

---

# RAY JOHNSON



MARY  
CREHAN

" a possible May Exhibition in  
mind - I work very slowly  
and wake up each morning  
after nightmares wondering  
how to put pieces together  
during the waking hours"

11.6.71

EVAPORATIONS BY RAY JOHNSON

DAL 5 AL 29 APRILE 1972 ALLA GALLERIA SCHWARZ MILANO

Henry Martin

## PURÈ DI PATATE

Gli schiacciapate sono adoperati per fare il purè di patate e il buon purè di patate è diverso dal cattivo purè di patate perché non ha grumi.

Uno schiacciapate amalgama, elimina differenze e trasforma le individualità in uniformità.

Questo è quanto fanno nella cucina di ogni mamma ed è ciò che fanno nei collage di Ray Johnson. Lo stesso Ray Johnson potrebbe essere chiamato uno schiacciapate se le sue tecniche per eliminare le differenze non fossero un'estensione delle sue tecniche per scoprire similarità. Scoprire similarità è un'azione a doppio taglio. Si può creare un gruppo scoprendo delle similarità tra cose singole che sono apparentemente diverse, ma si può anche distruggere un gruppo scoprendo nei suoi elementi compositivi similarità con elementi di altri gruppi.

Così Michael York, Batman, Andy Warhol e l'impronunciabile Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis sono tutti simili perché hanno delle mamme che posseggono degli schiacciapate, ma gli schiacciapate sono tutti diversi perché appartengono alle mamme di persone diverse.

Nello stesso modo, certi seni sono punzecchiature di api, altri seni sono frittelle e altri ancora sono patate americane.

Ray Johnson si occupa di similarità di qualsiasi e di tutti i tipi. Queste similarità possono essere visibili o invisibili, una questione di forma, contenuto, contesto, punto di vista, numero o di una esperienza che uno ha vissuto o attraverso la quale è giunto alla morte. Ray Johnson è un maestro creativo

Henry Martin

## PURÉE DE POMMES DE TERRE

Les presse-purée sont employés pour faire les purées de pommes de terre et une bonne purée de pommes de terre est différente d'une mauvaise purée de pommes de terre parce qu'elle ne contient pas de grumeaux. Un presse-purée amalgame, élimine les différences, et transforme les individualités en uniformité.

C'est ce qui se passe dans les cuisines des mères de tout le monde, et c'est ce qui se passe dans les collages de Ray Johnson. Ray Johnson lui-même pourrait être appelé un presse-purée si ses techniques pour éliminer les différences ne représentaient pas un développement de ses techniques pour rechercher les similarités. Rechercher les similarités est une action à double tranchant. L'on peut créer un groupe en recherchant des similarités entre des choses individuelles qui sont apparemment différentes, mais l'on peut également détruire un groupe en recherchant des éléments individuels similaires à ceux appartenant à d'autres groupes. Ainsi Michael York, Batman, Andy Warhol et l'imprononçable Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis se ressemblent tous parce que tous ont des mères qui ont des presse-purée, mais les presse-purée sont tous différents parce qu'ils appartiennent aux mères de personnes différentes. De la même façon, certains seins sont des piqures d'abeille, d'autres sont des crêpes, et d'autres encore des pommes de terre douces. Ray Johnson s'occupe de similarités de n'importe quel genre et de tout genre. Elles peuvent être visibles ou invisibles, il peut

Henry Martin

## MASHED POTATOES

Potatoe mashers are used for making mashed potatoes, and good mashed potatoes are different from bad mashed potatoes because they have no lumps. A potatoe masher amalgamates, eliminates differences and turns individualities into uniformities.

This is what they do in everybody's mother's kitchen, and this is what they do in Ray Johnson's collages.

Ray Johnson himself might be called a potatoe masher if his techniques for eliminating difference were not an extension of his technique for seeing similarities. Seeing similarities cuts in both directions. One can create a group by seeing similarities between individual things that are apparently different, but one can also destroy a group by seeing its individual elements as similar to elements from other groups. Thus Michael York, Batman, Andy Warhol, and the unpronounceable Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis are all alike because they all have mothers who have potatoe mashers, but the potatoe mashers are all different because they belong to different people's mothers.

