



Filipa Ramos

I would prefer not to. A thesaurus of artists without works



Abstract

Il presente intervento è relativo ad un progetto in corso da diversi anni per la costituzione di un Thesaurus di artisti senza opere la cui costruzione si misura con i temi della produttività in ambito artistico, un ambito complesso e tortuoso. Si parla di artisti che hanno riflettuto sulle problematiche della produzione, che si sono misurati, che hanno fallito o che semplicemente si sono interrogati sulla necessità di produrre e distribuire le opere. Nella costruzione del Thesaurus si sono presi in considerazione artisti che hanno rifiutato di produrre opere per ragioni etiche, politiche, socio-culturali. In altri casi la negazione ha un significato fortemente ironico. Ciò che è certo è che nella età della comunicazione e auto-promozione vi è una storia non raccontata che si sta ricercando.

The main purpose of this survey is to present an on-going project of constitution of a Thesaurus of artists without works and to present artists who dealt with such a complex and tortuous subject as productivity, and who challenged, defied or simply questioned the need to produce and to deliver work, both in its material and immaterial significance. Many are the reasons that lead a creator to go against the conventional ways of conceiving, producing and providing work, or that simply offer another possibility of conceiving the figure of the artist, one that does not need to offer art in order to become so. In some cases, there is an ethical, political, social or cultural need that leads to the denial of production. In other cases it is evident that irony and an acute sense of humour are at the base of such denial or refusal to present objects or actions, as if the artist intended to frustrate the viewer's expectations and to play with them. What is sure is that in the age of self-publicity and communication, there lies an untold history of art: that written by the gestures and postures of all the effacing artists, and this is what this research is about.



A great artist can make art by simply casting a glance. (Smithson 1996, p.112)

Storia

Nel corso degli ultimi quattro anni il progetto per la realizzazione di un Thesaurus di artisti senza opere è stato in procinto di essere presentato al pubblico in diverse occasioni e, per le ragioni più disparate, questo non è mai successo.

È iniziato tutto nel 2009, con l'invito a sviluppare una residenza curatoriale presso la David Roberts Art Foundation, a Londra, che sarebbe culminata in una mostra intitolata *The Exhibition will be postponed until further notice*. Sarebbero state presentate opere della collezione di arte contemporanea della fondazione insieme ad altri progetti, e ad una notevole quantità di documentazione. Ironia della sorte, la mostra è stata davvero rinviata fino a nuovo avviso, perché più lavoravo per la mia ricerca preliminare, più questa mi portava a capire che sarebbe stata una contraddizione in termini esporre gli sforzi e i gesti di alcuni tra coloro che hanno lottato così tanto per rimuovere se stessi dallo spettacolo delle mostre e di altri contesti espositivi, oppure i cui atti unici e inclassificabili sarebbero diventati parte di una variazione sul tema.

Una versione ridotta del thesaurus, una sorta di thesaurus preliminare - che comprendeva 4 tipologie e 16 voci - era stata pubblicata con il titolo *Preferiría no Hacerlo* nel novembre 2010 sul numero 39 di Celeste (Ramos 2010), una rivista di arte pubblicata a Città del Messico e distribuita in America Latina e negli Stati Uniti, che ha chiuso i battenti subito dopo quell'(ultimo) numero.

Tale Thesaurus è poi evoluto in un progetto di una pubblicazione dedicata al lavoro e alla cultura, appositamente commissionata dalla Galleria d'Arte Moderna di Torino, con cui si voleva osservare le radici dell'intreccio tra arte e vita - e quelle che sembravano essere le sue fondamenta moderniste - concentrandosi sulla figura dell'artista, che sembrava offrire un buon ambito di verifica, perché incarnava un'associazione molto intima tra persona e lavoro, tra essere e fare.

La pubblicazione avrebbe dovuto includere una parte del Thesaurus insieme a saggi scritti appositamente per l'occasione da autori che hanno riflettuto sulla questione della produttività, del lavoro, e della negazione (tra cui anche alcuni degli intellettuali italiani legati al *Movimento dell'Autonomia*, il cui ambito di pensiero era collegato alla situazione industriale che ha caratterizzato il contesto urbano di Torino).

