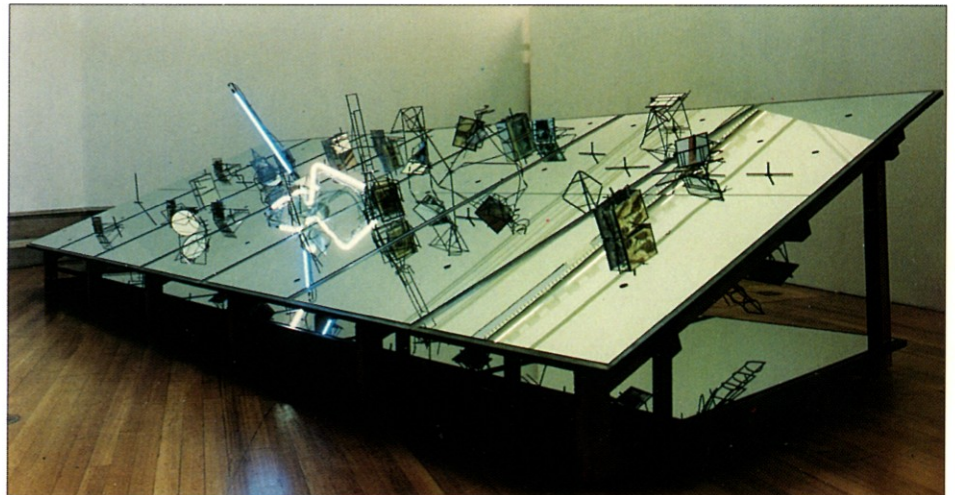


Ainslie Yule

Art Machine:
Three Score Years and Ten



Art Machine: *Three Score Years and Ten*

Ever since Lessing, in his famous essay *Laocoön*, resolved the boundary disputes between poetry and art, we may take it that the upshot unanimously accepted by all aestheticians is that the difference lies in the fact that art belongs in the category of space and poetry in that of time, that art represents repose, poetry movement.

Whatever, then, is to be an object of artistic representation must have that quiet transparency in which the inner reposes in the corresponding outer. The less this is the case the more difficult the artist's task

becomes, until finally the difference becomes insistent and tells him that the task just isn't his...*Shadowgraphs*, from

Sören Kierkegaard's

Either/ Or; A Fragment of Life, (1843)

Time and Space

The acceptance by the philosopher Soren Kierkegaard (1813-1855) of a clearly defined boundary between objects of art and poetic forms has become subverted by Ainslie Yule's installation *Three Score Years and Ten*, recently translated from the side-chapel of the Nicolaj Church in Copenhagen to the Villa Foscari-Rossi at Stra, in the Veneto. It is not just that the existential Danish thinker could not conceive of a time when any number of viewers could bring a work to its poetic completion, giving a new meaning to the usage of his term 'artist's task just isn't his...', but also that an age would come when spatial dialectics might be engendered so as to negate the apparent stasis or 'repose' held to be common and accepted to the art objects of his day. This in many ways generates the paradox presented to us by the large installation piece *Three Score Years and Ten*, namely that while it appears in its parts so fixed, to be static and heavy, it is illusory in its state of repose.

As the title of the work intends to suggest we have become involved in a poetic exegesis on the nature of existence in time. For if the finite aspects of human life are represented in the work by seven sloping decadal mirrors they also have secondary identities echoed by the smaller plates hidden beneath. And, in these binary aspects expressed by obliquely angled and obfuscated mirrors we confront the illusions of consciousness and certainty about the work as an object. For time and space become a series of illusions as the mirrors of the installation open up the work to an ever exteriorised sense of the completed present. Thus as a spatial object the site may freely shift

by turns from bleached walls in a Glasgow Gallery to a Gothic vaulted side-chapel, and now to the classical arches of a post-Palladian vocabulary. For all that, it remains that the reflected representations will still be transient in a spatio-temporal work forever open to the potential entelechy of the faces that gaze into it. Hence, we might say that Kierkegaard's notion of 'transparency' has been firmly displaced; the 'corresponding outer' does not afford any sense of contemplative 'inner repose', for the mirrors repeatedly cast events into the changing vagaries of the differing moments in space and time that surrounds the object. In consequence it can be said of this installation piece that the boundaries of art as form at 'repose' in space are subverted by a paradoxical sense of stillness, and the poetic as 'movement' through duration has been elided by the aleatory use of the time around it. This may be the deconstructive meaning of the work when the sculptor says 'it is a very still piece, very quiet', or that the work is 'very complex, unnecessarily complex but at the same time necessarily complex'. An oxymoronic condition that is falsely true - of the artist's sense of 'difference that becomes insistent'.

However, and on quite another level, there is an appeal by the work to time or duration as a finite and static resource in the history of a life or human age. For the pseudo-biblical seventy years of the work's title can also be read as an epistemological end-game that 'brackets' the Duchamp-grounded modern paradigm by an historical closure, that is to say as if by object-metaphor when the polemical *Great Glass* has been turned on its side and read as mirror reflection with its transparency denied. In this second way of reading *Three Score Years and Ten* it becomes as much an archival resource as art object, a material repository of numerous discourses and debates, a post-modernist parody of selection and designation, of paradigmatic memories and of the role played by chance as fulcrum in the subsequently directed specificities of the work.

This may be the deconstructive meaning of the work when the sculptor says 'it is a very still piece, very quiet', or that the work is 'very complex, unnecessarily complex but at the same time necessarily complex.'

Chance and Genesis

Ainslie Yule's materially self-contained installation piece took some six months to complete in 1989-90. The first three months were given over to its conceptualisation and planning, as he puts it by 'playing around with bits of paper', whilst the remainder of the time was spent on development and construction. The weighty pine frame, a lateral trestle-like bed on which the mirrors rest, is used to ground the work in a way not unlike Yule's earlier works of the 1970's. However, unlike the earlier floor works made of sundry frangible materials such as thread, softwoods, dyes, marker pens, steel rods, acrylics and plaster, with their fragility and aerial theatricality, in this instance his preoccupation is with mass and volume - on the face of it by an apparent desire in both scale and weight (some two tons or so) to dominate and control the reality of the different spaces the work is made to inhabit.

The first three months were given over to its conceptualisation and planning, as he puts it by 'playing around with bits of paper'

However, the reference to trestle-like forms which has been common enough in Yule's work is retained to be enlarged in this installation piece - never more reminiscent perhaps than of an architectonic work-bench - and here serves quite another purpose. For the stable signifier of the trestle is set at odds with what that which it apparently supports, namely the mirrors as unstable signifiers dependent on various passing reflections. As with all deconstructive puns of this type the word signifier, in this case the use of 'reflection' as a condition of the human consciousness present in the making of the installation, plays with another alternative meaning conveyed by the mirrors, that is to say of the 'reflections' as an unstable transience. Therefore the main structural components that form the heart of this installation piece are undermined from the outset (consciously or not) for the purpose of a 'performative supplementarity', which is to say that it opens the work up to the diverse signifiers generative of the multiple narrative readings that will follow.