In the same way, some breasts are bee stings, other breasts are flapjacks, and other breasts are sweet potatoes. Ray Johnson deals with similarities of any and every kind. They can be visible or invisible, a question of form, content, context, point of view, number, or experience lived through or died through. He is a creative master of set theory and deals with things not in terms of what they « are » or what they « mean », but rather in terms

della teoria degli insiemi e si occupa delle cose non in termini di ciò che « sono » o di ciò che « significano », ma piuttosto in termini del contenuto di informazione delle loro caratteristiche individuali. La sua opera si fa gioco di tutta questa informazione manipolandola, risistemandola, mettendola in disordine, permutandola, dandole prima una forma e poi un'altra. Quello che lo interessa non sono i significati ma i rapporti significativi. Una teoria della similarità abbastanza ben sviluppata elimina inoltre la necessità di una teoria delle identità. Questo spiega come il caso e la ripetizione trovino posto nell'opera di Ray Johnson. Adopera il caso e la ripetizione non perché gli piacciono o pensi che siano divertenti o moderni o fertili ma, essenzialmente, perché l'universo nel quale lavora concepisce la variazione non come una deviazione ma come una informazione significativa indipendente.

\* \* \*

*Factum* è una parola che Robert Rauschenberg ha usato come titolo per due dei suoi *combine paintings*. Il termine non implica un « dato » o un « fatto » o « unità di esperienza individuale » ma piuttosto « una cosa o un'azione compiuta ». La riproduzione di queste due opere quasi identiche appare in due collage di Ray Johnson: *Trendelenburg Position* (*Posizione chirurgica Trendelenburg*) e *Eighteen Potatoe Mashers* (*Diciotto schiacciapotate*). Ray Johnson però ha tagliato a metà le due riproduzioni e collocato la parte superiore di *Factum I* sopra la parte inferiore di *Factum II* e la parte superiore di *Factum II* sopra la parte inferiore

s'agir d'une question de forme, de contenu, de contexte, de point de vue, de nombre, ou d'expériences vécues ou qui ont conduit à la mort. Ray Johnson est un maître créateur de la théorie des ensembles et il s'occupe des choses non point en termes de ce qu'elles « sont » ou de ce qu'elles « signifient » mais plutôt en termes du contenu informatif de leurs caractéristiques individuelles. Son travail transforme toute cette information en un jeu, il s'y amuse, l'ordonne, la met en désordre, la permute, lui donne d'abord une forme puis une autre. Il se préoccupe des rapports signifiants, plutôt que des significations. Une théorie des similarités assez bien développée élimine en outre la nécessité d'une théorie des identités. Ceci explique comment le hasard et la répétition trouvent leur place dans l'œuvre de Ray Johnson. Il emploie hasard et répétition non point parce qu'il les aime ou parce qu'il pense qu'ils sont amusants, modernes ou fertiles mais, essentiellement, parce que l'univers dans lequel il travaille comprend la variation non point comme une déviation mais plutôt comme une information signifiante indépendante.

\* \* \*

*Factum* est un mot latin que Robert Rauschenberg a employé comme titre de deux de ses *combine paintings*. Le terme implique non point *datum* ou « fait » ou « unité d'expérience individuelle » mais plutôt « choses ou actions accomplies ». Les reproductions de ces deux œuvres presque identiques apparaissent dans deux collages de Ray Johnson: *Trendelenburg Position* et *Eighteen Potatoe Mashers* (*Dix-huit presse-purée*). Cependant, Ray Johnson a coupé en

of the information content of their individual characteristics. His work makes a game out of all this information, playing with it, arranging it, disarranging it, permutating it, giving it first one shape and then another. He concerns himself not with significance, but with significant relationship. A sufficiently well-developed theory of similarities, moreover, eliminates the necessity for a theory of identities. This explains how chance and repetition find a place in Ray Johnson's work. He deals with them not because he likes them or thinks them amusing or modern or fertile, but, essentially, because the universe he works in understands variation not as deviation, but as independently significant information.