A causa di una carenza di fondi del museo, i diritti per la riproduzione delle immagini non avrebbero potuto essere pagati, e gli autori avrebbero dovuto acconsentire a far pubblicare i loro articoli gratuitamente.

Il testo di Hito Steyerl *Is Museum a Factory?* (Steyerl 2009), che è stato recentemente pubblicato su *e-flux journal*, sembrava porre un interrogativo fin troppo reale, e se in altre circostanze questa situazione sarebbe stata problematica, considerando il fatto che il progetto rifletteva sul lavoro materiale e immateriale, ci sembrò più saggio fermare l'intera operazione, un «preferirei di no» pronunciato non senza qualche malessere.

Ma a quel punto tale decisione ha cominciato a sembrare un tributo alla negazione, al rifiuto e all'omissione dei molti artisti i cui gesti avevano dato origine all'idea iniziale.

Descrizione del progetto

Ci sono alcune avvertenze e crediti dovuti, da segnalare prima di iniziare, che hanno a che fare con il metodo, la forma e l'orientamento del Thesaurus.

Il titolo di questo progetto, *Un Thesaurus di artisti senza opere* può sembrare poco fedele al metodo ed è stato ideato per catturare l'essenza di un'indagine globale che comprende diverse sfumature e tipologie.

Molti degli artisti inclusi nel Thesaurus hanno prodotto tante opere d'arte. In realtà, sono molto pochi quelli che non fanno- o non hanno fatto - una singola opera. Se si può facilmente sostenere che, per esempio, possono esistere architetti senza edifici, difficilmente può esserci un artista senza opere, forse perché la pratica artistica si basa meno su un sistema di formazione e piuttosto su una mente allenata e su una serie di doti fisiche, manuali e/o capacità intellettuali.

Vorrei aggiungere che il fatto che l'artista A o B sia stato incluso non implica che la decisione di "non fare" caratterizzi tutta la sua carriera.

Alcuni criteri di inclusione ed esclusione, inoltre, sono stati determinati al fine di impostare i limiti di ciò che altrimenti sarebbe diventato un compito impossibile.

Pertanto, opere effimere e progetti transitori non sono stati inclusi. Né sono stati inclusi tutti i pezzi scartati, o i lavori che sono stati cancellati, abbandonati, persi o che sono scomparsi. Ex-artisti non sono stati considerati come una categoria a sé, anche se ci sono alcuni casi di artisti che hanno abbandonato la loro attività per perseguirne altre, spesso più proficue, o alcuni casi radicali di artisti che hanno bruscamente messo fine alla loro vita come gesto estremo di auto-cancellazione.

Ma in tanti casi le possibili categorie per definire la selezione delle opere sono risultate del tutto inutili e le opere sono state scelte per uno scenario costruito caso per caso.

L'Invisibile è, in alcuni casi, un criterio molto difficile.

Se quei progetti che hanno giocato con la nozione di invisibile di per sé non hanno trovato posto nel Thesaurus - come *Invisible Film* di Melik Ohanian [2005], in cui l'artista ha collocato un proiettore 35mm, che riproduceva il film di Peter Watkins *Punishment Park* [1971] nel vuoto del Mirage Desert in California (dove il film originale era stato girato), oppure *Untitled (Denuncia)* di Maurizio Cattelan [1991], un verbale della polizia riguardo al furto di un'opera d'arte invisibile dall'auto dell'artista, che è stato recentemente presentato alla Hayward Gallery a Londra, come parte della mostra *Invisible: Art about the unseen 1957-2012* (2012) – ci sono stati altri

gesti e opere che mancavano di una presenza visibile o materiale, o che garantivano la mancanza di visibilità di qualcosa, che appartengono a questa ricerca.

