie.

3c2) Le testimonianze di questo procedimento interrotto sono dei disegni impressionati chimicamente senza l'apporto dell'ottica. Ecco perché i fogli disegnati con il liquido da sviluppo li chiamo « fotografie eseguite a mano libera », oppure « fotografie eseguite a occhio nudo ».

3a) « Freehand photograph ».

3a1) « Naked-eye photograph ».

3b) Is the medium the message ?

3b1) The message without the medium is an understanding .

3b2) Every understanding tends towards evidence, independently of the medium rejected.

3b3) An interrupted procedure is: partly understood by the medium rejected and partly a message in any case overturned by the dynamics of the rejection.

3b4) The evidence of an interrupted procedure goes beyond understanding and its message is opposed to the medium which otherwise we would have had to use to complete the procedure.

3b5) The procedure is a combination of media and movement .

3b6) The evidence of an interrupted or concluded procedure consists in any case of objects.

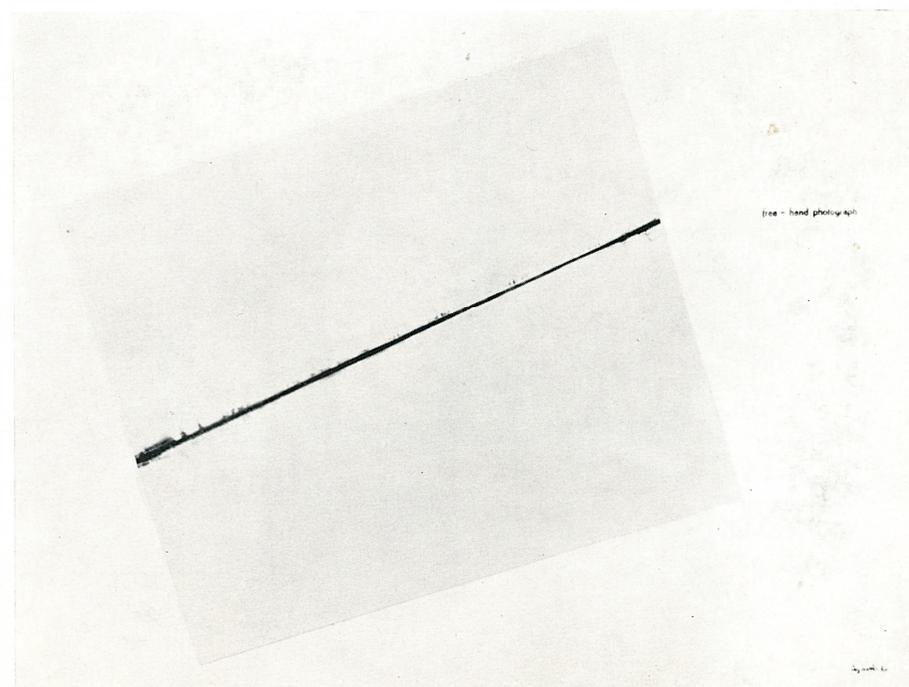
3c) In our case, the medium excluded to block the procedure (photographic) and politically overturn the message, is the camera.

3c1) To exclude the medium I have limited myself to painting or immersing a number of sheets of sensitized paper in the developing solution.

3c2) The evidence of this interrupted procedure consists in the drawings chemically impressed without the contribution of the lens. This is why I call the sheets of paper drawn on with the developing solution « freehand photographs » or « naked-eye photographs ».