This practice of incorporating floating signifiers within the installation piece is carried on through the work as a whole. At one level it takes the form of the aleatory placements of the apparatuses and objects that pass through the angled mirrors and which see themselves reflected in the plates above and below. The objects are not ultimately fixed and are left to find their own equilibrium when the installation is assembled and placed in its illusory repose. On another level the apparatuses are made like his earlier works of several diverse materials, on this occasion neon strips, iron rods, wire and sundry filings, which also act as estranged signifiers lending an even greater potential to the displacement of predicates that can be attached to the work.

The seventy placements for the apparatuses first marked on the plates were cut down to their present number by the throwing of dice, though some reference to the original number is retained on the surface of the piece - this further compounds the idea of the instability of the signifiers operating within the work. He has extended this ambiguity in that the siting for the original positions of the apparatuses was made with a grid and points to a series of mathematical manipulations at work in the installation. This generates yet another set of contraries since the idea of a grid supposes a rational ordering in opposition to that which is chance-driven.

**Is this what the maker intends when he says
'unnecessarily complex' but 'necessarily complex'?**

At a deconstructive level the pun recalls Mallarmé's 'a throw of the dice does not negate the law of chance'- again connoting a sort of oxymoronic condition. And, it is surely not arbitrary of Yule to point in this way to a notion of grids and chance when they have been so significant in twentieth century discourses of the modern.

In another extension the original signifiers associated with the apparatuses are displaced to the box-archive stored beneath. For there we find two further levels of signification, in which each assembled object or apparatus - including the placements or sites for the unrealised objects that were edited out - have their exemplary designations such as 'flute' or 'cloth piece' or 'hole' (in the examples cited to be found respectively as from left to right in upper mirror plate one, lower centre mirror plate five, centre right mirror plate seven) among many others, and yet beyond even these

hidden signifiers there is another deferred signification attached to each assemblage and refer to natural elements like wood, metal or glass or air. We might ask what can be intended by this complexity of deferred meanings? Is this what the maker intends when he says 'unnecessarily complex' but 'necessarily complex'?

It is this postmodernist character of the work that challenges our now well established modern assumptions about art, for Yule has gone far beyond the Duchamp paradigmatic of the modern which entails the power of the artist to designate - that is to say the artist may will the work to be what he has chosen to call it. For in this piece the signifiers slip and slide only to bump into each other at sundry levels, deferring completion to an imaginary potential that can only exist in reflections outside of the work, into the not here, sometimes spinning out of control but for their own hidden sense of necessity.

Reflections and Transparency

The work's experiential objective of transparency is in the reflection but not in the reflecting object. It is neither a window to look through for the purposes of illusion in the Renaissance mode, nor for that matter is it a modernist window in the literal sense of Duchamp's *Great Glass*, where chance and desire are frustrated in the designatory condition of deferred signifiers (sources taken from science journals or technical manuals) of the *'Bride Stripped Bare by Her Batchelors Even'* disposed in its window.

However, whereas transparency has been primarily cast into the real space around the object its allusion has not been denied and is referred to if only in a loose optical sense by the way that the apparatus/objects pass through the angled mirrors and are reflected in a reciprocal manner by the horizontal mirrors beneath. Therefore Yule's installation piece has even deferred or in another sense set free not only the work's pellucid but also its opaque materiality - both subjects are seen as crucial issues within modern visual aesthetics. In this way the maker has re-metaphorised the 'Ding-an-sich' (the 'thing-in-itself') for;

“As the senses...never and in no single instance enable us to know things in themselves, but only their appearances, and in these as mere representations... all bodies together with the space in which they are, must be held nothing but mere representations in us, and exist nowhere else than merely in our thought.”

Here quite deliberately a certain sort of aesthetic Rubicon has been crossed, for if the language signifiers in the work have floated free of the things they are meant to signify, leaving us with no clear fixity or sign, then also the material properties have been similarly de-stabilised to give the work a sort of transcendent power or metaphysical property as Kant predicted, for human language as thought in and through time is all we can know in our allotted three-score-years-and-ten; what remains of the rest of human experience resides at best in uncertainty or in an unverifiable intuitionism.

The apparatuses further the allusive material properties in the piece, for they themselves act as reflectors into the mirrors and to the space around the work. The immaterial nature of light has also become emblematic where the neon-strip that projects out of the central plate is dependent on its electric current to give it an illusion of material presence; this enacts yet another form of transparent absence. There is a seemingly endless compounding of reflections and deferrals within apparatus mirrors reflecting into mirrors in turn reflecting into space.

The apparatus/objects may also be seen to punctuate the work in the way that specific events can be said to punctuate a human life. There is some evidence for this view of a tripartite role played by the mirrors as reflections and memories in the archive beneath where the sculptor has stored his favorite images, and as we would expect they are predictably seventy in number.

The role played by the casting of dice may have served on this reading to re-incrube into consciousness the nature of selective memories, that is to say when considering importances of a lifetime.

For the viewer seeing the installation piece it is he or she that operates in the different transparent and contextual spaces thrown out by the mirror reflections. It is the viewer who has been empowered and brings his/her own mobility to the static appearance of the installation, who is able to meditate upon his/her own reflection in the multiple mirrors of the work. In this operative sense at least the viewer may be said to bring the work to its completion. However, the viewer is at the same time denied the power to determine any definitive meaning from the installation, beyond that of a personal response to it. This is what the maker has surely intended by the sheer complexity of the processes that operate in the work, the ‘performative supplementarity’ to which I referred previously. The quality of being vexed, the ‘what is it or what was the intention’ may be the central question thrown up by the piece. It is certainly the unanswered question or condition that pertains at the end of every human life.

Readings and History

However, alongside all these concerns the work is also bound to have a synoptical quality, as is evidenced by the inclusion of an archive of related materials, and the rationale of the materials demand a reading. In looking like a giant lectern or ‘prie dieu’ we sense an inner necessity that infers something of its didactic and meditative aspects, a tabular arrangement of a life - or as a human narrative that has been in some way layed out in order to be read. And, while we have shown that linguistic and material legibilities are obfuscated or even deferred to the contents of the archive, a sense of time and history is still present by the choice of materials. For materials are never neutral, nor can they be so easily divested of their properties, as the maker of *Three-Score-Years-and-Ten* is well aware.

Time in its material history is bound to be accepted as a given by including gold-leaf between the mirror plates and on some of the constructed apparatus/objects. Yet we might argue in this instance that as a signifier it intends only to point towards the value sign of that which is precious in human life and events, rather than any direct reference to an historical role or to the context of image and object framing where it is most often used. The same lack of neutrality may be said to apply to any of the materials used in the installation piece, and if time allowed each could be read accordingly..

A convincing reading of the installation piece as a whole is that of closure in that the seventy years of its title brings to an end a set of concerns that have shaped the age of modernism - this as we have seen is particularly true of transparency in Duchamp’s modernist paradigm, and it may also be true in other respects of the concerns of a two-dimensional material opacity that underlie the post-war Greenbergian notion of the modern. Kierkegaard’s quoting of Lessing’s Laocoön essay with which I began marked a boundary in Romanticism’s division between what was of poetry and what was of art, a narrative position that has been

reformulated many times but never satisfactorily displaced within modernist discourses on art - though as I have implied Duchamp came closest through the power of designation when he simply inscribed an art status onto utilitarian and non-utilitarian objects at will. Thus Yule’s installation piece may be seen to take this a stage further in the act of passing over poetic control to the viewer, and it can be added that the completion will be endlessly pluralised by the many readings that will inevitably take place. Therefore in completion the duration of poetry and the spatial art object are now able to be fused together. This is not intended as just a synaesthetic aspiration on the part of the maker Yule, for there is no overall philosophy of such unities, rather it is that he seems to foresee that the poetic and the artistic need no longer be so estranged from one another.