Altrettanto problematico è il concetto di **Vuoto**, all'interno del quale alcune opere mantengono una posizione imprecisa. Per esempio ancora non sono riuscita a decidere se *4'33"*[1952], di John Cage, oppure *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* (*La specializzazione della sensibilità allo stato materiale primario in sensibilità pittorica stabilizzata, Il Vuoto*) di Yves Klein, presentata alla Galerie Iris Clerk a Parigi nel mese di aprile del 1958, dovrebbe essere parte del progetto o meno. Questo perché quel qualcosa di residuale che viene spesso lasciato da un lavoro invisibile tende ad assumere una presenza molto rilevante, ancora di più con il passare del tempo, come la partitura musicale nel caso di Cage o gli elementi di scena blu di Klein (filtri per le finestre, tende e cocktail serviti durante la serata di apertura).

Allo stesso modo, le procedure fondate sul **Linguaggio** presentano complessi dilemmi di inclusione ed esclusione, perché spesso la distinzione tra il lavoro, il testo e la dichiarazione di intenti è complicata, soprattutto dopo che le pratiche artistiche basate sul linguaggio sono diventate un elemento essenziale che definisce un ambito dell'arte concettuale.

Considerando il modello di concettualismo linguistico articolato da Joseph Kosuth e da Art & Language (Alberro 2000), dove rimane la distinzione tra il lavoro e il testo? E qual è lo stato delle opere d'arte basate sul testo?

Struttura

Anche se non ho una risposta a queste domande, ciò che appare chiaro è che se dobbiamo considerare la materialità del linguaggio scritto – in un articolo, su una parete, o su qualsiasi altro supporto che presenti parole d'inchiostro stampate o scritte – insieme con gli sforzi per generarlo, molti dei lavori di questa raccolta dovevano essere esclusi. Pertanto, i criteri riguardanti l'uso del linguaggio sono stati definiti secondo un'analisi caso per caso, considerando le intenzioni e contesti.

Il **Sonno**, un fenomeno naturale che negli ultimi anni è stato oggetto di importanti interpretazioni filosofiche e teoriche, ha presentato alcuni casi davvero curiosi per questa ricerca. Se il sonno politico – destinato ad andare contro la complessa razionalizzazione di tutte le forme di vita, finalizzate al profitto, da parte della modernità capitalista – è stato certamente considerato e compreso nella ricerca, ci sono stati altri casi meno chiari.

Se è vero che nella nostra società post-fordista, in cui il tempo del lavoro e il tempo della vita sono sempre più spesso indistinguibili, il sonno è uno dei pochi momenti di non-lavoro possibili. Ma è anche vero che il sonno dell'artista può

diventare un mezzo di produzione. Tale è il caso di *Institutional Dream Series* [1972] di Laurie Anderson, dove l'artista avrebbe dormito in vari luoghi pubblici (come ad esempio una panchina del parco, una biblioteca, un bagno, un tribunale notte, un porto marittimo) per vedere come questi avrebbero influito sui suoi sogni. Oppure la spettacolarizzazione del sonno, come in *EAR SOFA NOSE SCONCES WITH FLOWERS (IN STAGE SETTING)* di John Baldessari, parte della mostra omonima presso la galleria Sprueth Magers di Londra [ottobre-novembre 2009], in cui era possibile vedere una modella e un barboncino non fare nulla, oppure dormire in un grande divano a forma di orecchio. Questi lavori sono quindi stati esclusi dal Thesaurus.

Gli **Oggetti** sono uno degli aspetti più problematici di questa indagine. Se l'intera ricerca si propone di mettere in discussione un'idea di arte che non sia esclusivamente una questione di rapportarsi agli oggetti e a momenti nel tempo da osservare, piuttosto che da cui muovere una lettura, immediatamente si palesano elementi con un chiaro status materiale che sollevano alcuni problemi su cosa debba essere incluso. *Base Magica – Scultura Vivente* [1961] di Piero Manzoni, un plinto che ha la capacità di trasformare chiunque si erga su di esso in un'opera d'arte, è per noi controversa, perché solleva molte questioni relative allo status dell'artista e alle forme di produttività, molto care a questa ricerca. Il potere di trasformare qualsiasi persona che si trova sulla *Base Magica* in un'opera d'arte è una caratteristica specifica dell'oggetto o fa affidamento sull'uomo che l'ha creata? In questo caso, che tipo di persona ha la capacità di donare a un oggetto comune un potere magico? Può un artista davvero essere un mago, una sorta di stregone capace di trasformare gli altri in opere d'arte?

