

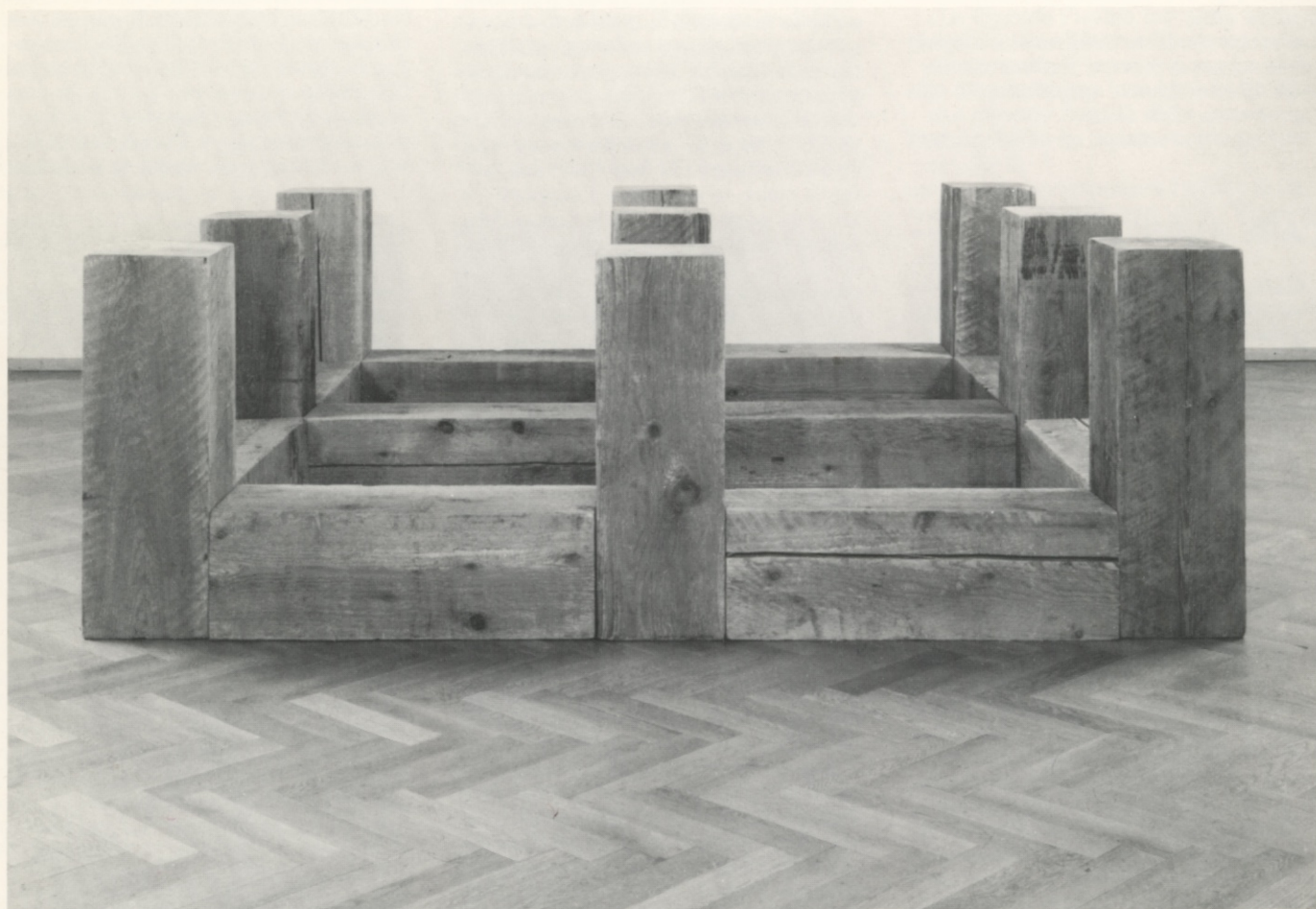
CARL ANDRE

a cura di

Rudi Fuchs  
Johannes Gachnang  
Cristina Mundici

Castello di Rivoli,  
Museo d'arte  
contemporanea.  
22 maggio / 6 settembre 1987

CASTELLO DI RIVOLI



1. Weir, cedro rosso, 1983.

Queste sculture coincidono meravigliosamente con la loro descrizione: quadrato di cinque per cinque, piombo, venticinque elementi di cm 100 x 100 ognuno. Le variazioni si svolgono all'interno di questi termini: forma, dimensione, numero, materiale. Si vede quel che si vede. Le forme sono geometriche, spesso correlate alla forma e alle dimensioni dello spazio in cui i lavori sono originariamente allestiti. L'artista non possiede uno studio. I lavori di Carl Andre prendono vita in relazione allo spazio in cui vanno collocati. Dal momento della concezione e dell'esecuzione essi esistono come oggetti fisici nel mondo. Si autorappresentano. Essi rappresentano anche un'intelligenza artistica superba, coerente coi tempi e con lo spazio e in tutto contemporanea, che ha deciso che essi devono esistere in quei modi, illuminandoci su forma, materiali, spazio, scultura, arte. Per molti anni molta gente ha detto che non si trattava di arte,

ma nessuno li ha mai potuti dimenticare. Adesso sono insostituibili.

Rudi H. Fuchs

*Un'introduzione al mio lavoro*

In, è, me, del, arte, la, in, fatto, stesso, il, lavoro, parti, amucchiate, mucchio, spezzato, pezzi, catasta, smontata, accatastata, in modo identico, intercambiabile.

*L'arte dell'isolare*

L'arte dell'associare si basa su collegamenti trasversali tra l'immagine (*image*) di un'opera d'arte e gli altri oggetti al di fuori dell'ambito dell'opera d'arte. L'arte dell'isolare si basa invece sull'associazione minima con le altre cose. Questa idea è l'esatto opposto della comunicazione multimediale. Il mio lavoro è l'esatto opposto dell'arte di associazione. Nel mio lavoro cerco di ridurre quan-

to più efficacemente è possibile le funzioni di immagine.

*Sulla Pop Art*

Gli americani si interessano di più delle associazioni tra cose che dell'esperienza delle cose stesse. Sono sentimentali — cosa che spiega la popolarità della Pop Art. Le immagini (*images*) sono coniate sul mercato attraverso l'élite commerciale. I designer commerciali, che hanno creato inizialmente proprio queste stesse immagini, le ricomprano ora come arte — come Narciso che si contempla nell'acqua dello stagno.

*Potere ignorare l'opera d'arte*

Non desidero fare arte che ti opprime o che ti salti agli occhi. Preferisco lavori, con i quali si condivide lo spazio e che si possono ignorare in ogni momento. Per me la realizzazione artistica è un piacere. Ho cercato di concentrare esperienza nella mia arte nel modo più effi-

CARL ANDRE



cace possibile. Ciò soddisfa i miei bisogni e stento a credere di essere una persona con bisogni tanto singolari, da non essere provati dagli altri.

#### *Fare arte come reazione chimica*

Non c'è alcun contenuto simbolico nel mio lavoro. Esso non rappresenta alcuna formula chimica, ma è esso stesso una reazione chimica.

#### *Realizzare un'opera d'arte da un appezzamento di terreno*

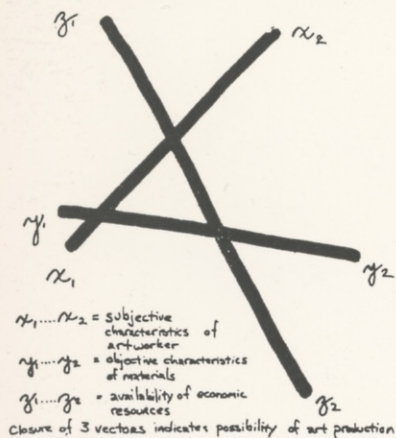
Avrei voglia di acquistare nelle vicinanze di una città un appezzamento di terreno, di disporre di una zappa e una pala, e di rigirare le pietre finché imparo qualche cosa.