A pluralistic content is in fact already evident when you open the archive. For when the maker conceived the work he sent small packets of images and other materials (now in the archive), to Scottish schools in the Strathclyde region in order to get responses from the children. In each of the seventy packages there were some seven tasks ('A' through 'G') that the children were then asked to undertake, and included the joining together of a scattered series of numbered dots said to represent particular years in the life of a person, a commentary of one of Yule's favorite images (often collaged then photocopied) with the now familiar practice of deferred signifiers like 'apparatus' written on the envelope.

They were each asked to fold up a piece of coloured paper, give a group commentary, include a photograph and so on. What emerged was in large part a chance archive since the unpredictable and comical nature of the children's replies could not have been foreseen. The archive is already symptomatic therefore of Yule's desire to increasingly defer completion to poetic forces that operate outside the work - to liberate the maker from the slavish egocentrism that has blighted notions of the modern in this century.

The diversity of metals sometimes used as rods and wires for the many apparatuses and objects that protrude out of and pass through the mirror plates have a wide scope from the little box constructions to odd ladder-like arrangements. Though the enigmatic signifiers attached to these strange contraption-like objects have already been discussed, it should be mentioned again that they enervate the surface of the mirrors by modifying the reflections thrown out by the large angled mirror plates and by changing their own reflections as you move around the work. In this sense they serve also as pictorial punctuations as much as they do in their other signifying functions.

The aesthetic and philosophical problems thrown up by this art machine made by Ainslie Yule cannot be resolved, and nor for that matter are they intended to be answered as such. For in the seven decadal mirror world of *Three-Score-Years-and-Ten* visual experience appears to be open-ended as reflections tumble in upon one another *ad infinitum*. This may be the significant meaning of post-modern reality to live without any sense of fixity, to live in a world where we increasingly bring each other to a potential form of completion - the Baudrillard 'simulacra', to know that our absolute life expectancy has increased little....to accept that we have but three score years and ten....or as the more optimistic scripture says perhaps 'eighty for those who are strong'.

"...to accept that we have but three score years and ten.... or as the more optimistic scripture says perhaps 'eighty for those who are strong'."

Mark Gisbourne May 2, 1993

Endnotes

1 The quote is taken from Alistair Hannay's English translation of Soren Kierkegaard, *Either/Or (Enten/eller) [Copenhagen, 1843]*, London, Harmondsworth, 1992, pp 168; the Gotthold Lessing essay referred to was *Laocoön: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, published in German in 1766. The issues raised by the Lessing essay has been a recurrent theme in modernist twentieth century aesthetics and concern definable boundaries between the arts in general; see Irving Babbitt, *The New Laocoön: An Essay on the Confusion of the Arts* [1910], and more importantly

Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoön," *Partisan Review* VII, no. 4, New York, July-August, 1940, pp 296-310; subsequently reprinted in John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, volume 1 'Perceptions and Judgements 1939-1944', London, 1986. The issues were taken up again in the 1960's and further reformulated by Michael Fried., in "Art and Objecthood," *Artforum*, Summer, 1967.

2 Use of 'to bracket' is quite deliberate and points to the term first coined by the founder of phenomenological philosophy Edmund Husserl[1] (1859-1938), in which materialist perceptions are [bracketed] as such and primacy is invested in an inspection of one's own consciousness and intellectual processes prior to any perceptual given of the world; see *The Idea of Phenomenology [1913]*, trans. by William P. Alston and George Nakhnikian, The Hague, 1964.

3 Douglas Hall, *Ainslie Yule: Sculptures and Drawings*, ex. cat., The Fruit Market Gallery [8 April - 13 May], Edinburgh [1978], and 3rd Eye Centre [24 June - 28 July], Glasgow, 1978.

4 For a discussion of 'performative supplementary' that opens up a work up to continuous readings; see Jacques Derrida *The Truth in Painting*, translation Geoff Bennington and Ian MacLeod, Chicago and London, 1987, p.3.

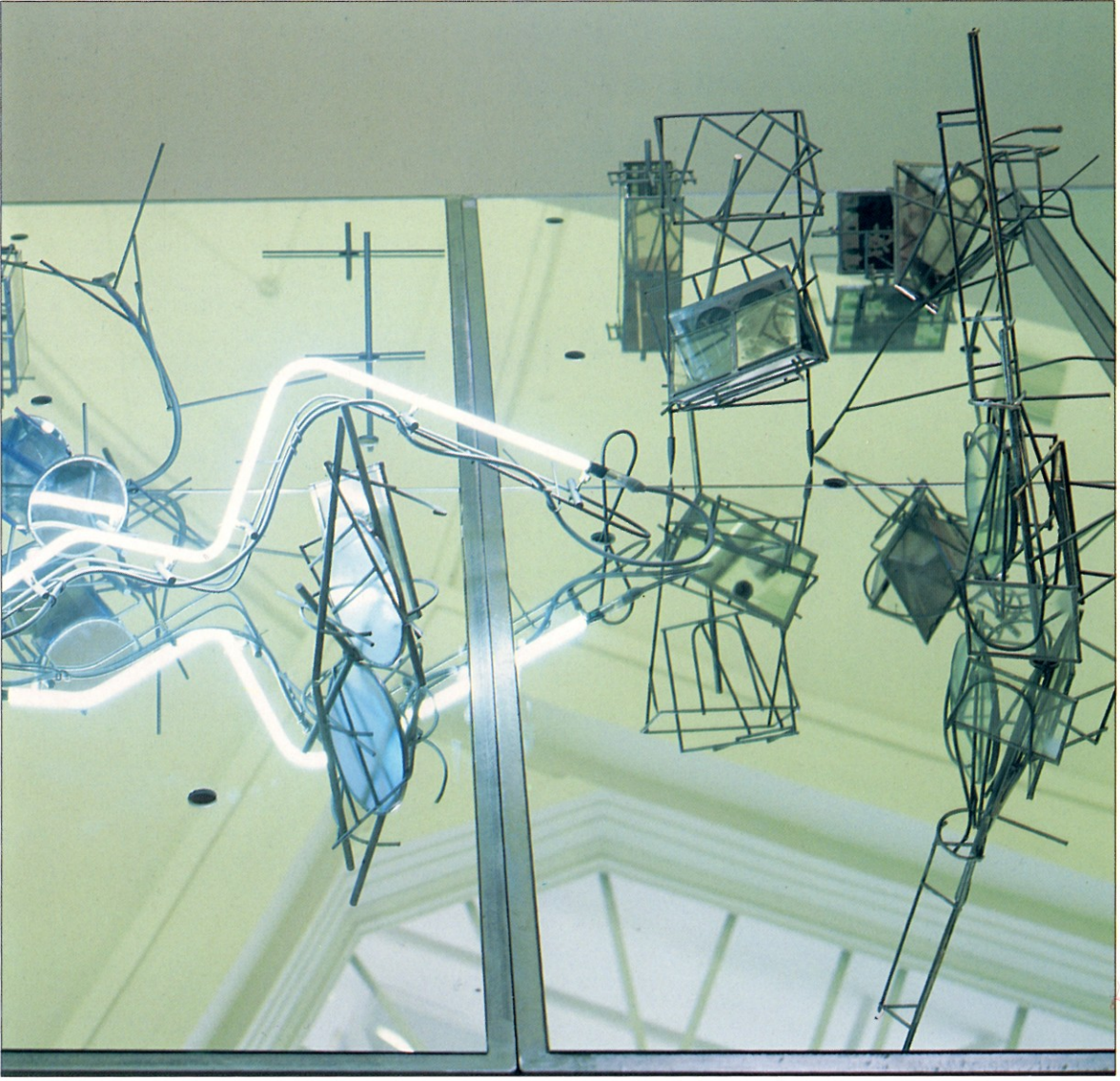
5 There is large literature on the use of grid principles in art and modernist aesthetics; see Rosalind Krauss 'Grids', in, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London and Cambridge, Mass, MIT, 1986, pp8-22.

