

**DOVE BRADSHAW**



**TIME & MATERIAL**



DOVE BRADSHAW

TIME & MATERIAL

16 NOVEMBRE 2007 - 11 GENNAIO 2008

SENZATITOLO  
VIA PANISPERNA 100 · ROMA



## At a distance

*To human souls death means becoming water, to water death means becoming earth; yet from earth comes water and from water comes the soul.*

Heraclites, frag. 36

Dove Bradshaw's investigations grant chemistry generous latitude with little interference. Taoism depicts water as "the element that embraces all of life without distinction" and is "able to penetrate anything," It is "so strong that it can flood the entire world".<sup>1</sup> "[Water] represents deceleration, a loss of life; [it] becomes a sort of plastic mediator between life and death" and appears as "the syntax of dying things."<sup>2</sup> Water's slow dropping action can transform its yielding nature into an overwhelming force that can dominate the strongest. And its all but imperceptible movement conspires to transform *Waterstone* and *Negative Ions II* continuously eroding stone and salt with a simple device, a water-filled separatory funnel. Releasing a few drops a minute its dramatically slow tempo removes us from our daily obsession with man-centered time. The mound, tortured by the drop, swallows its subtle movement and draws our attention to the invisible—the resulting hole.

There's an obvious separation here between intention and non intention, just as there is a clear delineation between personal interpretations of History and our so-called shared experiences. As we know in order to focus on an object it must be held at a distance. Ironically though, capturing the evanescence of time at work may only be made apparent through a concrete change. Bradshaw's time-based works are theater. They invite the viewer to reflect literally on his own psychological point of view. The works can be viewed as either full or empty, for instance, in *Waterstone* one is free to focus on the space between the funnel and the stone—between the drop and its destination. In the case of *2√0* (1971)—designed to function horizontally as a level and vertically as a clock—one's focus might rest on the object itself or on the artist's two dimension version shown beside it. Or further still, one might focus on its title or yet more abstractly on the artist's vision vis a vis one's own perception. Contingency and indeterminacy do not mean estrangement or lack of responsibility. Rather they are the central concerns of Bradshaw's work. Backstage, she carefully pours her chemicals leaving their performance to unfold over time.

*Contingency Pour* (1996) reveals Bradshaw as an alchemist lighting a fire to witness the effect of heat on matter. Illuminating a scientific and philosophical paradox, she has discovered that the more she determines her co-ordinates the less she knows the condition of her work at any given instant or the reverse.

Massimo Arioli

---

<sup>1</sup> Thomas F. Cleary, *Further teaching of Lao Tzu*

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et Les Rêves*

## Transaction / Transmutations

I recall exactly when I first met Dove Bradshaw in 1987 at the Philadelphia Museum of Art. She had come to attend a symposium organized to mark the one-hundredth anniversary of the birth of Duchamp. I presented a brief lecture about one of his ostensibly modest sculptures, *Air de Paris*, 1919, an empty roughly raindrop-shaped glass vial elongated at its top with something like a short hooked stem to allow for hanging. For me, the work's fragile emptiness conveyed Duchamp's lyrical sensitivity to nothing as an essence (material, image and content). A specialist in nothing art, Bradshaw introduced herself to me.

According to her own ongoing cataloguing begun in 1988, titled *Nothing, 1969-Present*, she first used a glass vial for a *Clepsydra (Water Clock)*, a 1971 work. Her all transparent time machine consists of conjoined twin glass bulbs containing clear liquid free to move from one to the other (if the bulbs are handled), voiding and filling, contingent upon time and gravity. *2√0*, a 1998 version of this early transformative work is featured in this exhibition *Time & Material*, as a sort of touchstone for the artist's many subsequent object lessons about how invisible forces change and shape what we see. Adjacent to the sculpture, Bradshaw includes a scanned daguerreotype that ostensibly documents her 1971 sculpture. Yet what it shows is in fact the trace of one transparent agent transforming another, the registration of light on a mirror polished surface coated with photosensitive silver halide. Form and transformation coexist in Bradshaw's outlook. With this scan, Bradshaw instigated a photomechanical process that yet again transmuted the enduring image of clear acetone visible inside glass bulbs ready to register the slightest brightening, darkening or oscillation. Extending the basic forms and dynamics of *Water Clock*, the glass vials (separatory funnels) in Bradshaw's *Waterstones* and *Negative Ions* (both series initiated in 1996) metronomically drip an erosive shaping force, patiently penetrating and liquidating the endurance of solid matter as if there were nothing to it.