Lavorare con il materiale che è disponibile sul pezzo di terra: realizzare un'opera d'arte da un appezzamento di terreno.

Carl Andre

## CARL ANDRE

Carl Andre ha usato costantemente due metafore per descrivere i fattori che condizionano la produzione di opere d'arte e lo sviluppo del suo stesso lavoro. La prima è un modello in forma di triangolo composto da tre vettori.



“Chiamo un vettore di questo triangolo il vettore soggettivo. Cioè le caratteristiche e la storia soggettiva: i talenti, i doni, tutto ciò che rappresentano per un singolo artista le doti naturali. Un altro vettore è costituito dalle oggettive qualità e proprietà dei materiali e dal mondo della materia: leggi di gravità, la materia, eccetera, alle quali siamo tutti soggetti. E il terzo vettore è la relativa disponibilità dei materiali: fondi, energia, e così via, necessari per portare avanti il lavoro. Immaginiamo che qualcuno, un ricco eccentrico, decidesse di costruire attraverso il fiume Hudson un'esatta replica in piombo del ponte George Washington. Ora, questi potrebbe averne soggettivamente il desiderio e potrebbe esserci nella storia dello sviluppo mentale di questa persona qualcosa che provocasse in lei il desiderio di una simile opera. E forse potrebbe anche possedere le risorse finanziarie per costruire questo ponte, una replica in piombo del ponte George Washington. Ma obiettivamente il lavoro fallirebbe — non si avrebbe la chiusura

del vettore perché il piombo non ha forza sufficiente per sopportare la propria massa — e così un tale ponte non potrebbe essere costruito. La teoria del modello dei tre vettori è che se quello soggettivo, quello oggettivo e quello economico non si chiudono, non vi è possibilità di produrre”<sup>1</sup>.

Andre descrive lo sviluppo della scultura del secolo e della propria come uno spostamento di interesse dalla “scultura come forma” alla “scultura come struttura” e infine alla “scultura come luogo”<sup>2</sup>. La sua metafora è la Statua della Libertà. “Nei giorni della forma la gente si interessava alla Statua della Libertà per la modellatura del Bartholdi e per la modellatura delle lastre di rame che costituivano la forma della Statua della Libertà. Poi la gente cominciò ad interessarsi alla struttura e non provò più interesse verso la forma di Bartholdi. Cominciò ad interessarsi alla struttura interna in ferro fuso dell'Eiffel: le travi, le mensole e i supporti; in un certo senso spogliando la Statua della Libertà dalle lastre di rame e osservando il ferro fuso o l'acciaio che costituivano la struttura sulla quale erano appese le lastre di rame. Ora gli scultori non sono più interessati nemmeno alla struttura dell'Eiffel. L'interesse è verso l'isola di Bedloe e sul che fare con essa. Così io penso all'isola di Bedloe come a un luogo”<sup>3</sup>.

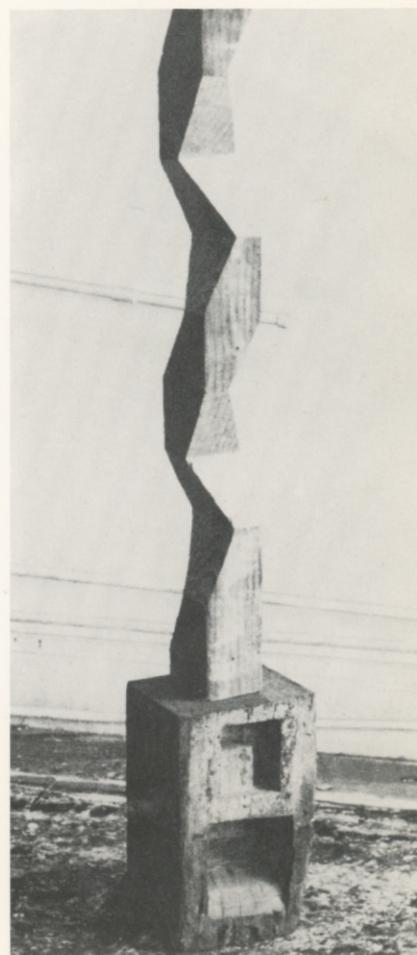
### Esperienza e carattere

Andre è nato nella città costiera di Quincy, nel Massachusetts, nel 1935. Suo padre, nato in Svezia, lavorava come disegnatore navale presso il Fore River Shipyard a Quincy, mentre suo nonno e suo zio erano muratori e imprenditori edili. George Andre è un uomo pratico, con un bel laboratorio nello scantinato della casa che si è costruito da sé. Segue anche con molto interesse gli avvenimenti del giorno, e ai suoi bambini declama poesie e brani dai dizionari. La madre di Andre è originaria di Quincy, di discendenza scozzese, e molto interessata alla musica e alla letteratura. Andre è rimasto unito alla famiglia ed è affettuosamente legato ad essa. Nel 1976 ha realizzato uno dei suoi più significativi lavori in legno per festeggiare le nozze d'oro dei suoi genitori, intitolandolo *The Tomb of the Golden Engenders*.

Quincy è una città di 70.000 abitanti con una notevole storia coloniale. Ha dato i natali ai presidenti americani John Adams e John Quincy Adams, e a John Hancock, il patriota della rivoluzione americana. Il libro di Andre, *Quincy Book*, pubblicato nel 1973, è un volume di ricordi dell'infanzia raccontati attraverso fotografie di cave, cumuli di blocchi di granito, monumenti, lapidi, cataste di legname e lastre di acciaio rugginose in attesa di essere usate nel cantiere navale. Il paesaggio del New England è austero e dominato dall'acqua delle insenature, dalle cave abbandonate, dai fiumi e dal mare.

Tra il 1951 e il 1953 Andre frequentò la Philips Academy di Andover, dove “fece conoscenza dell'arte come di una esilarante esperienza umana” (fram-

mento inedito per il catalogo della Kunsthalle, Bern 1975) sotto la guida di Patrick Morgan, un insegnante che era al corrente in modo non comune dei contemporanei sviluppi della pittura a New York attraverso il suo antico legame con Hans Hoffman, legame nato a Monaco prima della guerra. Nel 1954 Andre visitò l'Europa, viaggiando nel sud dell'Inghilterra, dove visitò Stonehenge e altri insediamenti neolitici che avrebbero poi svolto un importante ruolo nello sviluppo della sua concezione della scultura. Dopo un periodo nell'esercito, Andre si trasferì a New York, dove lavorò come assistente di un editore, pur continuando a disegnare e a scrivere poesie. Divideva l'appartamento con un vecchio amico di Andover, il poeta, fotografo e in seguito produttore cinematografico Hollis Frampton. Questa fu una amicizia decisiva. Frampton, con il suo entusiasmo per Ezra Pound, fece conoscere ad Andre gli scritti di Pound su