\* \* \*

*Factum* is a Latin word that Robert Rauschenberg has used as title for two of his « combine paintings ». The term implies not *datum* or « fact » or « individual unit of experience », but rather « thing or deed accomplished ». Reproductions of these two almost identical works appear in two collages by Ray Johnson: *Trendelenburg Position* and *Eighteen Potatoe Mashers*. Ray Johnson, however, has cut the two reproductions in half and placed the top of *Factum I* against the bottom of *Factum II* and the top of *Factum II* against the bottom of *Factum I*. In *Eighteen Potatoe Mashers*, the right quarter of the upper half of *Factum II* has been cut away again. Rauschenberg himself is famous for once having erased a de Kooning. Rauschenberg's notion of things as things to be accomplished or destroyed is brought into juxtaposition with Ray Johnson's notion of things as information to be elaborated and catalogued.



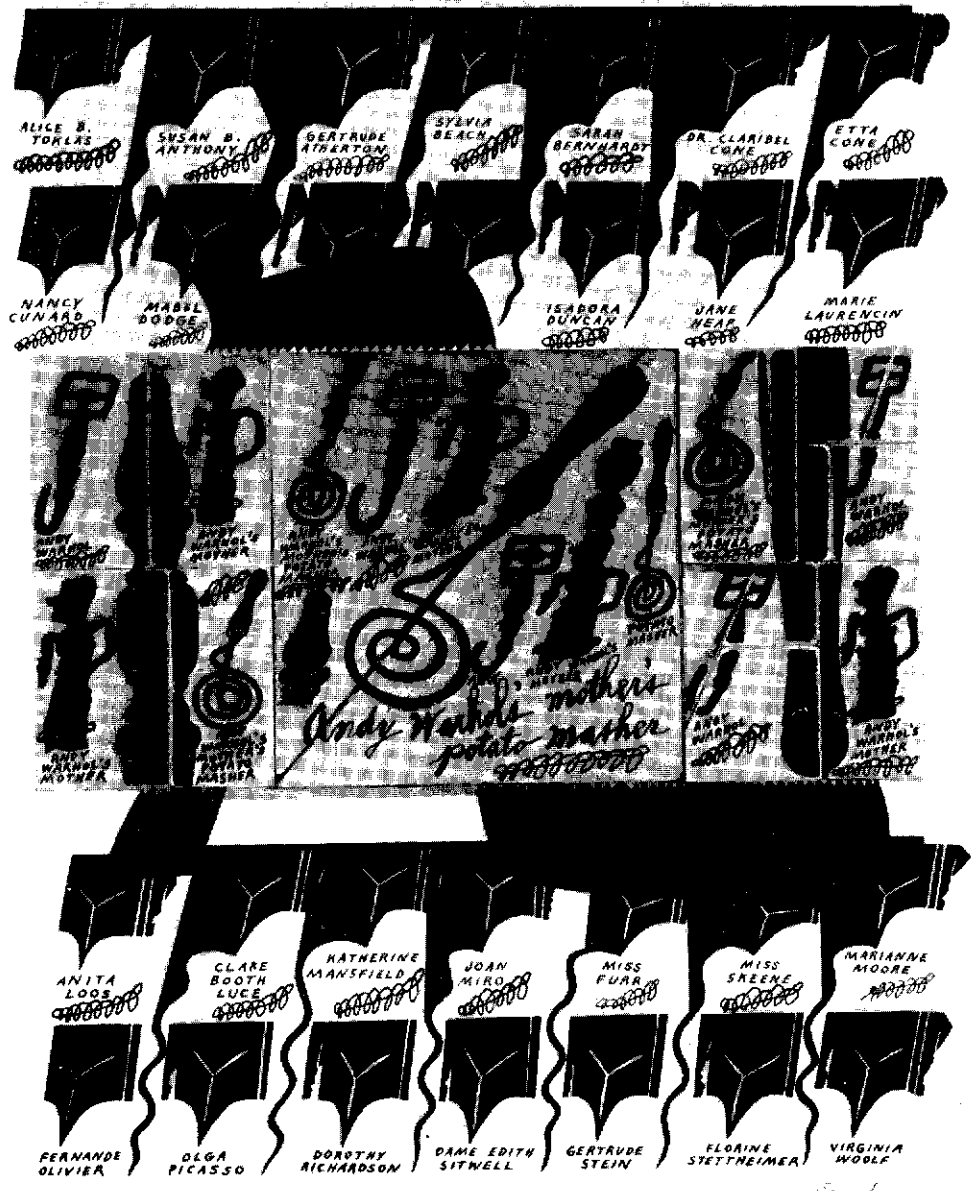


3 Antonio Gaudí 1852-1926, 1971

di *Factum I*. In *Diciotto schiacciapata* il quarto a destra della metà superiore di *Factum II* è stato nuovamente ritagliato. Lo stesso Rauschenberg è famoso per avere cancellato una volta un disegno di de Kooning.