Dopo aver chiarito questi punti di partenza per la selezione iniziale delle opere, vorrei parlare della struttura del Thesaurus che è organizzata secondo classificazioni sistematiche o gruppi non gerarchici. Ogni gruppo è organizzato per artisti. In alcuni casi una storia specifica, un caso, un esperimento sono associati all'artista, mentre in altri il nome dell'artista è completato con un profilo biografico completo che mette in evidenza le sue condizioni di vita, i suoi atteggiamenti e i suoi pensieri.

Artisti

Gli artisti inclusi nel Thesaurus non condividono molti interessi in comune, né punti di vista o modi di fare le cose. Questi non appartengono allo stesso contesto geografico - nonostante il fatto che la mia formazione e carriera lavorativa mi abbiano portato a privilegiare la cultura occidentale - e, all'interno di questi limiti, provengono

da luoghi e momenti relativamente differenti. Molti di loro erano, credo, in gran parte inconsapevoli del lavoro degli altri e non avevano molte forme di contatto tra di loro.

Nel Thesaurus prevalgono artisti di finzione o alter ego artistici, in particolare quelli concepiti con l'intento di dissimulare o nascondere la propria identità; di negare un'autorialità o di aprire la strada a una possibile versione romanzata, non solo di un individuo, ma della realtà in generale.

Opere

Nel suo tentativo di comprendere gli eventuali limiti o la misura di un'opera d'arte, nelle sue possibilità radicali, post-dematerializzazione, questa ricerca ha anche preso in considerazione gesti sia puntuali che continuativi che non erano tanto rivolti verso la contestazione della condizione materiale di un'opera d'arte o a rafforzare il suo potenziale discorsivo – elementi chiave per la tradizione concettuale – quanto a mettere in discussione le aspettative legate alla figura dell'artista o a comprendere il significato del lavoro creativo e immateriale, la sua estensione fisica e temporale e il valore sociale, economico e culturale a questo attribuiti.

Gruppi

Gesti, situazioni, storie sono stati raggruppati in una classificazione specifica. Ho iniziato dando dei nomi a questi gruppi, sulla base delle modalità con cui le opere comprese in ciascuno di essi si confrontavano con il tortuoso tema della produttività, nel suo significato sia materiale che immateriale.

La prima sfida è stata che sono molti i motivi che portano qualcuno ad andare contro i modi convenzionali della produzione e dell'offerta di lavoro o che semplicemente offrono un'altra possibilità di concepire la figura dell'artista, che non ha bisogno di fare arte e oggetti d'arte per diventare tale. In alcuni casi, vi è una necessità etica, politica, sociale o culturale che porta alla negazione della produzione. In altri casi è evidente che l'ironia e un acuto senso dell'umorismo sono alla base di una tale negazione o del rifiuto di presentare oggetti o azioni, come se l'artista desiderasse frustrare le aspettative dello spettatore e giocare con queste.

Se l'obiettivo iniziale era quello di scrivere ciò che sembrava essere una storia dell'arte non raccontata, fatta di tutti i gesti di cancellamento degli artisti, i suoi limiti sono divenuti ben presto chiari. Una parte significativa del materiale che sto raccogliendo era costituita da storie raccontate in privato, descrizioni di atti (o non-atti) poco conosciuti e a volte è stato difficile capire quanto di quello che era già conosciuto corrispondesse alla realtà. Così, se in alcuni casi è stato possibile rintracciare riferimenti, fonti e fare un controllo incrociato dei fatti, in molti altri, questo potrebbe non essere mai possibile, a causa della mancanza di informazioni

disponibili o semplicemente perché ho avuto che fare con atti isolati che avevano pochi rapporti con una più ampia ricerca artistica, non radicata nei principi che stanno alla base di questo progetto.