2. Senza titolo, legno, 1959.

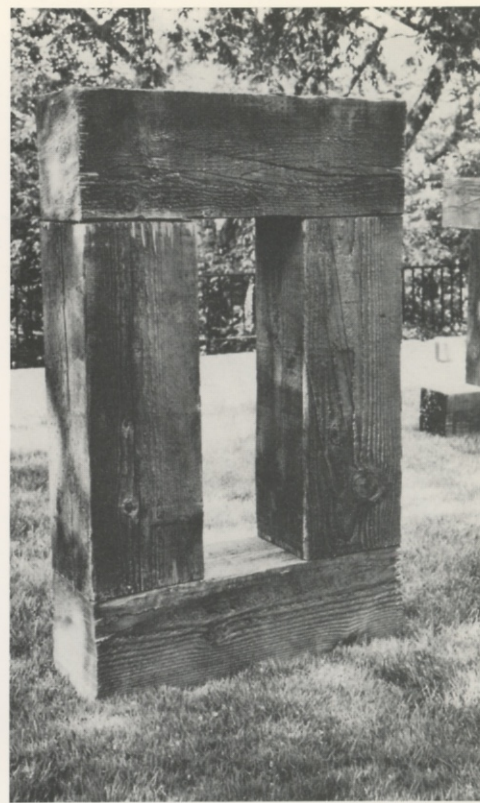
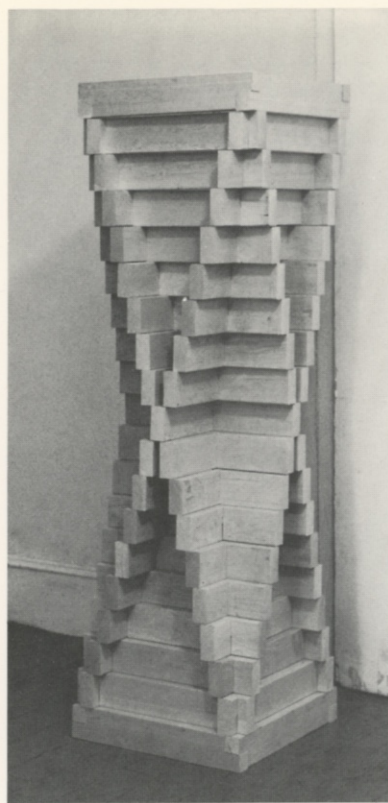
Brancusi e gli fece anche conoscere il giovane pittore Frank Stella. Nel 1958 Andre cominciò ad usare lo studio di Stella come il luogo in cui fare grandi sculture. Stella aveva allora iniziato a lavorare ad una serie di ampie tele, dipinte di smalto nero, ora note come le “pitture nere”. Esse segnano un momento importante nello sviluppo in America di un'arte essenziale, diretta, astratta, e costituirono uno stimolo importante per Andre. È stato da Stella che Andre dice di “aver imparato a cercare quella necessità interna a ciascuno non appagata dall'arte di altri”<sup>4</sup>.



I primi lavori di Andre, inizialmente legno intagliato, eseguiti sotto l'influenza di Brancusi, e in seguito cataste e pile di ritagli e frammenti trovati, non furono ben accolti. Nel 1959 si era sposato e nel 1960, incapace di mantenere se stesso e la moglie, seguì l'esempio di un suo caro amico, ora operatore cinematografico, Michael Chapman, e cominciò a lavorare come frenatore di treni merci per la Pennsylvania Railroad. Lavorò nelle ferrovie per quattro anni e in questo periodo fece poche sculture, principalmente di tipo escrementizio, formate con materiali di scarto e colate di calcestruzzo, ma continuò a scrivere poesie e a frequentare ritrovi di artisti. Le ferrovie "mi distolsero completamente dalle pretese dell'arte, anche dalla mia, e tornai sulle linee orizzontali d'acciaio e ruggine e alle grandi masse di carbone e di materiali — legname, con ogni tipo di pellami e colle — e a tutti i fardelli del trasporto per ferrovia e ai fardelli e ai pesi delle carrozze stesse, agli ingranaggi d'attacco e alle traversine" (intervista inedita, 1970). Questa fu, ed è Andre che lo riconosce, una delle influenze più formative sulla sua opera. Nel 1964 fu invitato a rifare per una mostra una delle sue sculture piramidali in legno, costruita originariamente nel 1959 ed ora conosciuta come *Cedar Piece*. Da questa data il cambiamento della critica e la generale crescita di interesse verso l'opera di artisti quali Suvro, Morris, Judd e Flavin gli rese possibile prendere in considerazione la possibilità di dedicarsi alla scultura invece che alle ferrovie.

"Ciò che è bello nell'arte non è il fatto che uno sia originale, ma il fatto che uno possa trovare il modo di creare nel mondo l'esempio del proprio carattere"<sup>5</sup>. Il carattere di Andre e le sue convinzioni costituiscono un apparente paradosso. Dice: "Io non sono uno di campagna, io sono uno di città"<sup>6</sup>, e ciò sembra confermato dall'uso di metalli comuni, mattoni e pezzi di rifiuto di stabilimenti e cantieri. E tuttavia alcune delle sue più profonde esperienze hanno avuto luogo in lontani siti storici: Tintern Abbey, Stonehenge e i giardini del tempio di Kyoto. Chiama se stesso "un marxista chiacchierone", veste solitamente con tute blu e lotta contro il cattivo uso e lo sfruttamento del suo lavoro da parte dell'"art system". Tuttavia fa un'arte "che non può essere capita da un lavoratore", espone in gallerie alla moda, chiede alti (ma non di certo i più alti) prezzi e svolge il suo ruolo nel tradizionale sistema di mercato dell'arte. Per alcuni tali contraddizioni hanno provato anche troppo. Tuttavia Andre non vorrebbe cercare, né desidera, risolvere tutte queste supposte contraddizioni. "Io penso che l'arte sia un prodotto dialettico — nasca da una convergenza di forze"<sup>7</sup>. Queste forze non spingono in un'unica direzione.

Andre nega qualsiasi significato trascendentale al suo lavoro, ma il suo pensiero è spesso vicino al taoismo. "Il mio lavoro non contiene idee più di quante ne contenga un albero, o una roccia, o una montagna o l'oceano"<sup>8</sup>. "A Kyoto e in posti simili ho trovato una sorta di calma... una calma selvaggia... era la calma di un tipo di attenzione selvaggia,



3. Piramide, legno, 1959. / 4. Pilastro, architrave e soglia, legno, 1960-71 (part.).

un selvaggio equilibrio"<sup>9</sup>. Un gruppo di quindici opere eseguite a Vancouver, British Columbia, nel 1975 fa diretto riferimento all'idea taoista della "Via" e traccia le possibili combinazioni tra i cinque punti della bussola cinese — nord, sud, est, ovest e il punto in cui ci si trova. Nella forma e nel titolo queste opere fanno anche riferimento alla nozione taoista del ceppo non scolpito e ad un passo nel testo di Lao Tzu a proposito di come il ceppo non scolpito fosse più saggio della pietra incisa con le leggi del Duca. La tavoletta conteneva molta più saggezza prima che qualsiasi cosa fosse incisa su di essa — in potenza tutta la saggezza — mentre una volta che qualcuno vi avesse inciso una legge o un testo, si sarebbero eliminate tutte le altre possibilità. In un certo senso l'arte di Andre consiste nel far concentrare e mettere a fuoco la nostra esperienza in modo che noi possiamo riconoscere nelle cose da cui è composto il mondo le proprietà e le potenzialità. Egli realizza ciò attraverso l'esclusione dei dettagli non necessari, cercando di non sopraffare o dominare, ma di permettere all'osservatore di entrare nell'opera, spesso in senso letterale, senza quasi realizzare che essa è lì.