moitié les deux reproductions et placé la partie supérieure de *Factum I* au-dessus de la partie inférieure de *Factum II* et la partie supérieure de *Factum II* au-dessus de la partie inférieure de *Factum I*. Dans *Dix-huit presse-purée*,

Rauschenberg's was a simple act of Dada denial, replete with a notion of progress and divorced from the context of the procedures that make up the substance of his work. Ray Johnson's gesture is contemporaneously critical and

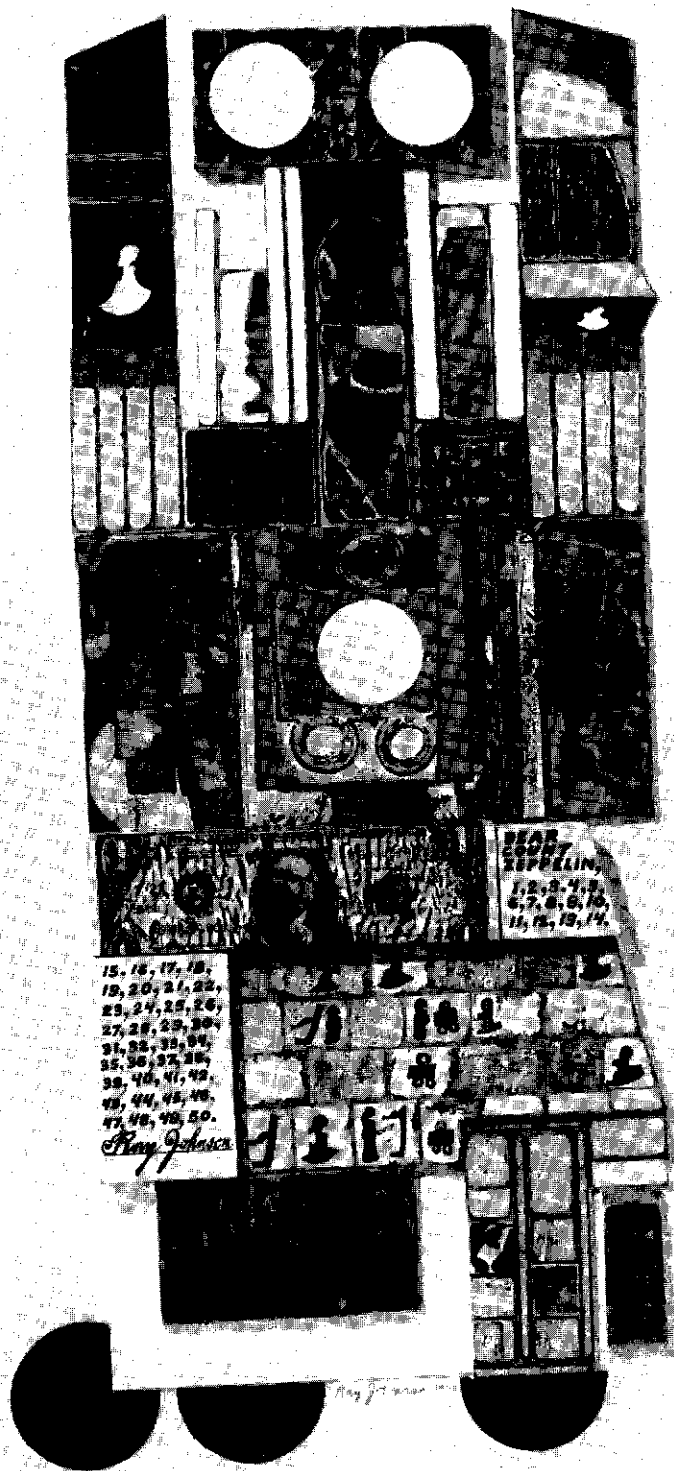


4 Andy Warhol's Mother's Potato Masher, 1971

Il concetto di Rauschenberg delle cose, come cose che possono essere compiute o distrutte, è giustapposto al concetto di Ray Johnson delle cose come informazioni da

le quart droit de la moitié supérieure de *Factum II* a de nouveau été découpé. Rauschenberg lui-même est célèbre pour avoir effacé un jour un dessin de de Kooning.