3 a

«free-hand photograph», 1974, cm. 100x76,
carta fotografica immersa in bagno di sviluppo

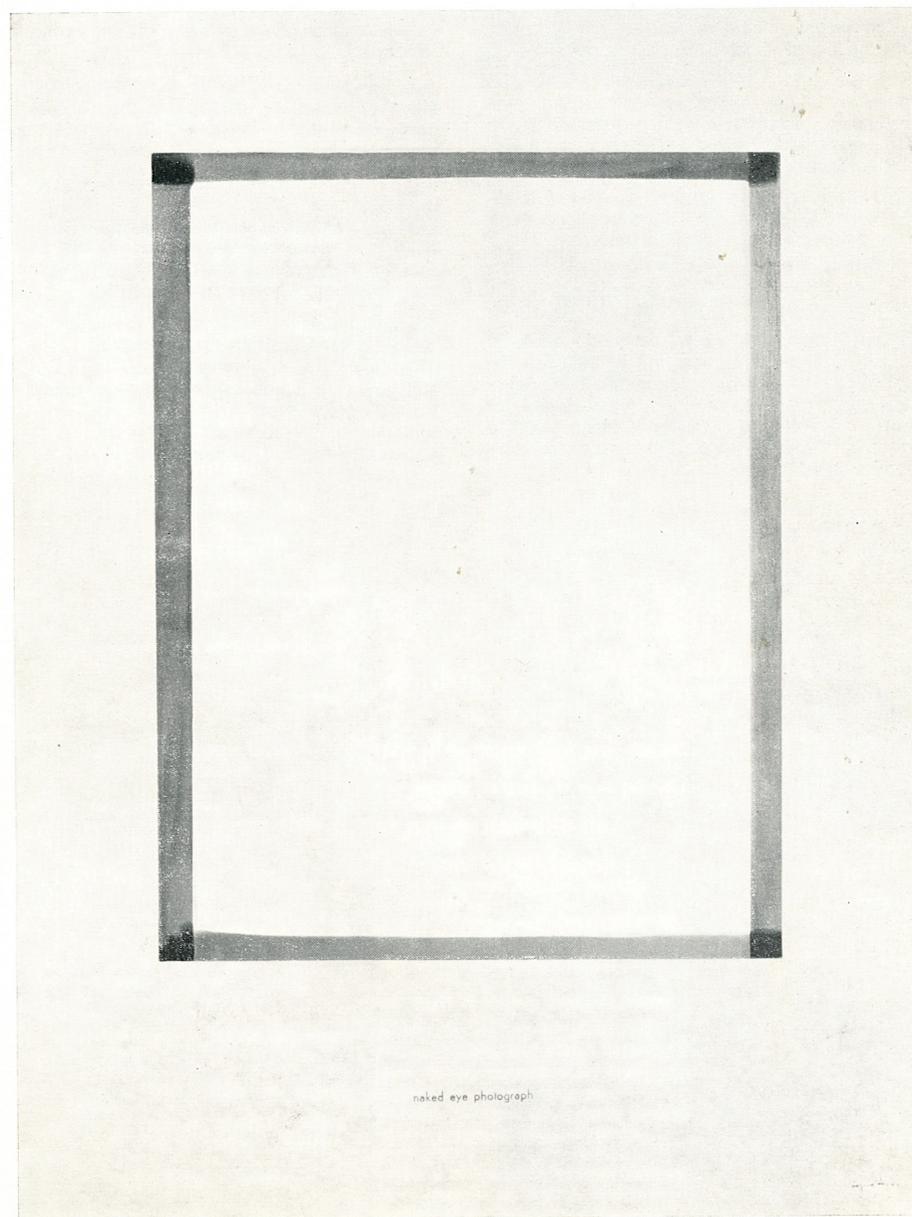


«free-hand photograph», 1974, cm. 84x76,
carta fotografica immersa in bagno di sviluppo



free - hand photograph

«naked eye photograph», 1974, cm. 76x100,
carta fotografica immersa in bagno di sviluppo



naked eye photograph

4a) « In allegato vi trasmetto un audio-tape della durata di trenta minuti ».

4b) 9-5-73. Dopo un monologo nel teatro vuoto, dopo avere parlato da solo per trenta minuti mi sono accorto della contraddizione; l'uso irresistibile dei significati.

4b1) Col monologo ho tenuto una conferenza vera e propria. Ho parlato dei linguaggi interdisciplinari strumentalizzati dall'arte contemporanea. (confr. DATA maggio 1974).