La più ovvia azione politica di Andre è consistita nella sua attenta vigilanza contro il cattivo uso dei suoi lavori, impegnandosi in controversie con musei e critici sulla presentazione e l'indebita appropriazione del suo lavoro: secondo una sua famosa frase "L'arte è ciò che facciamo. La cultura è ciò che ci viene fatto"<sup>10</sup>. Egli crede che la sua arte sia "a un livello più profondo, una sorta di dichiarazione politica"<sup>11</sup>, sebbene egli veda come necessariamente limitato il ruolo dell'arte in un'azione politica diretta. La sua metafora si rifà al mondo agricolo, "L'arte è politica nel senso che l'agricoltura è politica. Nessuna lettura

del *Capitale* potrà far crescere il grano nell'arida sabbia"<sup>12</sup> e ancora in una dichiarazione preparata per un convegno su arte e politica egli scrisse<sup>13</sup>:

"Posto che

L'arte è un ramo dell'agricoltura ne deriva

1 Dobbiamo coltivare la terra per sostenere la vita

2 Dobbiamo combattere per proteggere la vita

3 Coltivare la terra è un aspetto della lotta social-politico-economica

4 Combattere è un aspetto della lotta social-politico-economica

5 Dobbiamo essere coltivatori combattenti e combattenti coltivatori

6 Non vi è alcun merito nel far crescere patate in forma di mitragliatrici

7 Non vi è alcun merito nel far mitragliatrici commestibili

8 La vita è il collegamento fra politica e arte

9 Non accontentarsi che di analisi concrete di situazioni concrete che portino ad azioni concrete

10 Il silenzio è consenso"

Egli considera i film e specialmente la televisione come in potenza i più forti conduttori contemporanei di pensieri radical-politici nelle arti. Non si illude che il suo lavoro sia sovversivo. "Io ho una visione scientifica del futuro, ma una visione poetica del presente. Questo non è vero per un rivoluzionario: un rivoluzionario ha una visione scientifica del presente e una visione poetica del futuro. La maggior parte di noi è interessata al presente e bellamente disinteressata al futuro, ma temo dovrebbe essere il contrario. Noi dobbiamo essere scienziati del presente se intendiamo essere i poeti e i rivoluzionari del futuro. Mi piacerebbe pensare che la mia opera è nella tradizione degli artisti rivoluzionari russi Tatlin e Rodčenko"<sup>14</sup>.



## Forma

La prima scultura fatta da Andre a New York consisteva in una serie di piccoli oggetti in legno, a cui era data forma e struttura attraverso il fuoco, il raschiamento e lo strofinamento. In ogni caso l'entusiasmo di Hollis Frampton per Ezra Pound condusse presto Andre agli scritti di Pound su Brancusi e Gaudier Brzeska. Nell'inverno 1958-59 cominciò a tagliare e a trapanare blocchi di acrilico facendo sculture con uno spazio in negativo contenuto dentro una forma rettilinea e trasparente. Nella primavera cominciò ad intagliare legni più larghi, uno lungo fino a centimetri 210. Andre guardava alle colonne, alle grandi opere in legno di Brancusi, avendo in mente quelle associazioni antropomorfe che sono evidenti in titoli come *Last Ladder* e *Baboons*. Brancusi gli fornì un modello riguardo all'incisione diretta sul legno grezzo e all'idea di unire la scultura direttamente al pavimento. Fu la *Colonna senza fine*, conosciuta da Andre attraverso fotografie e le versioni più piccole delle collezioni americane, che gli fornì lo stimolo principale. "Brancusi... è il grande legame verso la terra e la *Colonna senza fine* è naturalmente il culmine assoluto di quella esperienza. Le sue sculture si sospingono in alto e si conficcano giù nella terra con una sorta di verticalità che non è terminale. Prima questa verticalità era sempre terminale: la cima della testa e il fondo dei piedi erano i limiti della scultura"<sup>15</sup>. Nell'estate del 1959 Andre ritornò a Quincy e, usando una sega a braccio radiale nel laboratorio di suo padre, fece un gran numero di piccoli esercizi astratti tagliati da blocchi di legno duro.

Le grandi sculture in legno erano state intagliate nello studio di Frank Stella, e fu Stella che indicò ora un ulteriore passo avanti, suggerendo durante una conversazione che la stessa superficie non incisa di una colonna verticale intagliata (*Last Ladder*) era anch'essa scultura. "Mi resi conto — dice Andre — che il legno era migliore prima che io lo tagliassi che non dopo. Io non lo miglioravo in alcun modo"<sup>16</sup>. Anche la ricerca stessa di Stella gli fornì un esempio. "Trattava una pittura come un lavoro che doveva essere compiuto attraverso una rigorosa, costante applicazione attraverso tutta la superficie della tela... spezzando una forma nei suoi elementi e poi combinandoli"<sup>17</sup>. Nell'estate del 1959, quando Stella espose quattro dipinti alla mostra "16 Americans" al Museum of Modern Art, Andre contribuì al catalogo con una breve dichiarazione. "L'arte esclude ciò che non è necessario. Frank Stella ha trovato necessario dipingere strisce. Nella sua pittura non vi è nient'altro. Frank Stella non è interessato all'espressione o alla sensibilità. Egli è interessato alla necessità della pittura. I simboli sono gettoni passati tra la gente. La pittura di Frank Stella non è simbolica. Le sue strisce sono percorsi di spazzola sulla tela. Questi percorsi conducono solo dentro la pittura"<sup>18</sup>. Quando Andre applicò tali principi al suo stesso lavoro, fu obbligato a trovare un nuovo modo di fare scultura.

## Struttura

"Arrivando all'ammucchiare cose di Brancusi (pedistalli e basi) e anche strutture (panche e archi e tavoli, come quelle a Filadelfia), pervenni ad una sorta di posizione strutturale che era probabilmente nuova per il XX secolo ma che era anche durevole, o era esistita nelle opere neolitiche che erano strutturali"<sup>19</sup>. La parola struttura deriva dal verbo latino *struere*, che significa costruire. Il costruire implica la distribuzione di spinte e carichi, compressioni e tensioni su tutto il lavoro ed è una pratica fondamentalmente diversa dallo scolpire. Mentre quest'ultimo toglie materia per rivelare forma e spazio, costruendo si usa la materia per occupare, o, come Andre spiegò più tardi, "per intagliare" nello spazio.

Nell'autunno del 1959 Andre, equipaggiato con una sega a braccio radiale, costruì due strutture piramidali con

di sezioni di alluminio raccattate per strada.

Un importante gruppo di lavori di questo periodo rimase allo stato di progetto, sotto forma di disegni. Andre fece i disegni solo perché era obbligato a descrivere il lavoro agli acquirenti, nel tentativo di ottenere fondi. Egli non ha mai usato il disegno come metodo per sviluppare la sua scultura. Le opere della serie *Element*, realizzate infine nel 1971, sono le prime sculture dello stile maturo di Andre in quanto, non essendo né tagliate né unite, incorporano due dei fondamentali principi del suo lavoro più tardo. I titoli confermano le relazioni con le norme basilari della costruzione di palazzi — pilastro e architrave, angolo, cardine e soglia. Ad eccezione delle sculture escrementizie fatte di gettate di cemento, pittura e materiale di scarto, agli inizi degli anni '60 Andre fece poca scultura, ma nel 1964, spinto dalla richiesta di E.C. Goossen di



5. *Senza titolo*, metallo, 1968.

giungendo insieme a mortasa assi di abete Douglas di centimetri 5x10. Furono i primi lavori in cui si fece evidente l'esempio del rigore di Stella, il prendere un'operazione e compierla in una forma, mentre la forma intagliata e l'implicita estensione in alto e in basso di unità simili richiama la *Colonna senza fine* di Brancusi. Circa nello stesso periodo Andre, seguendo l'esempio dei pedistalli di Brancusi, pose una scultura in acrilico trasparente su una base di legno segata, e, un po' più tardi, compì il passo ancor più radicale dell'ammucchiare, non elementi disparati, ma un mucchio

refare *Pyramid*, riprese nuovamente a tagliare e ad ammucchiare, facendo sculture in legno del tipo delle prove in legno duro segato e piccole, regolari e inclinate cataste di alluminio, blocchi di plastica e calamite.