thoroughly consonant with his repertoire of creative acts. The de Kooning doesn't exist any more, but the Rauschenberg is still beautiful in Ray Johnson's collage. Ray Johnson's



2 Dear Count Zeppelin, 1970



5 ETON 1896-1966, 1971

6 James Dean, 1972



elaborare e catalogare. Il gesto di Rauschenberg era una semplice negazione Dada, comprendente anche un'idea di progresso e divorziata dal contesto dei processi che fanno la sostanza del suo lavoro. Il gesto di Ray Johnson è contemporaneamente critico e del tutto consone al suo repertorio di atti creativi. Il de Kooning non esiste più ma il Rauschenberg nondimeno è bello nel collage di Ray Johnson. L'intento di Ray Johnson non è di distruggere il *factum* di qualcun'altro per poterne fare uno proprio, ma di farci vedere quello che egli considera sia il giusto rapporto creativo con qualsiasi *factum*. Come tutte le altre cose che si presentano come *gestalt*, esse devono essere analizzate fino a diventare informazioni e le informazioni individuali devono poter cercare un rapporto con tutte le altre informazioni che le circondano. Le configurazioni stabili e senza vita non interessano a Ray Johnson. Egli si interessa di cose in uno stato di flusso vitale.

\* \* \*

Per parecchi anni Ray Johnson fu riluttante a mostrare la sua opera in pubblico e si ha il sospetto che questa riluttanza fosse in gran parte un'intolleranza all'idea di incorniciare le cose e metterle sotto vetro. La sua opera si colloca in un universo dove nulla è da tralasciare, dove ogni processo ha un significato e dove tutti i significati sono tutti d'un tipo. I significati impliciti nel mostrare opere d'arte non trovano posto fra le sue idee creative. Mettere qualcosa sotto vetro e venderla, significa eliminare la possibilità di continuare a giocherellarci. Per fare un collage Ray Johnson spesso ne distrugge un altro o anche parecchi. La sua

La notion des choses de Rauschenberg comme choses qui doivent être accomplies ou détruites est à rapprocher de la notion de Ray Johnson des choses prises comme informations qui doivent être cataloguées et élaborées. L'acte de Rauschenberg était simplement une négation dadaïste sous-tendant une notion de progrès et coupée des contextes des procédures qui sont la substance de son travail. Le geste de Ray Johnson est à la fois critique et parfaitement consistant avec son répertoire d'actes créateurs. Le de Kooning n'existe plus, mais le Rauschenberg n'a pas perdu sa beauté dans le collage de Ray Johnson. L'intention de Ray Johnson n'est pas de détruire le *factum* de quelqu'un d'autre pour créer son propre *factum*, mais plutôt de nous indiquer quel est le rapport créateur correct entre tous les *factums*. Comme toutes les choses qui se présentent en tant que *gestalt*, celles-ci doivent être analysées en termes d'information et l'on doit permettre aux significations individuelles de rechercher un rapport avec toutes les autres informations qui les entourent. Les configurations stables et rigides n'intéressent pas Ray Johnson. Ce qui l'intéresse sont les choses en état de flux vital.