È stato allora che ho deciso di costruire questa classificazione, che si fonda sulle seguenti categorie: **Figure**, **Gesti** e **Dichiarazioni**.

Le **Figure** corrispondono alle caratterizzazioni individuali e ai comportamenti, che, complessivamente, plasmano l'identità di un individuo. Il *flâneur*, il perfezionista, il burlone sono "figure".

I **Gesti** definiscono azioni specifiche svolte per esprimere le proprie intenzioni. Sono generalmente atti singoli, individuali, momenti irripetibili nell'ambito di un approccio personale e professionale più ampio. Un talento speciale per la distruzione, in particolare del proprio intero lavoro, promesse mai mantenute, il rifiuto di fare, questi sono tutti "gesti".

Le **Dichiarazioni** potrebbero essere definite come gesti estesi, come pratiche che sono state effettuate su un periodo relativamente lungo di tempo, e che in alcuni casi sono diventate dichiarazioni più ampie. Scioperi, Manifesti, Rifiuti sistematici, Tattiche e strategie di sparizione, la Produzione di nulla sono "dichiarazioni".

Con mia grande disperazione e frustrazione, l'omissione più grande e più problematica del Thesaurus non sono le opere, ma le artiste donne. Le donne occupano un'esigua porzione di tutto il progetto.

Per ogni otto artisti, uno è una donna: questo dato credo che troverebbe conferma anche in altre ricerche, o nei dati relativi alle attività delle gallerie, ma comunque questi sono numeri imbarazzanti.

Alcuni dei tropi dell'artista senza opere, il dandy, il *flâneur*, l'esteta, l'eroe romantico, nella lingua inglese non contemplano il genere femminile.

Bartleby era un uomo. E lo erano pure Oscar Wilde, il *flâneur* di Baudelaire, il genio schivo di Maurice Blanchot, i "fantastici quattro" della scena dell'arte concettuale di New York, gli artisti della scena concettuale della costa occidentale degli Stati Uniti, gli autori del Manifesto *A Media Art* [Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby, 1966], e molti degli artisti che hanno assunto un approccio post-concettuale.

Credo che successive ricerche porteranno sicuramente alla luce molti altri artisti di sesso femminile senza opere, ma per ora questo è il panorama.

Giunta alla conclusione di questo intervento, ancora una volta diventa manifesto che non sono riuscita a presentare pubblicamente la mia ricerca per il *Thesaurus di Artisti senza Opere*, se non in negativo. Mi auguro che la casistica di quelli respinti sia stata abbastanza interessante da mantenere accesa la curiosità, ripromettendomi di svelarla in una prossima occasione.



A great artist can make art by simply casting a glance. (Smithson 1996, p.112)

History

During the last four years, the project of building a Thesaurus of artists without works has been, on several occasions, on the verge of being publicly presented, and due to the most disparate reasons, it never happened to come out.

It started in 2009, with an invitation to develop a curatorial residency at the David Roberts Art Foundation, in London, which would culminate in an show meant to be entitled *The Exhibition will be postponed until further notice*. It would combine works from the contemporary art collection of the foundation with other projects, and a considerable amount of documentation. Ironically, the exhibition was, indeed, postponed until further notice, because the more I developed my preparatory research, the more it lead me to understand that it would be a contradiction in terms to exhibit the efforts and gestures of some of those who struggled so hard to remove themselves from the séance of shows and other exhibition contexts, or whose unique and unclassifiable acts would become part of a variation on a theme.

Under the title *Preferiría no Hacerlo*, an abridged version of the Thesaurus, a sort of initial Thesaurus – which comprised 4 typologies and 16 entries – was published in November 2010, on issue 39 of *Celeste*(Ramos 2010), an art magazine edited in Mexico City and distributed in Latin America and in the US, which closed its doors straight after that (final) number.