Nell'autunno del 1964, in seguito alla mostra della *Pyramid* quadrata del 1959, ricostruita con quadrati di legno di cedro (*Cedar Piece*) fu invitato a partecipare a "Shape & Structure", una mostra collettiva che comprendeva opere di Andre, Darby Bannard, Larry Bell, Charles Hinman, Will Insley, Donald Judd, Robert Morris, Robert Mur-



ray, Neil Williams e Larry Zox. Egli propose un certo numero di strutture usando lo stesso legname grezzo di centimetri 30 x 30 x 90 che aveva pensato di usare per la serie *Element*. Nel pezzo scelto (noto ora come *Well*) le assi erano "incastrate a spigolo" negli angoli per creare un quadrato vuoto. Quattro solide pareti di legno, poco più alte di un uomo, definivano ed escludevano l'osservatore da un certo spazio entro la galleria. L'anno seguente Andre sviluppò quest'idea usando leggere assi di polistirolo per costruire tre larghe strutture entro lo stesso spazio limitato della galleria. Le forme di *Coin Crib & Compound* erano determinate da tre differenti principi del costruire — *Coin* dallo stesso principio di *Well*: la sovrapposizione delle parti terminali delle assi per formare un angolo retto saliente; *Compound* dall'ammasso di travi con le loro parti terminali poggiate in modo da formare un quadrato cavo, e *Crib*, un cubo di 280 centimetri di lato formato accatastando travi a coppie con ciascuna coppia ad angolo retto rispetto ad ogni altra per formare una struttura aperta a graticcio. Il volume delle sculture rese difficile farle entrare nella stanza. "Ciò che veramente volevo era afferrare e tenere lo spazio di quella galleria — non semplicemente riempirlo, ma afferrare e tenere quello spazio"<sup>20</sup>. Attraverso il controllo dell'uso, del senso e della percezione dello spazio del visitatore, Andre si era avvicinato alla sua idea di "luogo"

## Luogo

Nel 1966 Andre fu invitato dal pittore David Novros a creare un lavoro per la stanza posteriore della galleria Park Place nella quale Novros stava per esporre le sue opere. Egli in seguito spiegò: "A quell'epoca io usavo ancora il polistirolo... e volevo usare il polistirolo in un modo che fosse creatore di spazio. Così feci un pezzo (*Reef*, nel quale 50 assi erano poste una a fianco all'altra ad angolo retto rispetto alla parete) in cui il polistirolo è usato per creare una sorta di spazio in negativo, un luogo a cui non si può accedere, un altipiano per così dire"<sup>21</sup>.

Andre aveva già fatto due altre opere che si prefiggevano di incidere nello spazio in cui erano collocate. La prima, *Lever*, esposta alla mostra "Primary Structures" al Jewish Museum nella primavera del 1966, era concepita come una linea di 100 mattoni refrattari allineati fianco a fianco e che si spingevano da una parete ad angolo retto attraverso un passaggio verso un'altra stanza. Una volta costruita, comprendeva 137 mattoni ed occupava uno spazio tra due entrate così che da un'entrata l'osservatore vedeva la linea ininterrotta di mattoni che si spingeva in fuori dalla parete, mentre dall'altra si trovava di fronte al capolinea di questa spinta. Una bassa scultura alta meno di 15 centimetri aveva preso possesso fisico e psicologico dello spazio. Andre ha attribuito la bassa altezza alla percezione, mentre stavà andando in canoa nell'estate del 1965 su un lago del New Hampshire, che la sua scultura doveva essere piana co-

me l'acqua<sup>22</sup>. Tuttavia le basse scatole e le semplici forme geometriche di Robert Morris collocate in una galleria e le progressioni di pareti orizzontali di Donald Judd fornirono al più giovane scultore dei buoni esempi delle basse, orizzontali e non antropomorfe tendenze nell'arte che egli stesso stava cercando di seguire. La struttura, nel senso di costruire verso l'alto, non era il modo per controllare lo spazio perché "per essere veramente efficaci con un oggetto verticale uno deve spingersi molto in alto e in un certo senso è molto più efficace essere estesi nel territorio"<sup>23</sup>.

Anche un altro aspetto di questa orizzontalità attraeva Andre: "quando si costruisce in altezza si diventa instabili, quando si costruisce basso si rimane stabili in ogni momento"<sup>24</sup>. Calma e stasi erano l'essenza di *Equivalent*, serie di otto sculture fatte in origine in mattoni di sabbia e calce spenta per una stanza della galleria Tibor de Nagy nel marzo



6. Senza titolo, rame, 1969.

1966. I mattoni erano accatastati in fila per due in mucchi rettangolari sul pavimento della galleria, lo stesso numero in ciascun mucchio (120), ma sistemati secondo 8 delle 12 combinazioni fattoriali possibili del numero 60. Chiaramente *Equivalent* erano "tagli" nello spazio che colpivano l'ambiente della stanza, ma in una successiva scultura, essa stessa intitolata *8 Cuts*, Andre rimosse otto forme rettangolari da un pavimento coperto di blocchi di cemento,

sollevando il problema se la scultura fosse il negativo (quelli rimossi) o il positivo (i blocchi rimanenti). Questo senso dello spazio è attinente a una visione orientale che David Bourdon ha associato all'uso che Andre fa dello spazio nel legno inciso, ma che in questo caso sembra ancor più evidente. Un passo nel *Tao Tè Ching*, un libro che secondo Andre riflette il suo stesso carattere, dice: "Noi mettiamo insieme trenta raggi e la chiamiamo una ruota; ma è dallo spazio in cui non vi è nulla che dipende l'utilità della ruota. Noi modelliamo l'argilla per fare un vaso; ma è dallo spazio in cui non vi è nulla che dipende l'utilità del vaso. Noi traforiamo porte e finestre per fare una casa; ed è da questi spazi in cui non vi è nulla che dipende l'utilità della casa. Perciò, così come traiamo vantaggio da ciò che è, noi dobbiamo riconoscere l'utilità di ciò che non è" (dalla trad. di A. Waley, *The Way and its Power*, London 1934).

La serie *Equivalent* fu la prima tra le opere di Andre che egli mise in relazione con i principi taoisti. Andre nega qualsiasi significato trascendentale al suo lavoro, ma le sue ultime affermazioni suggeriscono un graduale ampliamento del suo concetto di "luogo" e la rivalutazione di vecchie esperienze, come la visita a Stonehenge in Inghilterra del 1954. Questo sviluppo ha coinciso con la contemporanea crescita di interesse verso le culture preistoriche e orientali, e con la simultanea consapevolezza di artisti quali Richard Long e Robert Smithson, che fece un viaggio nel sud dell'Inghilterra nel 1969. Nel 1970 Andre spiegava: "luogo... era anche una proprietà neolitica, penso alla campagna del sud dell'Inghilterra, ai tumuli degli indiani d'America e cose simili"<sup>25</sup>, e "I giapponesi si sono occupati per secoli del problema del luogo — i loro giardini di vari tipi, i giardini di pietre e sabbia rastrellata, i giardini acquatici e i giardini di forma mista. Questi sono luoghi impregnati di una grande calma, una calma davvero potente e la forte sensazione che, se non si può realmente contenere l'universo, forse, nella propria mente, allora uno, in questi giardini, ha la sensazione molto forte di essere contenuto nell'universo" (intervista inedita, 1970). Nella mente di Andre "luogo" venne associandosi con l'atto di entrare in un'area particolare e definita, e questo può includere lo spazio definito da una delle sue grandi opere a pavimento in metallo. Il movimento su e intorno a un'opera era divenuto una parte integrale del lavoro. "La mia concezione di un'opera di scultura è una strada. Voglio dire, una strada non si rivela in un particolare punto o da un particolare punto. Le strade appaiono e scompaiono. Noi dobbiamo viaggiare su di loro o a fianco a loro. Ma noi non abbiamo assolutamente un singolo punto di vista per una strada, se non un punto di vista mobile, mentre ci si muove su di essa. La maggior parte dei miei lavori — certo quelli di maggior successo — sono stati quelli che sono in un certo senso strade rialzate — essi ti costringono a percorrere



la tua strada lungo o intorno ad essi o spingono lo spettatore su di essi. Sono come strade, ma di certo non punti di prospettiva fissi. Penso che la scultura dovrebbe avere indefiniti punti di vista. Non dovrebbe esserci un posto, e neppure un gruppo di posti, nei quali si dovrebbe essere<sup>26</sup>. Il senso ontologico del luogo è diventato uno degli elementi costitutivi importanti nell'opera di maggior successo di Andre.