6 See the essays in Thierry de Duve (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass, London, MIT, 1991.

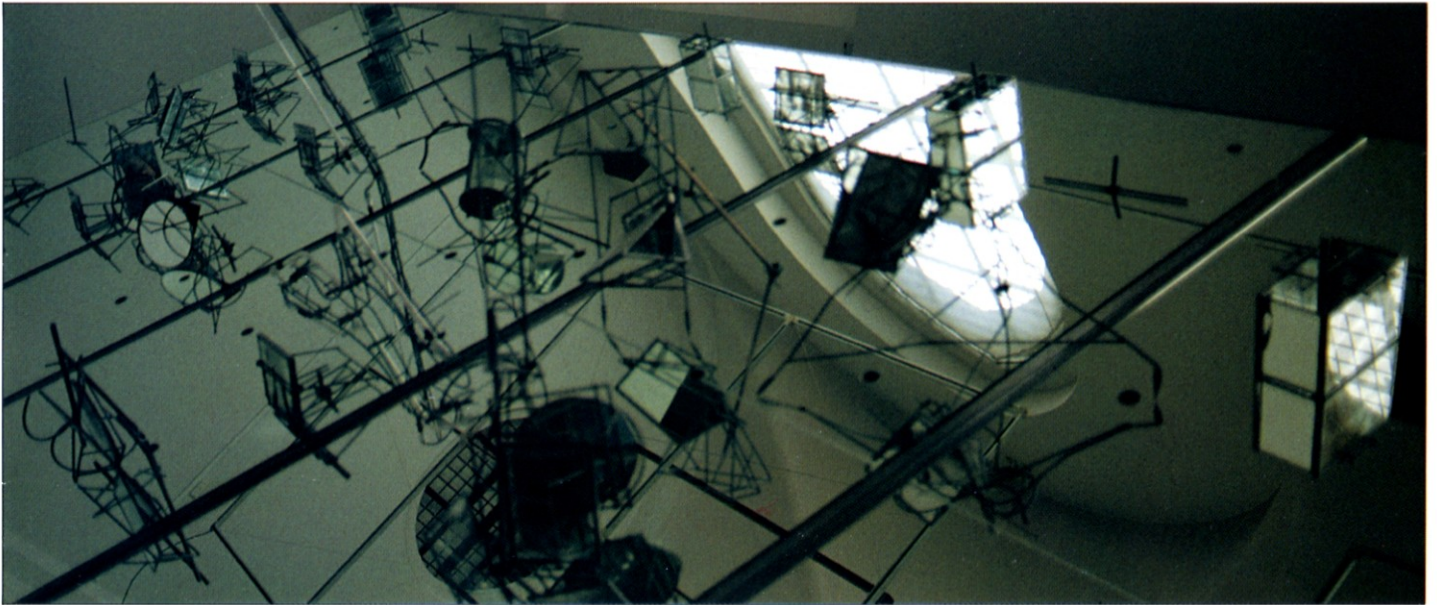
7 Perhaps one of the most famous of quotes from Immanuel Kant (1724-1804), *Prolegomena to any Future Metaphysics*, which has published in numerous English editions (and appears as Note 13, in II, as part of the multi-volumed edition of the *Werke* 1912-1918, Ernest Cassirer [ed.]).

8 For a discussion of post-war notion of the 'modern' see the essays in, Francis Francina, *Pollock and After: The Critical Debate*, London, 1985.

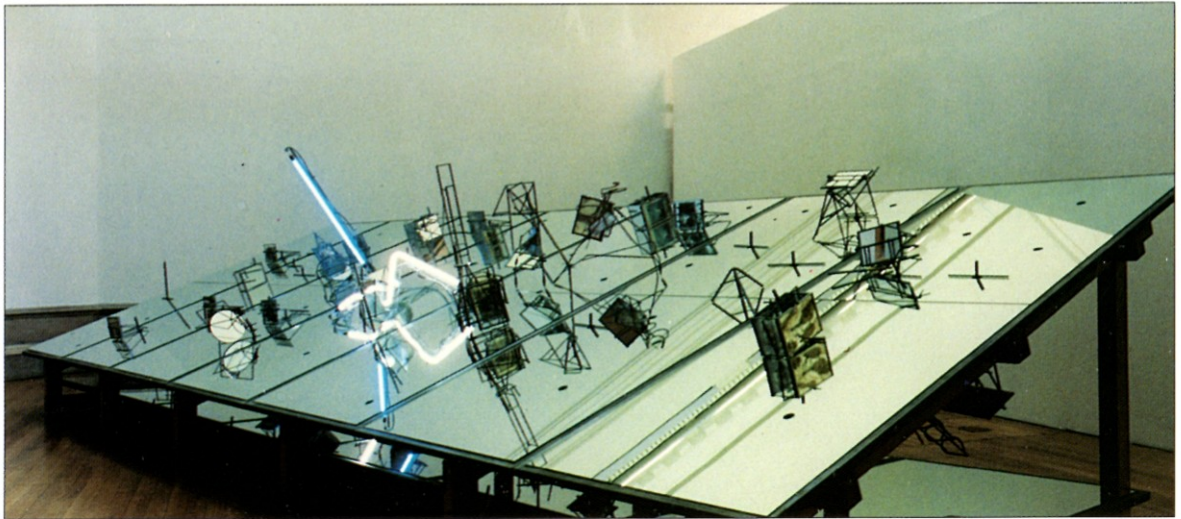




**Whatever, then, is to
be an object of artistic
representation must
have that quiet
transparency in which
the inner reposes in
the corresponding
outer.**



Da quando Lessing, nel suo famoso saggio “Laocoön”, ha portato a soluzione l’annosa disputa dei confini tra arte e poesia, possiamo tracciare il valore unanimemente accettato da tutti gli esteti riguardo all’ arte come appartenente alla categoria “spazio”, e poesia a quella “tempo”; inoltre l’arte significa una pausa e la poesia invece il movimento. L’oggetto artistico dovrebbe avere quella calma trasparenza in cui l’intimo corrisponde all’esterno. Se ciò non avviene, più difficile è il compito dell’ artista, fino a quando tale differenza diventa profonda e gli comunica che non va...“Disegni d'Ombra” da “Enten/Eller”, Sören Kierkegaard (1843).[1]



Il concetto del filosofo Sören Kierkegaard (1813-1855) di un confine chiaramente definito che divide oggetti d'arte e forme poetiche è stato rovesciato nell'installazione di Ainslie Yule *'Three Score Years and Ten'*, trasferita recentemente dalla Cappella della Chiesa di S.Nicola a Copenhagen alla Villa Foscari-Rossi a Stra. Non solo il filosofo esistenzialista non riusciva a concepire un tempo in cui degli osservatori potessero portare a completezza poetica un lavoro artistico, dando un nuovo valore alluso del termine "dovere dell' artista ...non e suo dovere", ma soprattutto non pensava che si sarebbe arrivati a creare dialettiche spaziali per negare la stasi apparente o pausa evidenziata per esser simili e vicini agli oggetti artistici contemporanei. Da questo deriva il paradosso presentatosi dall'installazione *Three Score Years and Ten*, proprio perchè, mentre essa appare così statica e greve, il suo stato di pausa si presenta comunque illusorio.