It then developed into a publication project about work and culture, specially commissioned by the Galleria d'Arte Moderna of Turin, Italy.

It intended to observe the roots of the intertwinement between art and life - and what appeared to be its modernist foundations – and in focusing on the figure of the artist, which seemed to provide a good terrain of examination because it embodied a very intimate association between persona and work, between being and delivering.

The publication should include a part of the Thesaurus together with essays written specifically for that occasion, by authors who have been thinking about productivity, work, and denial (also including some of the Italian *Autonomia* thinkers, whose original terrain of thought was so much connected to the industrial situation

that characterized the urban context of Turin). Due to a shortage in funds from the museum, the rights for the reproduction of the images could not be paid, and the author's would have to agree in publishing their articles for free.

Hito Steyerl's text *Is Museum a Factory?*(Steyerl 2009)which had then been recently published on *e-flux journal*, seemed to pose a too real interrogation, and if under any other circumstances this situation would have been problematic, given the fact that the project reflected on material and immaterial labour, it felt wiser to abort the whole operation, a «I would prefer not to» which was pronounced not without some grief. But by then such decision started to feel like a tribute to the denial, refusal and omission of the many whose gestures gave rise to the initial ideas.

Description of the project

There are some advertences and due credits to be made prior to my starting, which have to do with method, form, and with positioning.

The title of this project, *A Thesaurus of Artists Without Works*, may be unfaithful to its method, and it was devised to capture the essence of an overall inquiry that encompasses different shades and typologies.

Many of the artists included in the Thesaurus have produced plenty of artworks. In fact, there are very few who do not have – or have had – a single work. If one could argue that, for instance, there can be architects without buildings, there hardly can be any artists without works, most probably because such activity relies less on an education system than in a trained mind and in a set of applied physical, manual and/or intellectual skills.

I should add that the fact that artist A or B was included, does not imply that their decision of 'not to' characterised their whole career.

Some criteria of inclusion and exclusion were determined in order to set the limits of what otherwise would become an impossible task.

Therefore, ephemeral works and transient projects were not included. Nor were included any discarded pieces, or works which were erased, abandoned, lost or that disappeared. Ex-artists were not considered a category by itself, even if there are some cases of artists who arrested their activities to pursue other, often more rentable ones, or some radical cases of artists who abruptly put an end to their lives as an ultimate gesture of self-effacing.

But in many cases the possible categories that could be used to define the criteria of selection of the works proofed themselves to be useless and the works were chosen according to a case by case scenario.

The **Invisible** is, in some cases, a very difficult criteria.

If those projects which played with the notion of the invisible per se did not find place in the Thesaurus, such as Melik Ohanian's *Invisible Film*[2005], in which the artist placed a 35mm projector, screening Peter Watkins' film *Punishment Park* [1971], into thin air at the Mirage Desert in California (where the original film was set), or Maurizio Cattelan's *Untitled (Denuncia)* [1991], - a police report of a stolen invisible artwork from the artist's car, which was recently presented at the Hayward Gallery, as part of the exhibition *Invisible: Art about the unseen 1957-2012*(2012) - there were other gestures and works that lacked a visible or material presence, or that assured the lack of visibility of something, which do belong to this research.

Equally problematic is the notion of **Void**, within which certain artworks remain in an imprecise positioning. For instance I haven't figured out if John Cage's *4'33'*[1952], or if Yves Klein's *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, The Void)*, presented at Galerie Iris Clerk in Paris, in April 1958, should be part of it or not. This because the residual something which is often left from an invisible work, tends to assume a very relevant presence, even more with the passing of time, as the music score in the case of Cage or Klein's blue props (window filters, curtains and cocktails served in the opening night).

Likewise, **Language**-based procedures present complex dilemmas of inclusion and exclusion, because often the distinction between work, text and statement is complicated, especially after the moment in which language-based artistic practices became an essential, defining branch of conceptual art.