Più di recente egli ha detto: "Il luogo è qualcosa di speciale, qualcosa che noi possiamo scoprire sia come luogo di speciale attenzione, sia di formazione. Un luogo rende anche evidente la relazione con i luoghi intorno — l'intero senso di luogo. Luogo in realtà significa dove qualcosa è, o la creazione di un luogo attraverso un lavoro"<sup>27</sup>. La risposta di Andre a una tale sfida è evidente nelle recenti opere in esterni. *Secant*, una linea di assi di legno non intagliato, si snoda giù, attraverso e su per l'altro lato di una conca di Long Island. Nella radura del parco, la scultura di Andre diventa un sentiero argentato innalzato sopra la verde e bruna erba estiva. Esso sembra molto più lungo della sua lunghezza nota, in quanto definisce il carattere e amplia la dimensione della conca.

In *Stone Field Sculpture* ciottoli glaciali sono disposti in otto linee attraverso la leggera pendenza del luogo urbano — un triangolo di terreno abbandonato tra una strada e un cimitero. I ciottoli più piccoli sono sistemati nella linea più lunga sulla sommità del pendio, e i più grandi da soli al vertice in basso del triangolo. La differente misura e disposizione dei ciottoli crea un luogo tranquillo a dimensione umana. In una città con una tradizione di soli trecento anni la scultura rappresenta un costante momento dell'antichità della storia e una dimensione del tempo che ci include tutti.

## Materia

Rispondendo nel 1968 a una domanda circa il "punto" del suo lavoro Andre rispose: "Lo faccio perché voglio vederlo nel mondo. Riguarda tutta la materia dell'esistere"<sup>28</sup>. "Le proprietà dei materiali e il mondo materiale" costituiscono la seconda linea sul diagramma dei vettori di Andre. Nel 1967, come suo contributo alla mostra "Monuments, tombstones & trophies", Andre fece un'opera intitolata *Grave for a small child* che consisteva nel far cadere sabbia da una scala per formare un tumulo conico sul pavimento di sotto. La forma era stata determinata dalla natura della materia, manipolata dall'artista, ma soggetta alla gravità. "Una cosa che ho imparato nel mio lavoro è che per fare l'opera che volevo non potevo imporre delle proprietà a un materiale, ma bisognava svelare le proprietà del materiale" (conversazione inedita con Dan Graham, 1968).

Incidere sul legno implica un'imposizione: il cambiare il carattere del materiale e usarlo per fare un oggetto che allude a qualcos'altro che non se stesso e le sue qualità. Anche *Well* con le sue massicce assi di legno usa il materiale per chiudere uno spazio. Tuttavia la sen-



7. Progetto per i giochi olimpici di Monaco, 1971.

sibilità di Andre verso il materiale e la massa fu resa più acuta da *Well*, poiché il peso del legno minacciò di far crollare il pavimento del vecchio edificio di New York nel quale era situata la galleria Tibor de Nagy e Andre fu obbligato a ridisporre le assi in una delle strutture alternative che aveva originariamente proposte — una parete zigzagante alta 90 centimetri che ridistribuisse il carico — in seguito intitolata *Redan*. Per la sua successiva personale nel 1965 Andre volle avere il completo controllo dello spazio della stessa galleria e per ottenere ciò fu obbligato a cercare un nuovo materiale con un grande volume e poca massa. Scelse il polistirolo, usando per costruire tre larghe strutture.

Più tardi nell'anno la decisione di abbandonare i principi strutturali del costruire costrinse Andre a cercare un nuovo materiale. Egli voleva delle piccole unità, ma non poteva usare il suo prediletto legno perché i piccoli blocchi di legno non avevano una massa sufficiente da impedire che si spostassero sul pavimento. Perfino i mattoni, che infine Andre scelse, erano ammassati in doppio strato nelle serie *Equivalent* e in *Lever* sistemati sul lato per evitare spostamenti. Per Andre la massa "è un senso fondamentale della scultura. Ed è questo il motivo per cui non ho mai fatto lavori cavi. Amo il suo senso della pesantezza, ed è in gran parte per questo che sono giunto alla scultura"<sup>29</sup>. "Io non visualizzo i lavori e non li disegno e l'unica sensazione che ho riconsiderandoli nella mente è quasi di un sollevarli fisicamente. Di un lavoro posso praticamente sentire il peso e se quel che mi frulla nella mente ha o non ha il giusto peso. Non è un senso visivo, è un senso fisico — quasi il senso di far forza contro una porta e di aprirla"<sup>30</sup>.

In un tipo di sculture Andre usa materiali di scarto e in queste è il materiale che determina la forma e la sistemazione della scultura. Andre è stato un raccoglitore di materiali di scarto da quando la povertà lo aveva costretto a cercare nei cantieri di costruzioni le travi usate nelle sue prime sculture intagliate. Nel 1959-60 fece numerose scul-

ture usando scarti o frammenti trovati per strada. "Quel che raccolgo sono materiali che sono in genere parti scartate in qualche processo industriale, come delle lavorazioni a macchina, e queste sono le parti non volute, tagliate via"<sup>31</sup>. Andre usa "i materiali della società in una forma in cui la società non li usa"<sup>32</sup>, essi sono "i materiali grezzi della società, non i suoi prodotti finali, il mattone e non il muro di mattoni"<sup>33</sup>. La particolare caratteristica del materiale grezzo trovato può cambiare in modo significativo il piano di lavoro originale di Andre. Nel 1976 a Minneapolis Andre aveva intenzione di fare un'opera da interni, ma quando trovò un barile di lastre d'acciaio in una discarica la superficie arrugginita e la qualità della luce autunnale lo spinsero a fare una scultura da esterni e ad intitolarla caratteristicamente con un nome, *Prime Leaves*, che unisse la stagione e le qualità del materiale. In un altro tipo di lavori, Andre sceglie un materiale che entri in unità esistenti o che egli possa ottenere in unità identiche. In queste opere la scelta del materiale è determinata dalle particolari esigenze della scultura. "Nell'arte si dovrebbero usare dei materiali che fossero realmente adatti ai nostri scopi. Non il marmo per il gusto del marmo o il bronzo per il bronzo, ma il marmo dove è adatto il marmo e l'immondizia dove è adatta l'immondizia"<sup>34</sup>. Quando Andre sceglie un materiale per un particolare lavoro la scelta è voluta. Egli lo usa per le sue qualità intrinseche e, salvo poche eccezioni, tipo le due serie a scacchiera note come le serie *Plains* e *Alloy*, e un lavoro giovanile in legno con una catena metallica (*Chainwell*), non ha mai usato in una scultura più di un materiale.

In una o due occasioni Andre ha usato molti materiali, tra cui fieno, argilla, pietra e acrilico. La ceramica e le calamite di alnico, con la loro elevata massa e piccole dimensioni, sono anche stati dei materiali prediletti per i lavori in scala ridotta, pensati per spazi domestici. Tuttavia Andre ha usato essenzialmente metallo. Il metallo ha una massa elevata, è liscio, durevole e consistente.