4c) 12-5-73. Ciò che ho detto è stato ascoltato dal pubblico. Un'altra mostra, mostra discorso. Non mi interessa più.

4c1) La mostra tenutasi presso la Galleria San Fedele in Milano consisteva nell'ascolto della conferenza registrata e nella proiezione di tre diapositive: il teatro vuoto, l'oratore, la sala di registrazione.

4d) 14-5-74. Dopo un anno ho cancellato la registrazione e rifatto l'audio riproponendo soltanto le intonazioni del monologo.

Ora l'opera è un quadro che riproduce il luogo e la meccanica del discorso. L'audio ripete soltanto dei numeri. Il rimanente è dimenticato.

4d1) Deformando il senso del messaggio ho privato il discorso del suo fine didattico.

Questa volta: — opera forzosamente dimenticata a memoria —. Ma in che modo? In un non-nonsense che pretende di essere il senso giusto e oggettivo: una intesa che sta oltre gli intendimenti e la permutabilità delle parole.

4a) « I enclose one sound tape lasting thirty minutes ».

4b) 9/5/1973. After a monologue in the empty theatre, after having talked to myself for thirty minutes, I realized the contradiction; the irresistible use of meanings.

4b1) With the monologue I held a real conference. I spoke of the interdisciplinary languages instrumentalized by contemporary art (Conf. DATA May 1974).

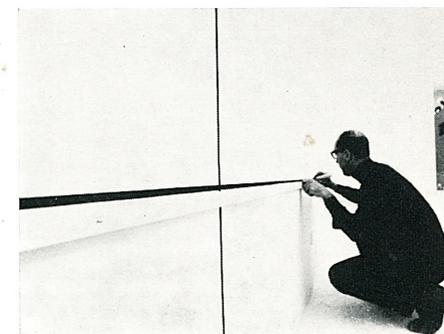
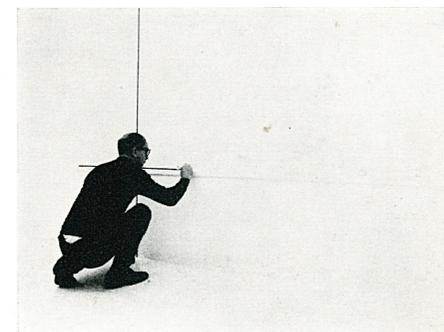
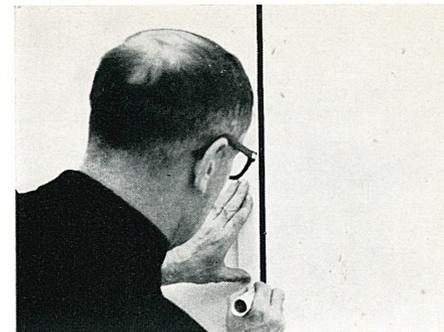
4c) 12/5/1973. The audience listened to what I said. Another show, show talk. I am no longer interested.