Considering the model of linguistic conceptualism articulated by Joseph Kosuth and Art & Language¹, where does the distinction between work and text lies? And what is the status of text-based artworks?

Structure

If I don't have an answer to these questions, what seems clear to me is that if the materiality of written language - a paper, wall, or any other support with ink words printed or drafted upon it - is to be considered, together with the efforts of generating it, many of the works of this gathering had to be excluded. Therefore, the criteria in relation to the use of language were defined according to a case-by-case analysis, considering intentions and contexts.

¹ Cfr. Alberro 2000

Sleep, such a natural phenomenon that in recent years has been subject to very important philosophical and theoretical interpretations, presented very curious cases to this research. If the political sleep - intended to go against Capitalist modernity's complex rationalization of all life forms aimed at profit - was certainly considered and included in the research, there were other less clear cases.

If it is true that in our post-Fordist society, in which working time and lifetime are more often undistinguishable than not, sleep is one of the only possible non-working moments. But it is also true that the sleep of the artist can become a production means. Such is the case of Laurie Anderson's *Institutional Dream Series* [1972], where she would sleep in various public places (such as a park bench, a library, a restroom, a night courtroom, a seaport) to see how they affected her dreams. Or the spectacularisation of sleep, as in John Baldessari's *EAR SOFA NOSE SCONCES WITH FLOWERS (IN STAGE SETTING)* part of the homonymous exhibition at Sprueth Magers gallery in London (Oct.-Nov. 2009), in which a model and a poodle were seen doing nothing or sleeping in a large, ear-shaped sofa, a work which was also excluded from the Thesaurus.

Objects are one of the most problematic aspects of this inquiry. If the entire research is aimed at questioning an expectation of art that is solely a matter of dealing with objects and moments in time to be looked at, rather than to be read from, there were some things with a clear material status that raised some questions of whether or not they should be included. Piero Manzoni's *Magic Base – Living Sculpture* [1961], a plinth that has the capacity to turn whoever stands on it into a work of art, remained a big indecision, because it raises many questions related to the status of the artist and to forms of productivity that are very dear to this research. Is the power to turn any person who stands on the *Magic Base* into a work of art a specific feature of the object, or does it rely on the man who created it? If so, what sort of person has the capacity of bestowing a common object with a magic power? Can an artist really be a magician, and kind of sorcerer that is able of turning others into works of art?

Having clarified these principles of selection, I would like to refer to the Thesaurus' structure.

The Thesaurus is arranged according to non-hierarchical systematic classifications or groups. Each group is organized by artists. In some cases a specific story, case, an experiment is associated to the artist while in others the name of the artist is featured with an overall biographic account that puts in evidence the artist's life condition, attitudes and thoughts.

Artists

The artists included in the Thesaurus do not share many common interests, nor views or ways of doing things. They did not belong to the same geographical context - despite the fact, that my education, and work career have lead me to be more knowledgeable of the Western cultural situation - and, within such limitations, they came from relatively varied places and moments. Many of them were, I believe, largely unaware of the others' work and did not have many forms of contact to the others.

Fictional artists or artistic alter egos prevail in the Thesaurus, especially those conceived with the intention of disguising or hiding one's identity; of negating an authorship or of opening the way to a possible fictionalization, not only of an individual but of reality in general.

Works

In its attempt to understand the eventual limits or extent of an artwork, in its radical, post-dematerialisation possibilities, the research also took in account both punctual or durative gestures that were not so much focused in challenging the material condition of an art piece, or in reinforcing its discursive potential - key elements for the conceptualist tradition - as in questioning the expectations associated to the figure of the artist, or in understanding the meaning of creative and immaterial labour, its physical and temporal extent, and the social, economical and cultural values attributed to it.

Groups

Gestures, situations, histories were grouped together in a specific rank. I started by giving names to these groups, according to the ways in which the works included in each of them dealt with the tortuous subject of productivity, both in its material and immaterial significance.