“Vedete, io non voglio che sia interessante il particolare di una struttura, i begli effetti e così via. Questo non mi interessa affatto. Io voglio il materiale nella sua forma più pura”<sup>35</sup>. Il metallo soddisfa anche un'altra delle richieste di Andre poiché, a differenza dell'argilla o del gesso, può essere usato nella sua forma definitiva. Andre non ama il processo di trasformazione insito nella fusione e allo stesso modo il tipo di trattamento necessario per creare superfici ideali che devono essere mantenute. Alla fine del 1967 Andre usò un manifesto che portava una versione schematica della tavola periodica degli elementi per annunciare una mostra di tre larghi quadrati comprendenti 144 lastre di alluminio, acciaio e zinco. Per la maggior parte dei suoi lavori in metallo Andre ha continuato ad usare questi ed altri metalli comuni all'industria delle costruzioni — rame, piombo e magnesio. Alcune strutture esistono in tutti e sei i metalli, la maggior parte solo in uno, con una o due in altri metalli più costosi quale lo stagno.

Il paragone tra due quadrati di metalli differenti accentra l'attenzione sulle proprietà del materiale. I 144 quadrati di piombo e magnesio sembrano “gli stessi” ma il quadrato di piombo pesa circa 1 tonnellata e mezza, mentre il quadrato di magnesio pesa solo 2 quintali e 200 chilogrammi. Il colore è abbastanza diverso e prima dell'ossidazione il quadrato di magnesio riflette e diffonde la luce, mentre il piombo assorbe tutta la luce che gioca su di lui. Camminando su di essi si sentono suoni differenti, e si può avvertire la differente struttura, e, ad un esame ravvicinato, l'elasticità del magnesio con i suoi spigoli acuti contrasta con gli spigoli morbidi e sempre più arrotondati del piombo. Andre accetta i mutamenti che avvengono col passare del tempo. “Nei miei lavori non mi interessa raggiungere uno stato ideale. Col camminarci sopra della gente, con l'arrugginire del metallo, con lo sgretolarsi del mattone, col deteriorarsi dei materiali, l'opera diventa essa stessa la testimonianza di qualsiasi cosa le sia accaduta”<sup>36</sup>.

Allontanandosi da una concezione della scultura come struttura per la scultura come luogo, Andre doveva trovare un nuovo modo di mettere insieme i suoi lavori. Questo nasceva dai materiali e dagli elementi che aveva raccolto lungo le strade: “Io non parto mai con una forma... e poi vado e trovo le particelle con cui costruire questa forma” (intervista inedita, 1970). “Le mie opere sono consistite nel problema di prendere una serie di particelle e di combinarle secondo regole che erano delle proprietà di ciascuna delle particelle; questo esclude cose del tipo unire, saldare, fissare, incollare, le particelle rimangono sempre libere, il che è un vantaggio nel senso che un'unione si spezza; esse tendono a vagare separatamente, ma allora bisogna riaccordarle, così come si può riaccordare uno strumento musicale per riportarlo al giusto tono” (intervista inedita, 1970).

Per descrivere questo principio nel collegare le parti, Andre ha usato il termine “clastico” Deriva dal greco *kla-*

*stós* (spezzato) e significa “in grado di essere smontato” Ha anche un altro significato: “formato da frammenti di rocce preesistenti” (conversazione inedita con Dan Graham, 1968). Andre ha associato il suo uso delle particelle con la sua esperienza presso la Pennsylvania Railroad. “Le ferrovie sono assolutamente collegate a masse lineari e un treno è una massa di particelle e il lavoro che svolgevo nelle ferrovie come frenatore e in seguito come conduttore di treni merci aveva molto a che fare col prendere tutti i treni che venivano dall'Ovest nel New Jersey e classificarli, cioè spostare le carrozze verso i differenti binari. Così io cambiavo continuamente la disposizione dei vagoni e formavo nuove sequenze di materiale”<sup>37</sup>. Le unità di Andre sono deliberatamente mantenute piccole abbastanza da poter essere maneggiate e piazzate da una persona che lavori da sola, preferibilmente l'artista stesso. Le lastre di metallo difficilmente sono più larghe di 13 centimetri quadrati, il legno è lungo 90 centimetri e pesa circa 35 chilogrammi. Anche lavorando in esterni, una situazione nella quale molti scultori si limitano ad allargare le loro sculture da galleria, Andre ha continuato, con due eccezioni, a usare piccole unità — “la dimensione non ha assolutamente nulla a che fare con la misura. Ha a che fare con cose che sono internamente coerenti con le loro stesse parti”<sup>38</sup>. E all'esterno la misura piccola e l'assenza di giunture fisse è stata usata con profitto in una scultura quale *Secant* in cui il lavoro segue il profilo, abbracciando la terra, definendo e illuminando la configurazione del terreno.

La scultura di Andre è quasi sempre saldamente compressa, escludendo deliberatamente uno spazio interno. Ad eccezione di un tipo di lavori fatti negli ultimi anni '60 — linee e serie fatte di pezzi di bastone, muri e nastro — le unità di Andre come la sua scultura sono state per la maggior parte rettilinee, spesso quadrate. “Non amo incorporare nella scultura cose degne di nota. Ho cercato di creare forme che siano essenzialmente anonime ad eccezione che nella massima astrazione, un quadrato o una linea ad esempio, ma non una cosa specifica”<sup>39</sup>. Andre ha usato lastre quadrate per fare quadrati, linee e rettangoli e lastre rettangolari per fare rettangoli, linee e quadrati.

Da Nicholas Serota, *Carl Andre Sculpture*, London 1959-1977, catalogo della mostra, Whitechapel Art Gallery, London 1978.

1. Michael Ballou e George Morgenstern, *An interview with Carl Andre*, in “Minneapolis College of Art and Design newspaper” 1976.
2. David Bourdon, *The Razed Sites of Carl Andre*, in “Artforum”, vol. 5, n. 2, ottobre 1966.
3. Siegel Jeanne, *Carl Andre Artworker*, in “Studio International”, vol. 180, n. 927, novembre 1970.
4. Andrea Gould, *Dialogues with Carl Andre*, in “Art Magazine” vol. 48, n. 8, maggio 1974.
5. Achille Bonito Oliva, *Intervista con Carl Andre*, in “Domus”, n. 515, ottobre 1972.
6. *Ibid.*
7. Ballou e Morgenstern, *An interview cit.*
8. Phyllis Tuchman, *An interview with Carl Andre*, in “Artforum”, vol. 8, n. 6, giugno 1970.
9. Paul Cummings, *Taped Interview with Carl Andre*, in “Domus”, n. 515, ottobre 1972.

10. Carl Andre, *Art is what we do. Culture is what is done to us, in Sensibility of the sixties*, in “Art in America”, vol. 55, n. 1, gennaio-febbraio 1967.
11. Ballou e Morgenstern, *An interview cit.*
12. Carl Andre, *Eight Statements (on Matisse)*, in “Art in America”, vol. 63, n. 4, luglio-agosto 1975.
13. *The Artists and Politics: A Symposium*, in “Artforum”, vol. 9, n. 1, settembre 1970.
14. Willoughby Sharp, *Carl Andre*, in “Avalanche”, n. 1, autunno 1970.
15. Tuchman, *An interview cit.*
16. Dodie Gust, *Andre: Artist of Transportation*, in “The Aspen Times”, 18 luglio 1968.
17. Bonito Oliva, *Intervista cit.*
18. Carl Andre, *Preface to Stripe Painting (Frank Stella)*, in *16 Americans*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York 1959.
19. Tuchman, *An interview cit.*
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. Bourdon, *The Razed Sites cit.*
23. Bonito Oliva, *Intervista cit.*
24. *Ibid.*
25. Tuchman, *An interview cit.*
26. *Ibid.*
27. Ballou e Morgenstern, *An interview cit.*
28. Carl Andre, *Artist Interviews Himself, in Carl Andre*, catalogo della mostra, Städtisches Museum, Mönchengladbach 1968.
29. Bonito Oliva, *Intervista cit.*
30. Jeanne Siegel, *Carl Andre Artworker*, in “Studio International”, vol. 180, n. 927, novembre 1970.
31. Bonito Oliva, *Intervista cit.*
32. Enno Develing, *Carl Andre*, catalogo della mostra, Gemeentemuseum, Den Haag 1969.
33. Bonito Oliva, *Intervista cit.*
34. Tuchman, *An interview cit.*
35. Bonito Oliva, *Intervista cit.*
36. Gust, *Andre cit.*
37. Siegel, *Carl Andre cit.*
38. Tuchman, *An interview cit.*
39. Sharp, *Carl Andre cit.*