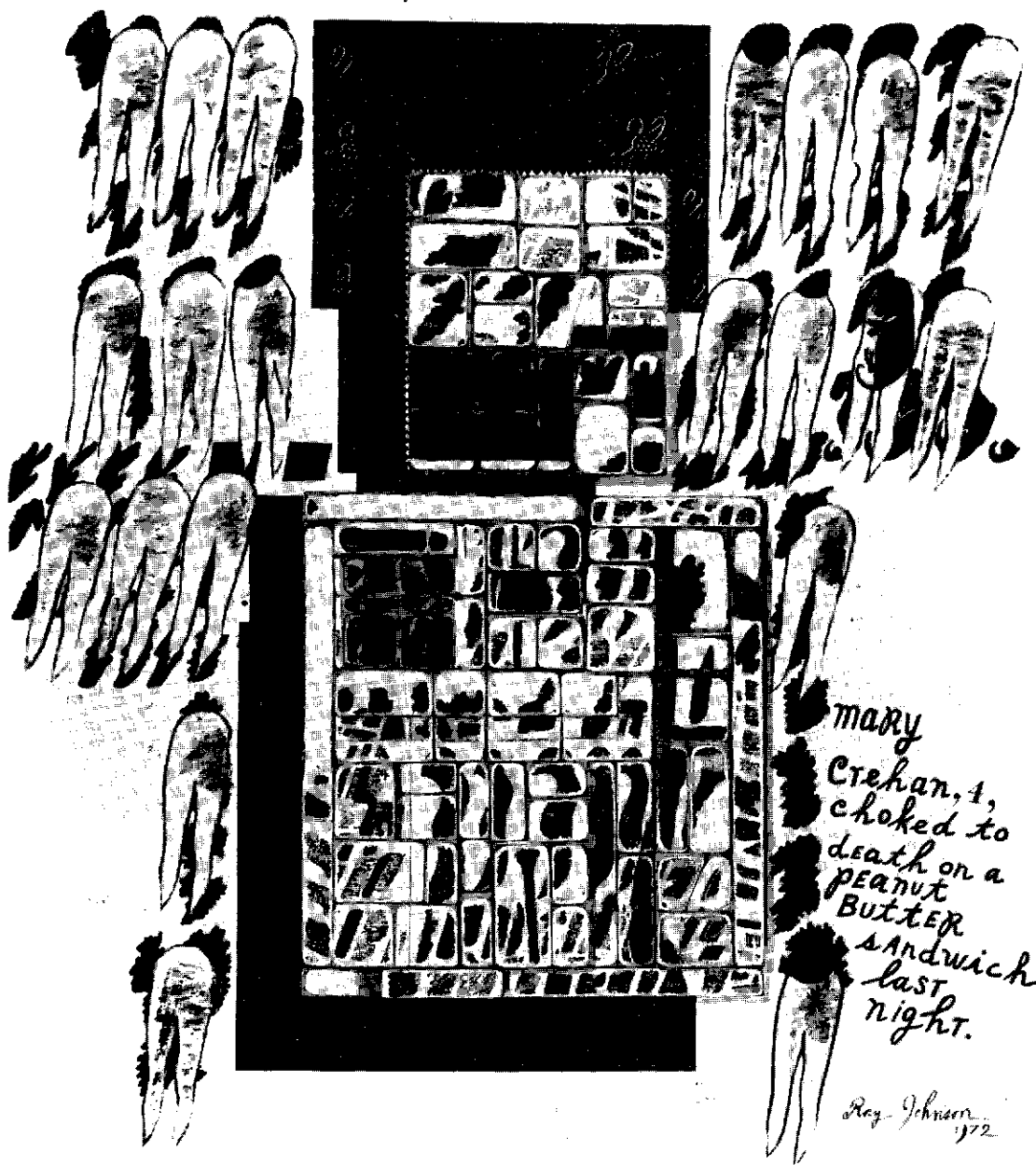
\* \* \*

Pendant plusieurs années Ray Johnson a été réticent à montrer ses œuvres en public, et l'on soupçonne que cette réticence était surtout motivée par le refus de l'idée de mettre des choses sous verre et encadrées. Son travail se situe dans un univers où rien peut être ignoré, où chaque processus a une signification et où les significations sont toutes du même genre. Les significations attachées au fait

intention is not to destroy somebody else's *factum* in order to make one of his own, but to show what he thinks is the proper creative relationship to all *factums*. Like all other things that present themselves as *gestalt*, they are to be analysed into information and the individual informations are to be allowed to seek a relationship with all of the other informations that surround them. Lifeless and stable configurations do not interest Ray Johnson. He is interested in things in a state of vital flux.