The first challenge was that many are the reasons that lead someone to go against the conventional ways of producing and providing work, or that simply offer another possibility of conceiving the figure of the artist, one that does not need to make art and art objects in order to become so. In some cases, there is an ethical, political, social or cultural need that leads to the denial of production. In other cases it is evident that irony and an acute sense of humour are at the base of such denial or refusal to present objects or actions, as if the artist intended to frustrate the viewer's expectations and to play with them.

If the initial aim was that of writing what it seemed to be an untold history of art,

made of the all the effacing acts of artists, its limits soon became clear. A significant part of the material that I am gathering was constituted by privately told stories, descriptions of little-known acts (or non-acts), and sometimes it was hard to tell how much of what was known corresponded to reality. So, in some cases it was possible to trace references, sources and cross-check the facts, in many others this could not be achieved, due to the lack of available information, or simply because I was dealing with isolated acts that had little relation with a wider artistic inquiry that was not rooted in the principles that founded this project.

It was then that I decided to build this classification, which lied upon the following categories: **Figures, Gestures, and Statements.**

Figures correspond to individual characterizations and behaviours, which, altogether, shape the identity of an individual. The *Flâneur*, the perfectionist, the hoaxer are figures.

Gestures define specific actions performed to convey one's intentions. They are generally single, individual acts, unrepeatable moments within a wider personal and professional approach. A special talent for destruction, in particular of one's body of work, promises never fulfilled, a refusal to do, are all gestures.

Statements could be defined as extended gestures, as practices which were carried out over a relatively long period of time, and which in some cases became larger statements. Strikes; Manifestos; Systematic refusals; Tactics and strategies of disappearance; The Production of Nothing, are statements.

To my great despair, and frustration the larger and most problematic omission of the Thesaurus is not the works, but female artists. Women occupy a meagre scattering of the whole project.

For each 8 artists, 1 is a woman (which I believe wouldn't be so far from many major artistic surveys and gallery numbers), but nonetheless these are embarrassing figures.

Some of the tropes of the artist without works, the dandy, the *flâneur*, the aesthete, the romantic hero, don't even consider the female typology.

Bartleby was a man. And so was Oscar Wilde, Baudelaire's *flâneur*, the effacing genius of Maurice Blanchot, the fab four of the New York conceptual art scene, the laid-down gang of the Western Coast, the authors of the manifesto *A Media Art* [Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby, 1966] and many of the post-

conceptual approach.

I believe that further research will surely bring to light many other female artists without works, but for now this is the panorama.

Now that I am about to reach my time limit, it becomes clear that I did not manage, once more, to publicly present my Thesaurus of Artists without Works. I hope that the presentation of the refused ones was interesting enough to keep you curious, and I promise to present it, to all of you, in a future occasion.

L'autrice

FILIPA RAMOS (b. 1978, Lisbon) is an art writer and curator based in London, where she works as Editor in chief of art-agenda. She is a lecturer in the Experimental Film MA program of Kingston University, and in the MRes Art:Moving Image of Central Saint Martins, both in London. Ramos is co-curator of **Vdrome**, a programme of screenings of films by visual artists and filmmakers. In the past she was Associate Editor of Manifesta Journal, curator of the Research Section of dOCUMENTA (13), and coordinator of "The Most Beautiful Kunsthalle in the World" research project at the Antonio Ratti Foundation.

Riferimenti bibliografici

Alberro, A 2000, 'Reconsidering Conceptual Art 1966-1977' in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds A Alberro & B Stimson, The MIT Press, Cambridge, MA, London, pp. XVI-XXXVII.

Invisible. Art about the unseen 1957-2012 2012, catalogo della mostra, Londra, Hayward Gallery, 12.06-05.08.2012, Hayward, London.

Ramos, F 2010, 'I would rather not to, a thesaurus of artists without works', *Celeste Magazine*, no. 39, Fall 2010.

Smithson, R 1996, 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects' in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. J Flam, University of California Press, Berkeley, pp. 100-113.

Steyerl, H 2009, 'Is Museum a Factory', *e-flux journal*, no. 7, June.

Available from: <<http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>>. [10th July 2014]