Come ci suggerisce il titolo di questo lavoro siamo coinvolti in un'esegesi poetica sulla natura dell'esistere nel tempo. Infatti, se gli aspetti della vita sono qui rappresentati da sette specchi decennali inclinati, si echeggiano identità secondarie con le lastre minori nascoste dietro.

E, in questi aspetti binari messi in luce dagli specchi obliqui e offuscati, ci confrontiamo con le illusioni di consapevolezza e certezza dell'opera in quanto oggetto. Tempo e spazio diventano infatti una serie di illusioni appena gli specchi aprono l'opera alla sensazione esteriore del presente finito. Benché come oggetto spaziale il luogo contenitore possa liberamente mutare dai muri spogli di una galleria a Glasgow a una cappella gotica, e ora agli archi classici di un vocabolario post-palladiano, le rappresentazioni riflesse saranno comunque fugaci nell'istallazione spazio-temporale sempre aperta alla potenziale entelechia delle facce che li fissano. Il valore di "trasparenza" di Kierkegaard è stato qui sovvertito: il corrispondente esterno non può permettersi la sensazione di "risposta interna" contemplativa, poiché gli specchi lanciano continuamente immagini nei distorcimenti mutevoli dei momenti diversi che circondano l'oggetto nello spazio e tempo. Si può allora dire, riguardo all'installazione, che i confini dell'arte come segno di "pausa" nel tempo sono sovvertiti dalla paradossale sensazione di calma, e il poetico come "movimento" attraverso la durata è stato soppresso dall'uso aleatorio del tempo intorno ad essa. Questo potrebbe essere il significato decostruttivo dell'opera quando lo scultore dice che è un'opera ferma,

molto calma" o che l'opera è molto complessa, superflualmente complessa e allo stesso modo necessariamente complessa: un'impossibilità" falsamente vera e ciò riguardo al motivo dell'artista di "differenza che diventa insistente".

Comunque, ad un altro livello c'è una richiesta da parte dell'opera di tempo o di durata come risorsa finita e statica nella storia di una singola vita o di un'era. Infatti, i settant'anni pseudo-biblici del titolo possono essere interpretati come finale epistemologico che mette tra parentesi il moderno paradigma fondato su Duchamp, cioè è come oggetto-metafora quando il polemico *Grande Vetro* è stato girato e visto come riflesso dello specchio negando la sua trasparenza.[2]

In questa seconda chiave di lettura *Three Score Years and Ten* diventa tanto un documento d'archivio quanto un oggetto d'arte, un motivo che risponde a numerosi discorsi e dibattiti, una parodia post-moderna di selezione e scelta, di memorie paradigmatiche e del ruolo giocato dal caso come fulcro delle dirette specificità del lavoro.

Caso E Origine

Ainslie Yule lavorò quasi sei mesi per realizzare l'installazione, che fu completata nel 1989-90. I primi tre mesi furono dedicati alla concettualizzazione e al progetto, "giocando con foglietti di carta" - come egli ci dice-, mentre il resto del tempo fu impiegato nello sviluppo e nella costruzione. La pesante cornice di pino, il sostegno a cavalletto su cui appoggiano gli, specchi, sono usati come base dell'opera di Yule non diversamente dai suoi primi lavori degli anni '70.[3].

Tuttavia, diversamente dai primi lavori realizzati con diversi materiali frangibili come spago, compensato, colori, pennarelli, bacchette di acciaio, acrilici e gesso, evidenziando la loro fragilità e teatralità aerea, in questo caso la preoccupazione è legata alla massa e al volume, chiaramente percettibili dal suo desiderio manifesto, sia in dimensioni che in peso, di dominare e controllare la realtà dei differenti spazi che l'opera occupa.

Il riferimento a forme con cavalletti, come valore sempre presente nel lavoro di Yule, è stato sviluppato in questa nuova installazione, ed enuncia qui un altro valore. Infatti, la stabilità del cavalletto è di contrasto con ciò che apparentemente esso sostiene, vale a dire gli specchi come significati instabili dipendenti dai loro diversi riflessi. Come con tutti i giochi decostruttivi di parole, la parola significato, e in questo caso l'uso di "riflesso" come condizione della coscienza presente nella creazione dell'installazione, gioca con un altro significato alternativo rimandato dagli specchi, e cioè i "riflessi" come temporaneità fugace. Così, le principali componenti strutturali, cuore dell'installazione, sono (coscientemente o meno) scardinate dall'esordio in nome di una "supplementarità esecutiva", che apre l'opera ai diversi significati delle varie letture che seguiranno.[4].

Questo modo di far convergere significati fluttuanti nell'opera è evidenziato e sostenuto nell'installazione in quanto insieme.

Da un certo punto di vista, diventano postazioni aleatorie di impianti e oggetti che passano attraverso gli specchi obliqui e che son riflessi nelle lastre di sopra e sotto. Gli oggetti non sono perfettamente fissati, e son quasi sospesi nel loro equilibrio, quando l'installazione è pronta e proposta nella sua illusoria stasi. Da una seconda prospettiva, gli impianti sono simili ai primi lavori di Yule -di materiali diversi-, in questo caso tubi di neon, bacchette di ferro, fili elettrici che assurgono a significati esterni conferendo un assai maggior potenziale di spostamento dei predicati accostabili al lavoro.

I settanta spazi per gli impianti inizialmente segnati sugli specchi vennero portati ad un numero inferiore lanciando i dadi, sebbene si possa risalire al numero originale dalla superficie, e ciò rafforza la sensazione di instabilità dei significati che si muovono all'interno della struttura. Ainslie Yule ha accentuato tale ambiguità concependo la posizione originale degli impianti come una griglia e dei punti, legati a una serie di operazioni matematiche evidenti nell'installazione.

Questo genera un'altra serie di ambivalenze, dato che la griglia evoca un ordine razionale, l'opposto di quello lasciato al caso. A livello decostruttivo, il gioco di parole richiama l'idea di Mallarmé circa "il lancio di dadi [che] non nega la legge del caso", contro la connotazione di una condizione ossimorica. Inoltre, non è certamente casuale per Yule condurci in questo

modo a un'identificazione di griglie e possibilità, ricordando che sono state un punto nodale nelle discussioni sul moderno, nel ventesimo secolo.[5].