\* \* \*

For many years, Ray Johnson was very reluctant about showing his work in public, and one suspects that this reluctance was largely an intolerance for the idea of putting things in frames and under glass. His work situates itself in a universe where nothing is to be ignored, where every process has a meaning, and where the meanings are all of one kind. The meanings connected to showing works of art find no place among his creative ideas. Putting something under glass and selling it means eliminating the possibility of continuing to tinker with it. In order to make one collage, Ray Johnson often destroys another, or even several. His work feeds upon itself just as it feeds upon the image bank of the world around it. A collage often begins as a drawing or a simple juxtaposition of images and the work may then get cut up into strips which are then pasted back into a rectangle to be painted over and sand-papered. As chance forms come out from beneath the sanding, the work will open itself to the addition of other images. As the work



7 Mary Crehan, 1972

opera si nutre di sè stessa così come si nutre di tutto il banco di immagini del mondo che la circonda. Un collage spesso comincia come un disegno o una semplice giustapposizione di immagini e l'opera poi può essere tagliata a strisce che in

d'exposer des œuvres d'art ne trouvent pas de place parmi ses idées créatrices. Mettre quelque chose sous verre et la vendre signifie éliminer la possibilité de continuer le bricolage. Pour faire un collage Ray Johnson doit en détruire

begins to assume pertinences to other works, it may get cut apart with scissors so that the pieces can be redistributed elsewhere, perhaps painted again and sanded again, perhaps with the addition of details or figures drawn in ink.





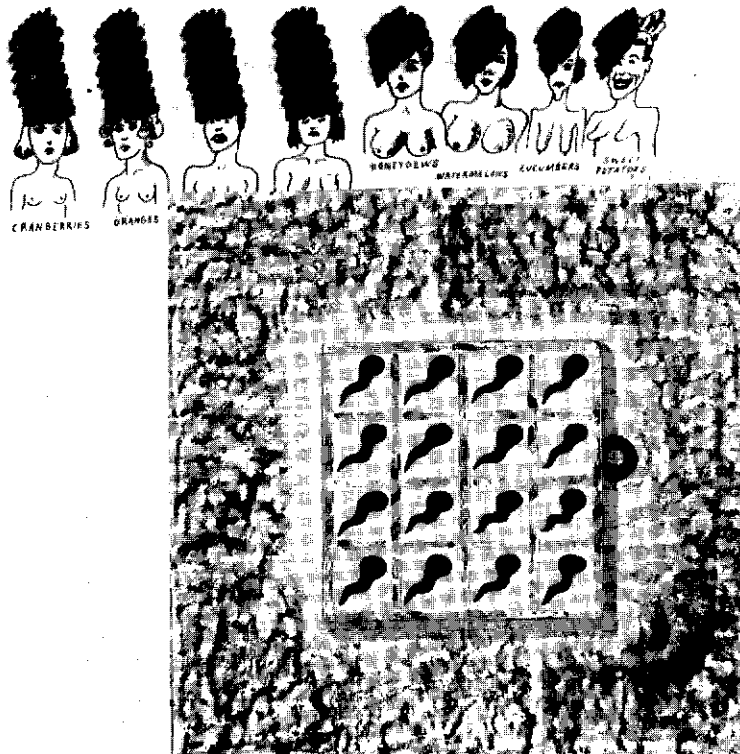
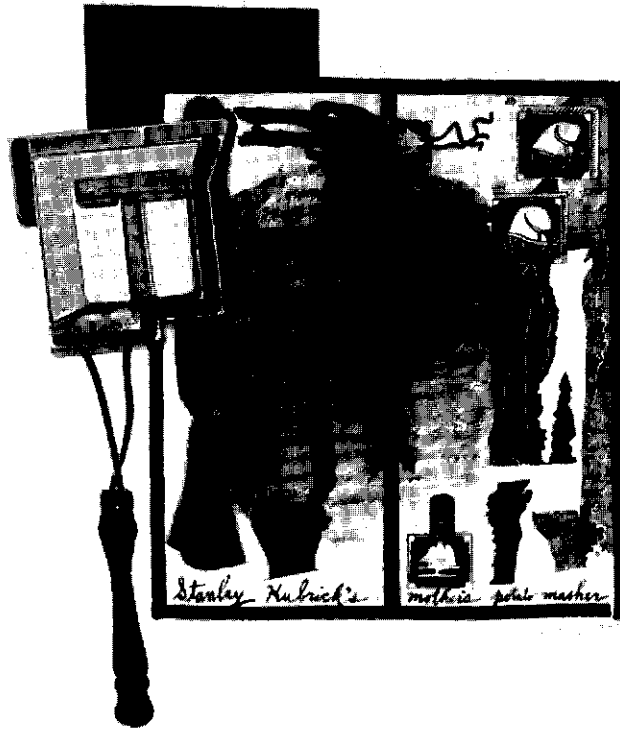
*Batman's mother's potato masher*