As Curator of Twentieth-Century Paintings and Sculpture at The Art Institute of Chicago, I eagerly acquired one of Bradshaw's *Nothing* series in 1989. Her glorified found object consisted of the two halves of a broken eggshell cast in 18kt gold. Like the anti-climatic residue of some vanished creature, the little sculpture at first seemed insignificant displayed alongside other 1980's works by other artists committed to monumental "museum " scale. Hypersensitive to its surroundings, convex and concave mirror surfaces of the emptied shell were paradoxically full with images of each other and their surroundings, a constantly

changing account of upside-down and inside-out and everything else that, thanks to its indeterminacy, makes nothing so inexhaustible.

If the golden eggshell has overtones of Brancusi, it is, two decades before the fact, a vivid antecedent to Koon's gigantic mirrored eggshells. Calder inevitably comes to mind when considering *Crack in the Air*, 2003 on display here. From a series of works initiated around 1990, *Crack in the Air* is another found object transformation of exquisite delicacy, this time a salvaged thorn hosting ever diminishing thorns. It is covered in red pigment with Magritte-like wit to suggest the blood of pricked fingers. Of course, the irregular spacing of the thorns could be understood as the markings on some ruler to measure growth as change resulting from invisible life agents.

I mention these 20th-century masters only to broaden the frame of reference for Bradshaw's works, most often related to the art made by her closest associates, John Cage and William Anastasi, pioneering artists contributing to onset of Arte Povera, Fluxus, Minimalism and Conceptualism. While Bradshaw's art is the outgrowth of intense personal dialogues with them, it is also a subliminal reaction to various experiments by such artists as Anselmo, Haake and Zorio in the 1950s and 1960s to make works with "living" materials interactive in time with one another and their surroundings.

It was around 1984 that Bradshaw discovered that liver of sulfur applied to a silvered surface would initiate an ongoing transformation unpredictably prompted by atmospheric changes in heat and humidity. Once "activated" by Bradshaw applying her liquids like an abstract expressionist painter, her images manifestly shape and color them according to a process no less mysterious than irrepressible.

Singling out "contingency" (rather than chance or inevitability) as "the central principle of all history" in *Wonderful Life*, 1989, Stephen Jay Gould, a friend of Bradshaw's, explained: "with contingency we are drawn in; we become involved, we share the pain of triumph or tragedy." So it is that her works are contingent upon the artist activating otherwise un-thought of events, starting to clock a commingling of restless elements destined to evolve rather than simply endure.