A un altro livello ancora, gli originali significati uniti agli impianti sono sistemati nel raccoglitore sottostante. Troviamo infatti due ulteriori livelli di comprensione, nei quali ogni oggetto o impianto, compresi gli spazi e le collocazioni per gli oggetti irrealizzati che non furono presentati, trova la sua destinazione esemplare tra molti altri: il flauto, o il canovaccio, o ancora il buco-esempi riconoscibili direttamente nell'installazione (rispettivamente da sinistra a destra negli specchi superiore uno, centrale numero cinque, e destro numero sette); e comunque, oltre questi significati celati, si scopre un ulteriore motivo differito, legato ad ogni assemblaggio e che rimanda direttamente agli elementi naturali quali legno, metallo, vetro o aria. Possiamo

chiederci quale sia il significato di questa complessità di motivi differiti? È questo ciò che l'artefice intende quando parla di "complessità necessaria" ma "complessità superflua"?

Questo carattere postmoderno dell'opera è una sfida alle nostre ormai consolidate convinzioni moderne sull'arte, e infatti Ainslie Yule è andato ben oltre il paradigma duchampiano del moderno che implica il potere di designare dell'artista, e ciò è che l'artista può volere il suo lavoro come ha scelto di chiamarlo.

E infatti in quest'opera i significati scivolano e scorrono solo per scontrarsi reciprocamente a diversi livelli, rimandando la completezza a un potenziale immaginario che può esistere solo di riflesso, fuori dall'opera, *nell'oltre*, spesso girando senza senso ma comunque per il proprio senso nascosto di necessità.

Possiamo chiederci quale sia il significato di questa complessità di motivi differiti? E questo quello che l'artefice intende quando parla di "complessità necessaria" ma "complessità superflua"?

Riflessi E trasparenze

L'obbiettivo sperimentale di trasparenza del lavoro giace nel riflesso, piuttosto che nell'oggetto riflettente. Non si tratta né di una finestra aperta affacciata "oltre", tipica illusione rinascimentale, né in tal caso può essere una "finestra", nel senso letterale del "*Grande Vetro*" di Duchamp, dove caso e desiderio sono frustrati all'interno della condizione designata di significanti differiti (motivi scelti da giornali scientifici o da manuali tecnici) della "*Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*", disposti nella sua finestra.[6].

Tuttavia, laddove sia sorta la trasparenza nello spazio reale attorno all'oggetto non si è negata la sua allusione, o ci si riferisce a ciò solo nel senso ottico, attraverso il fatto che l'impianto/oggetto passa per gli specchi inclinati e viene riflesso reciprocamente dagli specchi orizzontali sottostanti.

L'installazione di Ainslie Yule ha differito, e in un altro senso si è liberata, sia della trasparenza del lavoro che della sua materialità opaca; ambedue i valori sono considerati motivi cruciali nella moderna estetica visiva.

In tal modo l'artista ha rimetaforizzato il "Ding-an-sich" (la "cosa-in-se") in: "Come i sensi... mai e in nessun singolo caso ci abitano a conoscere l'essenza delle cose ma solo la loro apparenza in quanto mere rappresentazioni... tutti i corpi insieme allo spazio in cui sono restano in noi in quanto mere rappresentazioni e non esistono che nei nostri pensieri."[7].

Qui stato traversato deliberatamente una sorta di Rubicone estetico, perchè, se i segni linguistici del lavoro si sono liberati dalle cose che dovrebbero significare, lasciandoci privi di ogni chiara stabilità allora anche le proprietà materiali similamente si sono destabilizzate per dare al lavoro una specie di potere trascendente o proprietà metafisica, come ha predetto Kant. Poichè il linguaggio umano come pensiero in e attraverso il tempo tutto ci che si può sapere nell'arco dei nostri settant'anni assegnati (*Three Score Years and Ten*), e quello che rimane del resto dell'esperienza umana risiede al massimo nell'insicurezza o nell'intuizionismo non-verificabile.

Gli impianti aumentano le allusive proprietà materiali dell'opera perchè loro stessi funzionano come dei riflettori negli specchi e nello spazio attorno all'opera. La natura immateriale della luce ora diventata emblematica dove il tubo di neon che proietta dalla lastra centrale dipendente dalla sua corrente elettrica per dare l'apparenza di una presenza materiale; questo emana un'altra forma ancora di assenza trasparente. Sembra che ci sia un comporre infinito di riflessi e rimandi in questi specchi riflettentisi in specchi a loro volta riflettentisi nello specchio.

L'impianto-oggetto può anche essere visto come punteggiatura del lavoro, come certi avvenimenti possono anche essere considerati come punteggiatura della vita umana. Ci sono prove di questo ruolo tripartito degli specchi come riflessi e memorie nell'archivio sottostante dove lo scultore ha fatto provvista delle sue immagini preferite - settanta naturalmente.- Il ruolo giocato dal lancio dei dadi forse è servito a questa lettura per re-incidere nella coscienza la natura di memorie selettive di ciò che si considera importante in una vita.

Per lo spettatore che vede l'installazione, è lui stesso che opera nei diversi spazi trasparenti e contestuali che sono emanati nei riflessi degli specchi. Lo spettatore è stato abilitato e conferisce la sua propria mobilità all'apparenza statica dell'installazione, ed è capace di meditare sul suo proprio riflesso negli specchi multipli dell'opera. Lo spettatore può essere visto come colui che completa il lavoro, almeno in questo senso operativo. Tuttavia, al tempo stesso, lo spettatore è privo del potere di determinare un significato definito dall'installazione oltre quello della sua reazione personale ad essa. Sicuramente è questo che l'artista intendeva con la pura complessità dei

processi che operano nell'opera,- è questa la "supplementarità esecutiva" a cui prima mi riferivo.-La qualità dell'essere oppresso, il qual'è o qual'era l'intenzione, potrebbe essere il quesito centrale posto dall'opera; e certamente il quesito irrisolto che si pone alla fine di ogni vita umana.

“Come i sensi... mai e in nessun singolo caso ci abilitano a conoscere l'essenza delle cose ma solo la loro apparenza in quanto mere rappresentazioni...”

Interpretazioni E Storia

Oltre a queste questioni è anche probabile che l'opera abbia una "qualità" sinottica, come è messo in evidenza dall'inclusione di un archivio di materiali ad essa relativi e la logica della scelta dei materiali richiede un'interpretazione. Nella sua somiglianza ad un leggio gigantesco o "prie dieu", sentiamo una necessità interiore che suggerisce qualcosa dei suoi aspetti didattici e meditativi, una presentazione in forma di tabella di una vita - o come una narrazione umana che è stata scritta per essere poi letta in qualche modo.-

E, mentre abbiamo mostrato che le leggibilità linguistiche e materiali sono offuscate o perfino rimandate ai contenuti dell'archivio, un senso di tempo e storia è ancora evidente per la scelta dei materiali. I materiali non sono mai neutrali e non possono essere spogliati delle loro proprietà come ben capisce l'artista di *Three Score Years and Ten*. Con l'inclusione di una foglia d'oro tra le lastre degli specchi e su parte dell'apparato/oggetti costruito, il tempo è destinato ad essere accettato come un dato di fatto. Tuttavia, potremmo arguire che come segno esso ha soltanto l'intenzione di indicare il valore di ciò che è prezioso nella vita umana e negli avvenimenti, piuttosto che un riferimento ad un ruolo storico o dell'incorniciare le immagini e gli oggetti in cui viene usato di solito. La stessa mancanza di neutralità potrebbe essere applicata a qualsiasi dei materiali usati nell'installazione e, se il tempo permettesse, ognuno potrebbe essere letto in modo simile...