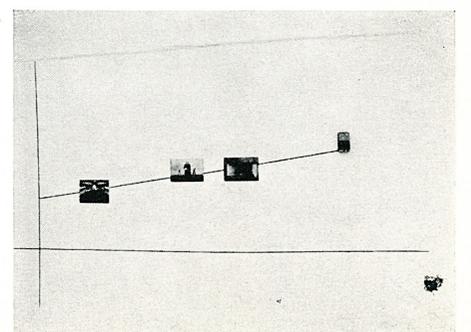
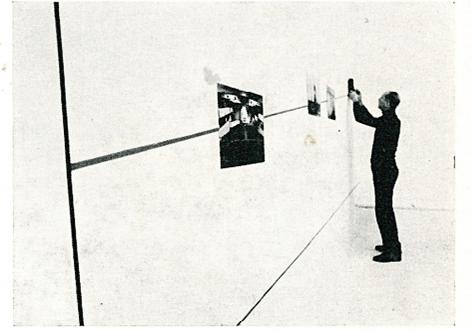
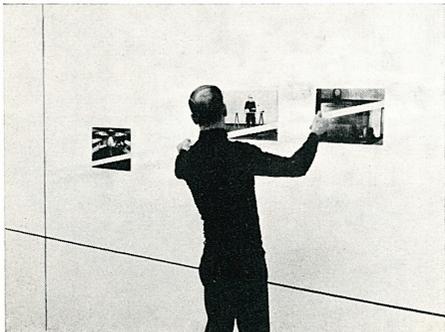
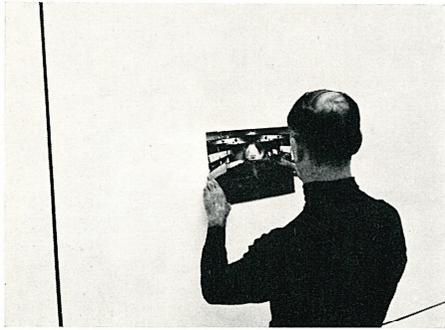
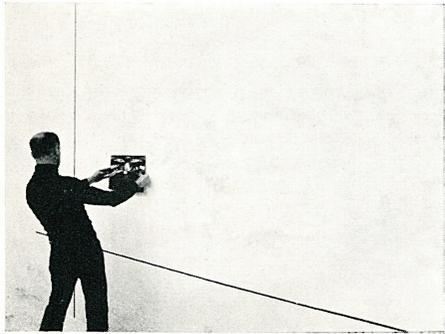
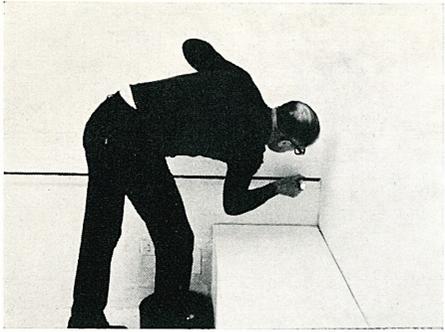
4c1) The show held at the San Fedele Gallery Milan consisted in listening to the recorded conference and in projecting three slides: the empty theatre, the speaker, the recording room.

4d) 14/5/1974. A year later I erased the recording and recorded the sound proposing only the intonations of the monologue. Now the work is a picture which reproduces the place and the mechanics of the talk. The tape repeats only numbers. The rest is forgotten.

4d1) Deforming the sense of the message I have deprived the talk of its didactic scope.

This time: — work forcibly forgotten by heart — But how? In a non-nonsense which claims to be the right and objective sense: an understanding which lies beyond the understanding and permutability of words.





5a) « Sei villaggi differenti ».

5b) Sei consonanti come sei parole; come parole che racchiudono l'ultima traccia persistente di tanti discorsi, utili e inutili. Come sei discorsi di sei villaggi differenti. Dimenticati forse, forse perduti. Sei suoni come sei segnali, come segni; come tutto e niente in un linguaggio di fondo.

5b1) SC, X, H, R, K, Z: le sei consonanti incise sulla superficie dei quadri rappresentano graficamente il proprio fonema.



5b2) la casetta sul settimo quadro rappresenta invece il nostro mondo, il villaggio di oggi.

5c) Mentre le sei consonanti si riferiscono a suoni che sono il denominatore comune di ogni relativo villaggio, la casetta è rafforzata da un audio che riproduce il rumore vivo della città di oggi.

Pertanto, a una pienezza tangibile di comunicazioni, si contrappone il vuoto dei sei villaggi. Due opposti che si equivalgono nella misura in cui sia il vuoto che il pieno non hanno più nulla da aggiungersi.

Vincenzo Agnetti, 1974-75

5a) « Six different villages ».

5b) Six consonants like six words; like words enclosing the last trace of many talks, useful and otherwise. Like six talks of six different villages. Forgotten perhaps, perhaps lost. Six sounds like six signals, like signs; like everything and nothing in background language.

5b1) SC,X,H,R,K,Z: the six consonants incised on the surfaces of the pictures graphically represent their own phonemes.



5b2) the cottage in the seventh picture represents our world, today's village.