Charles Stuckey

**Waterstone**, 1996/2007, limestone, separatory funnel, water; limestone: 12 x 12 x 12 inches





**Ground**, 1988/2007, plaster on wall, 32 x 24 inches



**Negative Ions II**, 1996/2007, salt, separatory funnel, water



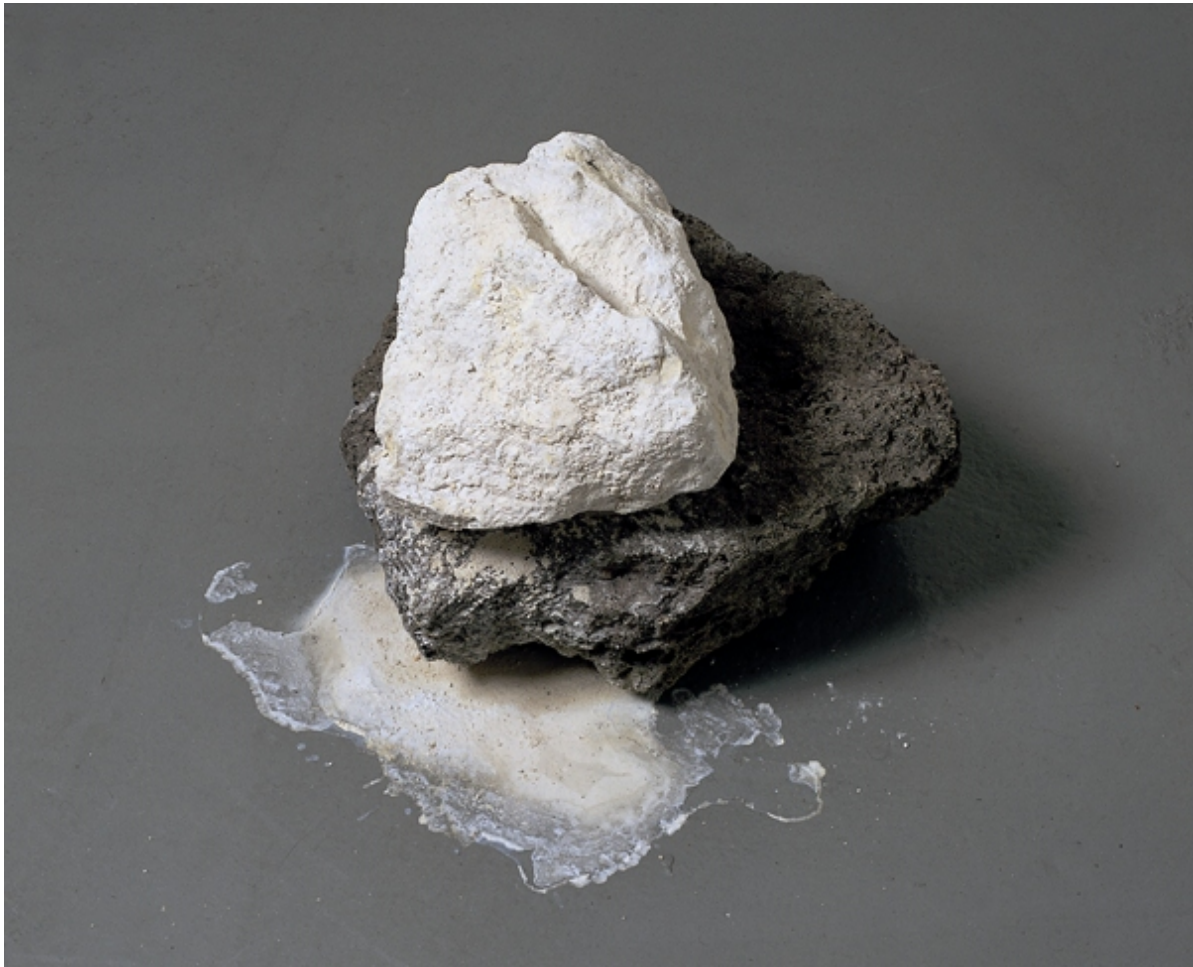


**Crack in the Air**, 2003, pigment, varnish, thorn, 39 x 7 x 8 inches



**Material / Immaterial**, 2000, aged and spring calcstone, 10 x 16 x 16 inches







## A distanza

Parlando del lavoro di Dove Bradshaw è stato osservato come il nucleo della sua ricerca consista tanto nel lasciare alla chimica la più ampia libertà di azione quanto nella volontà dell'artista di astenersi da ogni tipo di intervento per far sì che l'evento accada.