Un'interpretazione convincente dell'installazione nel suo insieme, quella di conclusione è che i settant'anni del suo titolo concludono un insieme di preoccupazioni che hanno informato l'epoca del modernismo. Questo è vero in particolar modo come abbiamo visto della "trasparenza" nel paradigma modernista di Duchamp, e può essere anche vero -in altro rispetto- delle preoccupazioni di una bi-dimensionale opacità materiale che fonda il post-bellico concetto greenbergiano di moderno.[8].

La citazione kierkegaardiana del "Laocöon" di Lessing con la quale ho cominciato, segna un confine nella divisione romantica tra ciò che apparteneva alla poesia e ciò che apparteneva all'arte; per come ho suggerito, a questo potere di designazione, Duchamp si avvicinò di più, conferendo a sua volontà un'etichetta d'arte ad oggetti utilitaristici e non-utilitaristici. Quindi, l'installazione di Yule può essere vista come ulteriore una tappa nell'atto di passare il controllo poetico allo spettatore, e si può aggiungere che il compimento sarà moltiplicato infinitamente dalle molte letture che inevitabilmente avranno luogo. Così, nel compimento, la durata della poesia e l'opera d'arte spaziale ora possono essere fuse insieme.

Questo non è inteso soltanto come un'aspirazione sinestetica dalla parte del creatore Yule, perchè non c'è una filosofia complessiva di tali unità; egli sembra invece prevedere che il poetico e l'artistico non debbano più essere estraniati uno dall'altro.

Un contenuto pluralistico è infatti già evidente quando si apra l'archivio. Perchè, quando il creatore concepì l'opera, spedì piccoli pacchi di immagini ed altro materiale, (ora nell'archivio), a scuole scozzesi della regione di Strathclyde allo scopo di suscitare una reazione nei bambini. In ognuna delle settanta confezioni c'erano sette compiti (da A a G) che i bambini dovevano svolgere, compresi: la messa assieme di serie sparse di punti numerati rappresentanti anni particolari nella vita di una persona; il commento di una delle immagini preferite di Yule (spesso collages fotocopiati) con la pratica ormai familiare di significati differiti quali "impianto" scritti sulla busta. Ad ogni bambino si chiedeva di ripiegare un pezzo di carta colorata, di dare un commento di gruppo, di allegare una fotografia e così via. Ciò che emerse fu in gran parte un archivio fortuito, poichè la natura imprevedibile e comica delle risposte dei bambini non avrebbe potuto essere predetta.

per accettare che abbiamo solo tre volte vent'anni e ancora dieci da vivere... o forse come la scrittura più ottimistica dice forse ottanta per i forti.

Quindi l'archivio è già sintomatico del desiderio di Yule di deferire il compimento a forze poetiche che operano fuori dall'opera per liberare il creatore dall'egocentrismo servile che ha influenzato la nozione di moderno in questo secolo.

La varietà dei metalli a volte usati, come bacchette e fili, per i numerosi impianti e oggetti che protrudono e passano attraverso gli specchi, è di grande momento, sia che questi oggetti siano piccole scatole da costruzione, che strane disposizioni simili a scale. Nonostante i significati enigmatici attribuiti a questi aggeggi, si dovrebbe menzionare ancora che essi snervano la superficie degli specchi, modificando i riflessi emanati dai grandi specchi obliqui e cambiando i loro riflessi mentre si gira intorno all'opera. In questo senso essi servono come segni pittorici di punteggiatura in quanto assolvono altre funzioni significanti.

I problemi estetici e filosofici posti questa macchina artistica fabbricata da Ainslie Yule non possono essere risolti in quanto non richiedono neanche una risposta. Infatti, dentro il mondo di specchi di sette decenni di *Three Score Years and Ten*, l'esperienza visiva sembra essere aperta, poichè i riflessi cadono uno sull'altro ad infinitum. Questo potrebbe essere il senso significato di una realtà post-moderna da vivere senza un senso di stabilità da vivere in un mondo dove ci spingiamo sempre di più l'un l'altro ad una forma potenziale di compimento- i "simulcra" di Baudrillard-per sapere che la nostra probabilità di vita aumentata un po'... per accettare che abbiamo solo tre volte vent'anni e ancora dieci da vivere... o forse come dice la scrittura più ottimistica, "ottanta, per i forti".

Mark Gisbourne 2 May 1993

Note

1 La citazione proviene dalla traduzione in inglese di Sören Kierkegaard *Either/Or* (“Enten/ Eller”), (Copenhagen, 1843), Londra, Harmondsworth, 1992, pp. 168 di Alistair Hannay: il saggio “Golthold Lessing” a cui si è riferito è *Laocoön: An essay upon the limits of Poetry and Painting* pubblicato in Germania nel 1766. I temi sollevati dal saggio di Lessing sono stati un tema rincorrente nell'estetica modernista del XX secolo, e si tratta di certi confini definibili tra le arti in generale; vedi Irving Babbitt. *The New Laocoön; An Essay on the Confusion of the Arts* (1910), (“Il Nuovo Laocoon: un Saggio sulla Confusione delle Arti”) e più importante Clement Greenberg. *Towards a Newer Laocoön* (Verso un Laocoön piu nuovo) Partisan Review V11, nos 4, New York, July-August, 1940, pp. 296-310; ristampata poi nel l'edizione di John O' Brien *Clement Greenberg* .

The Collected Essays and Criticism Volume 1 (“Clement Greenberg: Una Raccolta dei saggi e della critica volume 1”) “Percezioni e Giudizi 1939-1944” Londra, 1966. I temi furono ripresi di nuovo negli anni '60 e riformulati ancora di Michael Fried in “*Art and Objecthood*”.

Art Forum Summer 1967 (“L'arte e lo stato degli oggetti”).

2 L'uso di “mettere tra parentesi” è intenzionale e indica il termine per primo coniato dal fondatore della filosofia fenomenologica Edmund Husserl (1859 - 1938), secondo la quale le percezioni materialistiche sono (messe tra parentesi) in quanto tali e l'interrogazione della propria coscienza e dei processi intellettuali ha la precedenza su qualsiasi percezione data del mondo; vedi *The Idea of Phenomenology* (“L'idea della fenomenologia”), (1913), traduz di William P. Alston & George Nakhnikian, The Hague 1964.

3 Douglas Hall, Ainslie Yule: *Sculture e Disegni* catalogo della mostra The Fruit Market Gallery (8 Aprile - 13 Maggio) Edinburgo 1978, il 3rd Eye Centre (24 June -28 July) Glasgow 1978.

4 Per un discorso sulla “supplementarità esecutiva” che apre un'opera ad interpretazioni continue vedi Jacques Derrida: *The Truth in Painting* (“La verità nella Pittura”) traduz Geoff Bennington and Ian MacLeod, Chicago and London 1987, pp3.