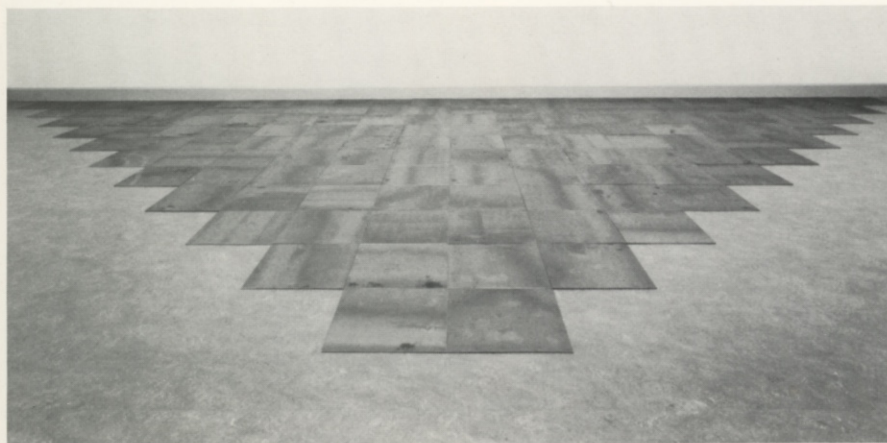
## CARL ANDRE di Carl Andre

Nacqui nel 1935 a Quincy, Massachusetts, una città di 70.000 abitanti. Mio padre è un oriundo svedese, le origini di mia madre: Scozia, Irlanda del Nord, isola Principe Edoardo e Maine. Quincy si trova tra colline di granito e il mare. L'acqua determina la geografia: baia, fiume, isola, ruscello, palude, penisola. Mi posso ancora ricordare dell'arrivo delle navi cariche di legname da costruzione che scendevano sul Town River dal Maine ed anche del viaggio inaugurale della nave da guerra Massachusetts,



realizzata nel cantiere navale di Quincy. Mio padre e mio zio lavorarono in questo cantiere, che procurò durante la seconda guerra mondiale una prosperità locale considerevole. Mio nonno Carl e mio zio John erano muratori autonomi, ma dovettero cessare la loro attività durante la guerra. Mio padre si interessava agli avvenimenti del tempo. Sedevamo ogni volta insieme di fronte alla radio ed ascoltavamo ammaliati i commenti dello speaker. Mia madre, piuttosto, si occupava in modo pratico delle realtà sociali della vita quotidiana. Questa è, tra l'altro, una

e dell'ultimo nato. La scuola per me è stata un divertimento finché mia madre si preoccupò che potessi frequentare con l'aiuto di borse di studio una high-school privata, la Philips Academy. Dominavano là una disciplina accademica ed un rigore che mi erano sconosciuti. Nello stesso periodo conobbi l'arte come esperienza umana gioiosa. Dato che non mi sentivo felice alla Philips Academy, tornai a Quincy e là lavorai presso la fabbrica di ingranaggi "Boston", viaggiai in Inghilterra e Francia e mi arruolai nell'esercito degli Stati Uniti. Dopo aver frequentato brevemente l'università



8. Mastaba, ferro, 1978.  
9. Voie d'acier, acciaio, 1984.

ragione della mia posizione socialista e della mia coscienza che tutte le azioni, coscienti o incoscienti, sono inserite in un contesto sociale. Le mie due sorelle sono più vecchie di me. Di conseguenza potevo godere i vantaggi del figlio unico

Northeastern a Boston, andai a New York a cercare la mia fortuna. Il mio amico Michael Chapman era là e mi spianò la strada. Anche un altro amico, Hollis Frampton, venne a New York. Abitai da lui finché mi sposai. In questo periodo iniziai a intagliare, incidere, smerigliare, rifinire-accatastare e accumulare. Di qui si sviluppò la mia scultura. Per sostenere il mantenimento di mia moglie e mio lavorai presso la Pennsylvania Railroad nel New Jersey. Erano giorni neri, rischiarati, però, dall'amicizia e dall'amore di Rosemarie Castoro. Ciò nonostante, alcune opere furono allora apprezzate, sebbene la maggior parte di questo periodo andasse perduta. Barbara Rose mi dedicò per la prima volta la sua amichevole attenzione, dopo che ci conoscevamo l'un l'altro già da dieci anni. In quel periodo (dal 1958) anche Frank Stella era per me una fonte d'ispirazione. Dopo due mostre a New York Konrad Fischer mi mandò un biglietto aereo, per allestire una mostra presso di lui a Düsseldorf. Virginia Dwan, un'altra gallerista disponibile, fu per me ancora più importante come persona, con cui poter condividere interessi artistici comuni. Ella sosteneva i suoi artisti non solo per l'attualità della loro opera, ma si interessava soprattutto del mistero del loro lavoro futuro. Non voleva essere sorpresa da novità sensazionali, ma da onestà umana e artistica. Virginia più tardi si ritirò e John Weber proseguì il lavoro di lei nella sua propria galleria ed in un altro senso. Ora sono qui e scrivo nella consapevolezza che cerco di capire bene ciò che non sarò in condizione di sapere su di me o su qualcun altro né nel passato, né nel presente, né nel futuro.

New York 1975.

1. 10x10 Altstadt Lead Square, piombo, 1967-76. 50x50x1 cd.; 500x500x1 totale. Stedelijk Museum, Amsterdam.
2. 35 Timber Row, legno, 1968. 20x20x100 cd.; 700x100x20 totale. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (collezione M. Visser, Bergeyk).
3. 25 Aluminium Square, alluminio, 1968. 100x100x1 cd.; 500x500x1 totale. Saatchi Collection, Londra.
4. Henge on 3 Right Thresholds, legno, 1971. 30x30x150 cd.; 150x150x210 totale. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (collezione A. e A. Herbert, Gent).
5. Palisade, cedro rosso, 1976. 30x30x90 cd.; 30x390x90 totale. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.
6. Mastaba, ferro, 1978. 50x50x0,5 cd.; 500x1100x0,5 totale. Carl Andre, New York.
7. Furrow, cedro rosso, 1981. 30x30x90 cd.; 90x150x150 totale. Saatchi Collection, Londra.
8. Baucis, cedro rosso, 1981. 30x30x90 cd.; 90x90x90 totale. Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
9. Weir, cedro rosso, 1983. 30x30x90 cd.; 270x270x90 totale. Haags Gemeentemuseum, L'Aja.
10. Cascade, cemento precompresso, 1984. 25x17,5x50 cd.; 250x500x175 totale. Saatchi Collection, Londra.
11. Massicciata, travertino, 1984. 20x25,5x50 cd.; 302x102x50 totale. Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
12. Solarust, ferro, 1984. 100x100x0,5 cd.; 1200x1200x0,5 totale. Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
13. The Peace of Münster, cemento precompresso, 1984. 25x17,5x50 cd.; 620x700x50 totale. Westfälisches Landesmuseum, Münster.

(Le misure sono indicate in centimetri).

Per una bibliografia completa cfr. Carl Andre, a cura di Rita Sartorius, Eindhoven 1987.

Traduzioni: Sandra Bergamaschi, Elio Pizzo  
Fotografie: R. Van den Bempt (5), H. Biezen (8, 9), Dwan Gallery (2, 3, 6), H. Friedrich (7), R. Kollaard (1).  
grafica: Extrastudio  
stampa: Stamperia Artistica Nazionale, Torino  
© 1987 Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea e gli autori.