5c) While the six consonants refer to sounds which are the common denominator of each relative village, the cottage is reinforced by a tape which reproduces the live sounds of the city of today.

Therefore, against a tangible fullness of communications is counterpoised the emptiness of the six villages. Two opposites which equal each other to the extent in which both the emptiness and the fullness have nothing more to add to themselves.

Vincenzo Agnetti, 1974-75

«Sei villaggi differenti», 1974, cm. 50x69, bachelite incisa graffiata dipinta

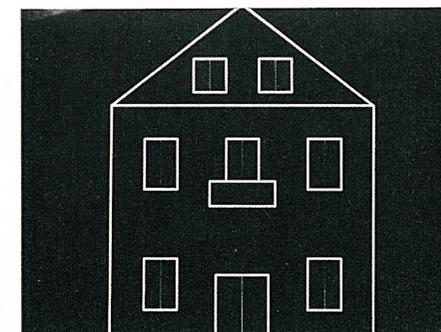
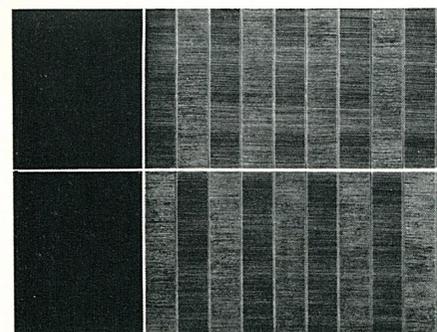
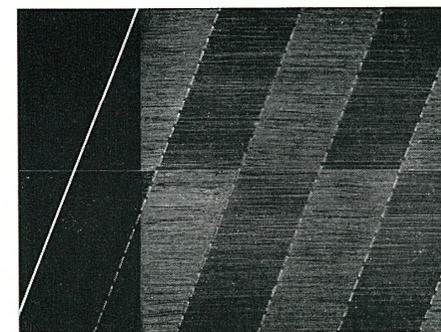
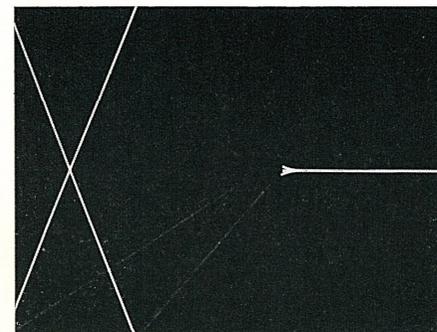
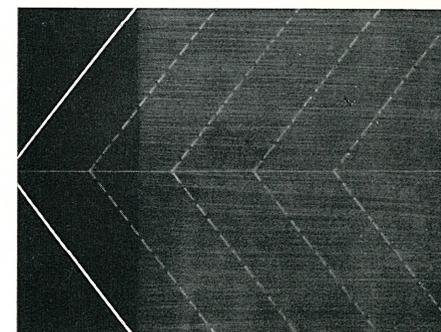
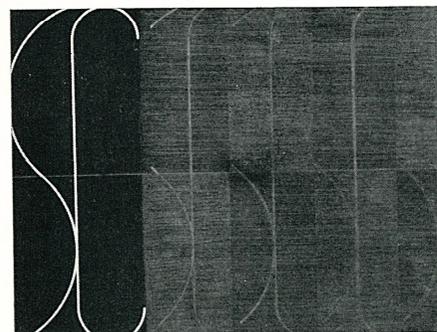
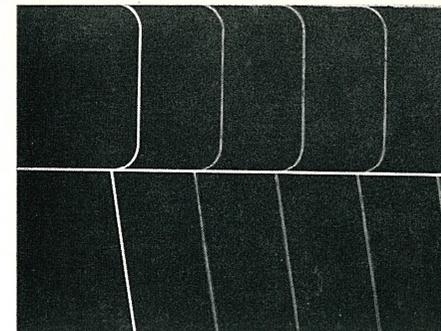


foto: enzo cannaviello/sergio pucci
traduzioni in inglese: leonie e gomez-gane
stampa: studio tipografico, via flaminia 26, roma