5 C'è una vasta letteratura sull'uso del principio di griglia nell'arte e l'estetica modernista; vedi Rosalind Krauss “Grids” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (“Griglie” in “L'originatita dell'Avanguardia ed Altri Miti del Modernismo”), London and Cambridge, Mazz, Mit, 1986, pp 8-22.

6 Vedi i saggi in Thierry de Duve (editore), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*,(Il Definitivamente Incompleto Marcel Duchamp), Camb, Mass, London, MIT, 1991.

7 Forse una delle citazioni più famose di Immanuel Kant (1724-1804), *Prolegomena to any Future Metaphysics*, che è stata pubblicata in inglese in numerose edizioni (e appare come Nota 13 in II, come parte di un'edizione in piu volumi del “Werke”, 1912-1918, Ernest Cassirer[ed.]).

8 Per un discorso sul concetto post-bellico di moderno, vedi i saggi di Francis Francina, *Pollock and After: The Critical Debate*, London, 1985, (“Pollock e Dopo: Il Dibattito Critico”, Londra, 1985).

AINSLIE YULE

- 1941 Born North Berwick, East Lothian, Scotland
 1959-64 Edinburgh College of Art
 1965 Assistant designer BBC Television, Glasgow
 1966-79 Lecturer, Gray's School of Art, Aberdeen
 1974-75 Gregory Fellow in Sculpture, Leeds University
 Visiting Artist: Hornsey College of Art
 Chelsea School of Art
 Wolverhampton Polytechnic
 1976-78 Purchaser Scottish Arts Council
 1978-79 Presentation 1st Biennial International Sculpture, Toronto
 Visiting Artist, Royal College of Art Painting School
 Advisory Lecturer, Chelsea School of Art
 Sessional Lecturer, Reading University
 Elected Sculpture Faculty, British School at Rome
 1982 Appointed Head of Sculpture, Kingston University
 1984 Consultant for Public Sculpture, City of Aberdeen
 1986-92 Consultant to Borough of Kingston and British Aerospace for Public Sculpture
 1987 Appointed Reader in Sculpture, Kingston University
 1990 Founding director Sculpture House, London
 1992 Founding trustee, Kingston Demarco European Cultural Foundation

Awards

- 1960 Andrew Grant Junior Scholarship
 1963 Andrew Grant Major Scholarship
 1965 Andrew Grant Travelling Scholarship to New York
 1974 Gregory Fellowship in Sculpture
 1975 Scottish Arts Council Bursary
 1976 Residency Editions Alecto, London

Solo exhibitions

- 1969 New 3 / Gallery, Edinburgh
 1972 Richard Demarco Gallery, Edinburgh
 1973 Serpentine Gallery, London
 1973 Richard Demarco Gallery, Edinburgh
 1974 Leeds University Gallery
 1976 Park Square Gallery, Leeds
 1977 Editions Alecto, London
 Aberdeen Art Gallery
 Scottish Arts Council Gallery, Edinburgh
 1978-79 Fruitmarket Gallery, Edinburgh
 Third Eye Centre, Glasgow
 Aberdeen Art Gallery
 Ulster Museum, Belfast
 Forebank Studios, Dundee

- 1978 Scottish Gallery, Edinburgh
 1981 St. Pauls Gallery, Leeds
 1982 Richard Demarco Gallery, Edinburgh
 1986 Kingston Polytechnic
 Angela Flowers Gallery, London
 Studio Exhibition, London
 City Artists Gallery, London
 1988 Richard Demarco Gallery, Edinburgh
 1990 Kingston Polytechnic
 1993 Villa Foscarini- Rossi, Stra / Venice Biennale

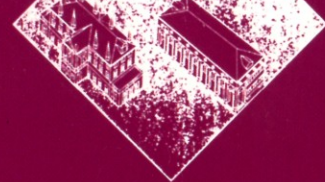
Group Exhibitions

- 1972 Art Spectrum, Scotland.
 Aberdeen Art Gallery, Dundee Art Gallery, McLennan Gallery, Glasgow
 1973 Earth Images, Scottish Gallery of Modern Art, Edinburgh
 Aberdeen Art Gallery,
 Whitechapel Gallery, London
 Gubio Ceramic Biennale
 1974 Three Scottish Artists, Galleria del Cavallino, Venice
 Turin and Genoa
 English and Scottish Watercolours at Burleighfield House
 1975 London Group
 The Need to Draw, Scottish Arts Council travelling exhibition
 Working Drawings, Leeds University
 Sculpture 75, Fruitmarket Gallery, Richard Demarco Gallery
 1976 Edinburgh Festival Scottish Television Exhibition
 1977 Inscape, Scottish Arts Council, Edinburgh, Belfast, Aberdeen, London
 Silver Jubilee Exhibition of Contemporary British Sculpture,
 Battersea Park, London
 Maquette Exhibition, Redfern Gallery, London
 Belgrade 77, Represented UK
 1978 Work from Belgrade 77, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh
 Objects and Constructions, Edinburgh International Festival
 Scottish Artists in Finland
 1979 British Art Show, Sheffield, Bristol, Newcastle
 1980 Summer Show, Redfern Gallery, London
 1983 New Aspects of British Art, New York

- 1984 Demarcation 84, Fruitmarket Gallery, Richard Demarco Gallery, Edinburgh.
 1st London International Contemporary Art Fair
 Scottish Contemporary Art, Robinson Galleries, Houston, Texas
 Visual Aid Print
 1985 Los Angeles Contemporary Art Fair
 Box Show, Artsite, Bath and Anatol Orient, London
 1988 New Directions, Sarajebo and Zagreb
 Dublin Bay Project
 Marlborough Festival Sculpture Exhibition
 1989 London Art Fair
 Inaugrial Exhibition, William Jackson Gallery, London
 1990 20th Century Scottish Art, William Jackson Gallery, London
 London Contemporary Art Fair
 Art Machine, Glasgow
 Chicago Art Fair
 1991 London International Contemporary Art Fair
 Art 91, London
 Directions Near and Far, William Jackson Gallery, London
 Downeen Collection, Angela Flowers (Ireland)
 1992 Summer Exhibition, William Jackson gallery, London
 Sculpture and Sculptors' Drawings, William Jackson Gallery, London
 1993 Art Sans Frontières, Watermans Gallery, London
 Art Machine, Nikolaj Gallery, Copenhagen

Public Collections

- Aberdeen Art Gallery
 Arts Council of Great Britain
 British Museum
 Camden Borough Council, London
 Contemporary Arts Society
 Dundee Art Gallery
 Kingston University
 Leeds City Art Gallery
 Leeds University
 Leeds Education Committee
 National Museum of Fine Art, Budapest
 Open University
 Scottish Arts Council
 Scottish National Gallery
 Southern Arts Association
 Ulster Museum



Villa Foscari · Rossi



KINGSTON DEMARCO EUROPEAN CULTURAL FOUNDATION

Grateful thanks to
Glasgow Museum and Art Galleries
Kingston University
Kingston Demarco European Cultural
Foundation
Luigino Rossi
Krysia Brochocka and Ken Baynes
Mark Gisbourne
Gabriella Cardazzo
Nina Metah
Lorenza Savini
Elisa Sighicelli
Barry Cowell
Andrew Kirkby

Catalogue sponsored by

KINGSTON
UNIVERSITY