Le linee guida del taoismo prendono corpo e vita: l'acqua si presenta come l'elemento che "abbraccia tutta la vita senza preferenze" e che, capace di penetrare qualsiasi cosa, "è così forte da sommergere il mondo intero." <sup>1</sup> Eppure l'acqua porta con sé anche altri caratteri poiché "attesta come una perdita di velocità, che è una perdita di vita; essa diventa quasi una sorta di mediatore plastico tra la vita e la morte" e si configura come "la sintassi delle cose che muoiono" <sup>2</sup> È la lentezza imposta goccia a goccia che attiva la trasformazione in cui le cose morbide nel mondo dominano le più dure e le costringono a divenire altro.

La lentezza, movimento impercettibile, è determinante nei lavori in cui l'artista utilizza il potere di erosione dell'acqua per renderlo soggetto di un meccanismo fantastico: una clessidra in cui è scomparso ogni indice di misurazione e con esso l'ossessione nevrotica di un tempo relativo. La collina di sale battuta incessantemente dalla goccia sottolinea la sparizione di ogni sigolo momento visibile per ricondurre la nostra attenzione al tutto invisibile. È evidente il desiderio di creare un vallo, di mantenere una distanza che è separazione dal senso comune e dalla volontà in cerca di rassicurazioni; distanza dal serbatoio delle immagini "familiari" e dai concetti intorno ai quail siamocostretti a girare per giustificare Storia.

Riflettere sugli oggetti è tenerli a una distanza che ne consenta la messa a fuoco. Il bisogno di guardare il tempo e di soffermarsi sui suo lavoro trova così concreta realizzazione nella ontemplazione ironica degli elementi naturali in trasformazione.

Massimo Arioli, Founding Director Senzatolo

### Contingency Pour

attivato il 25 dicembre 1996

argento, solfuro di potassio, lacca e gesso su lino

43 x 35, 5 cm

---

<sup>1</sup> Thomas F. Cleary, *Il libro degli insegnamenti di Lao Tzu*, Milano, 1993

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Como, 1987

## Azioni/Mutazioni

Ricordo esattamente il mio primo incontro con Dove Bradshaw nel 1987 al Philadelphia Museum of Art, Partecipava ad un convegno organizzato per celebrare il centenario della nascita di Marcel Duchamp, lo avevo letto un breve intervento su una di quelle sculture ostentatamente semplici, *Air de Paris* (1919), una ampolla di vetro a forma di goccia e allungata ad uno dei suoi estremi quasi ad assumere una forma di gancio che permettesse di appendere. Per me, la vuotezza fragile di quell lavoro coniugava la sensibilità lirica di Duchamp con l'idea del nulla con essenza dell'arte (materia, immagine e contenuto). Bradshaw si presentò a me come specialista di questa arte del nulla.

Guardando al catalogo dei suoi lavori intitolato *Nothing, 1969 – Present*, iniziato nel 1988, l'artista ha usato per la prima volta una ampolla di vetro per *Clepsydra (Water Clock)*, un'opera del 1971. La sua macchina del tempo consiste di due globi di vetro comunicanti e contenenti un liquido trasparente libero di muoversi da un bulbo all'altro, alternando vuoto e pieno in funzione del tempo e della gravità. *2√0*, una versione del 1998 di quel suo primo lavoro, è esposto in questa mostra come un paradigma che l'artista riprenderà anche successivamente per sottolineare come forze invisibili trasformino e diano forma a tutto ciò che è davanti ai nostri occhi. Accanto alla scultura Bradshaw ha voluto porre un dagherrotipo digitalizzato che documenta il lavoro del 1971. Tuttavia ciò che questa immagine esibisce è la traccia di un oggetto trasparente che si tramuta in un altro, la registrazione su una superficie a specchio trattata con alogenuri di argento sensibili alla luce. Forma e trasformazione coesistono nelle intenzioni di Bradshaw. L'artista istiga il processo fotomeccanico che ha fissato l'immagine dell'acetone trasparente e visibile nei globi di vetro, a registrare la più piccola variazione di luce e la minima oscillazione.

Estendendo la forma e la dinamica di *Water Clock*, le ampolla di vetro - gli imbuti separatori dei laboratori di chimica - delle serie *Waterstones* e *Negative Ions* (iniziate entrambe nel 1996), distillano ritmicamente una forza erosive capace di penetrare pazientemente e di rendere liquida la durezza dei materiali come se fossero inconsistenti. In qualità di curatore del dipartimento di arte contemporanea all'Art Institute of Chicago disposi entusiaticamente l'acquisizione di un'opera di Bradshaw della serie *Nothing* (1989). L'objet trouvé che aveva

attirato l'attenzione dell'artista era un guscio d'uovo spezzato e da lei fuso in oro a 18 carati. Come se si trattasse insignificante se posta accanto alle opere commissionate ad altri artisti e collocate nella "monumentalità" del museo. Ipersensibili all'ambiente, I gusci d'oro di Bradshaw tremavano ai piedi dello spettatore. Con il loro bordi irregolari, le immagine dell'ambiente circostante, una descrizione in continua trasformazione di sotto e sopra, di dentro e fuori, di tutto ciò che, grazie all'indeterminatezza, redeva quest'opera così inesauribile. Se l'uovo d'oro rimanda all'opera di Brancusi, esso precede di circa venti anni le uova a specchio di Jeff Koons. Allo stesso modo vengono in mente i lavori di anch'essa in mostra. Apparentemente ad una serie di lavori iniziati nel 1990 circa, *Crack In the Air* consiste nella raffinata trasformazione di un objet trouvé, in questo caso un ramo secco ricoperto di spine. Esso è ricoperto di un pigmento rosso per suggerire, alla Magritte, il sangue di qualche malcapitato.

Questi cenni per delimitare in qualche modo il quadro di riferimento del lavoro di Bradshaw, ancora più di frequente associato ai nomi di John Cage e William Anatsi, artisti che hanno portato il loro contributo nel periodo del tumultuoso inizio di Fluxus, Minimalismo, Concettualismo e dell'Arte Povera. Anzi si potrebbe dire che l'arte di Bradshaw scaturisce da un intenso e personale dialogo con questi artisti e in qualche modo è una reazione subliminale agli esperimenti di altri artisti come Anselmo, Haacke e Zorio interessati a produrre lavori con materiali "viventi" in grado di reagire tra di loro e all'ambiente.

Nel 1984 circa Bradshaw ha iniziato ad utilizzare il solfuro di potassio d'argento e a scoprirne le trasformazioni imprevedibili favorite dal calore e dall'umidità. Una volta "attivati" applicando i suoi liquidi come un espressionista astratto, le immagine di Bradshaw acquistano forma e colore seguendo un processo misterioso e assolutamente inarrestabile.

Parlando di "contingenza" (piuttosto che di possibilità o inevitabilità) come del "principio centrale di tutta la storia," Stephen Jay Gould, amico di Dove Bradshaw, ha ben spiegato nei suo *Wonderful Life* del 1989: "nella contingenza noi siamo risucchiati; siamo implicati, condividiamo il dolore del trionfo o la tragedia." Così, accade che i lavori di Bradshaw siano contingenti a seguito dell'attivazione, altrimenti inconsapevole, che l'artista opera sugli eventi, dando il via alla commistione di elementi in perenne movimento destinati a svilupparsi gradatamente e non semplicemente ad esistere.

Charles Stuckey

**Dove Bradshaw**, lives and works in New York City

### **Selected solo exhibitions**

**2007** *Time & Material*, Senzatitolo, Rome; *Constructions, Zero Space, Zero Time, Infinite Heat*, Spirit of Discovery 2, Facto Foundation for the Arts, Sciences and Technology—Observatory, Trancoso, Portugal; *Contingency*, Björn Ressle Gallery, New York; **2006** *The Way*, Gallery 360°, Tokyo; *Radio Rocks*, Difensa de Natura, Palazzo Durini, Bolognano, Italy; *Time and Material* (unfixed cyanotypes of images representing time), Spirit of Discovery 1, Facto Foundation for the Arts, Sciences and Technology— Observatory, Trancoso, Portugal; **2005** *Six Continents*, SolwayJones Gallery, Los Angeles; *Six Continents and Angles 12 Rotations*, Larry Becker Contemporary Art, Philadelphia; **2004** *Dove Bradshaw, Nature Change and Indeterminacy*, Volume Gallery, New York; **2003** *Dove Bradshaw Formformlessness 1969-2003*, a mid-career exhibition, The Sidney Mishkin Gallery, Baruch College, The City University of New York; *Angles*, Diferenca Gallery, Lisbon; **2001** *Waterstones*, Stark Gallery New York; *Elements*, Stalke Gallery, Copenhagen; **2000** *Waterstones*, Larry Becker Contemporary Art; **1999** *Contingency*, Stalke Gallery, Copenhagen; **1995** *Indeterminacy*, Pier Center, Orkney, Scotland; **1990** *Plain Air*, PSI Contemporary Art Center, New York; **1984** *Works 1969-1984*, Utica College of Syracuse University, Utica, New York

### **Selected group exhibitions**

**2007** *ONE: Anastasi, Andre, Barry, Bradshaw, Hafif, Highstein, Kretschmer, LeWitt, Wagner, Ryman*, Björn Ressle Gallery, New York; *Missing Peace: Artists Consider the Dalai Lama*, UCLA Fowler Museum of Cultural History; **2005** *Anastasi Bradshaw Cage Cunningham*, the University Art Museum, University of Virginia Charlottesville; *Edge Level Ground*, Stefanie Hering Gallery, Berlin; **2004** *Dove Bradshaw/Ian Schalls*, Stalke Gallery, Kirke-Sonnerup, Denmark; **2003** *The Invisible Thread: Buddhist Spirit in Contemporary Art*, curator: Lily Wei, Snug Harbor, New York; *Topoi of Nature*, curator: Stephanie Herring, Volkens Gallery, Berlin; *Frankenstein*, curator: Ethan Sklar, Tanya Bonakdar Gallery, New York; *Selections from the LeWitt Collection*, New Britain Museum of American Art, CT; **2002** *Charles Carpenter Collection*, Aldrich Museum, Ridgefield, CT; **2001** *Anastasi Bradshaw Cage*, Museum of Contemporary Art, Roskilde, Denmark; *Century of Innocence: History of the White Monochrome*, Rooseum Contemporary Art Center, Malmo, Sweden and Liljevalchs, Konstall, Stockholm; **2000** *Hindsight/Foresight*, Bayly Art Museum, University of Virginia, Charlottesville; *Destruction/Creation*, Ubu Gallery, New York; **1999** *Merce Cunningham, Fifty Years*, La Fundacio Antoni Tapies, Barcelona; *Nature/Process*, The University of California at San Diego; **1994** *Painting in Transition*, The Aldrich Museum, Ridgefield, CT; **1993** *Rolywholyover Circus*, MOCA, LA, Menil Collection, Houston, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Philadelphia Museum of Art, Mito Tower, Mito, Japan; **1992** *Work from the Permanent Collection*, The Art Institute of Chicago, New York; **1985** *Riverstones*, Science Museum, Koran-Sha Company, Tokyo; **1982** *John Cage, William Anastasi, Dove Bradshaw*, The American Center, Paris

*A Maurizio  
e agli uomini animate dalla passione*

Cover:  
20, 1971  
glass, acetone  
2 ½ x 5 x 2 ½ inches

Texts: Charles Stuckey and Massimo Arioli  
Photography: Dove Bradshaw and Massimo Arioli

© 2007, Senzatitolo, Rome

associazione culturale Senzatitolo  
via Panisperna, 1000 Roma  
tel. fax +39 06 474881  
mobile +39 392 0318164  
info@spaziosenzatitolo.org  
www.spaziosenzatitolo.org





SENZATITOLO  
VIA PANISPERNA 100  
ROMA