seguito vengono ricomposte in un rettangolo da dipingere o cartavetrare. Poiché forme casuali si manifestano sotto la carta vetrata, l'opera si apre arricchita di altre immagini. Se l'opera comincia ad assumere attinenza ad altre opere, può succedere che venga sforbiciata cosicché i pezzi possono essere ridistribuiti nuotro e cartavetrati, forse con l'aggiunta di dettagli o figure disegnate a inchiostro. Ray Johnson taglia le cose a pezzi per trasformare le loro parti in unità e poter poi trovare un giusto contesto per le stesse. L'immagine viene distrutta non per renderla oscura, ma per renderla più chiara allo scopo cioè di rivelare i suoi rapporti con altre immagini. Però è difficile formarsi un'idea chiara della complessità di questo procedimento di lavoro dal momento che spesso si sviluppa nello spazio di anni. I passi individuali di un procedimento non si possono rintracciare fino alle loro origini finali. Ognuno degli elementi individuali di *Dear Count Zeppelin* (*Caro Conte Zeppelin*) è un frammento di qualche opera precedente distrutta e ciò vale anche per la piramide, in basso al centro, di *Blood* (*Sangue*) e ognuno dei quadrati, rombi, triangoli e configurazioni meno determinate, disegnati a china in *Eton 1896-1966*; e *James Dean*, non è altro che la sagoma di uno degli innumerevoli frammenti di collage che Ray Johnson ha accumulato in tanti anni passati nel fare e nel distruggere la sua opera. Ray Johnson taglia le cose a pezzi per far dire loro la verità e poi tiene tutti questi pezzi per essere sicuro di poter continuare a dire tutta la verità. Questa tecnica di tracciare il contorno e la sagoma dei pezzi del collage è evidente

un autre, ou même plusieurs autres. Son travail se nourrit de sa propre substance comme il se nourrit de la banque d'images du monde qui nous entoure. Un collage commence souvent comme un dessin ou une simple juxtaposition d'images et l'œuvre peut alors être découpée en rubans qui sont de nouveau recollés en forme de rectangle qui sera peint ou passé au papier émeri. Alors que des formes casuelles se dégageront ainsi, l'œuvre s'ouvrira pour recevoir d'autres images. Alors que des rapports commencent à s'établir entre cette œuvre et d'autres œuvres, elle pourra être découpée aux ciseaux afin que les pièces puissent être redistribuées ailleurs, peut-être peintes de nouveau, et passées au papier émeri, peut-être avec l'adjonction de détails ou de figures dessinées à l'encre. Ray Johnson découpe les choses afin de transformer la partie en tout, afin de pouvoir lui trouver un contexte satisfaisant. L'image est détruite non point pour l'obscurcir mais pour l'éclaircir pour mettre en évidence ses rapports avec d'autres images. Il est cependant difficile de se faire une idée claire de la complexité de ce processus de travail puisque il se développe le long d'années entières et les étapes individuelles de ce processus ne peuvent pas être retracées depuis leur origine. Chacun des éléments individuels du collage *Dear Count Zeppelin* (*Cher comte Zeppelin*), par exemple, représente un fragment d'une œuvre antérieure détruite, et l'on peut dire la même chose de la pyramide à la base de *Blood* (*Sang*); chacun des carrés, rhomboïdes, triangles, et autres formes moins déterminées, à l'encre de chine, dans *Eton 1896-1966* et *James Dean* ne sont rien

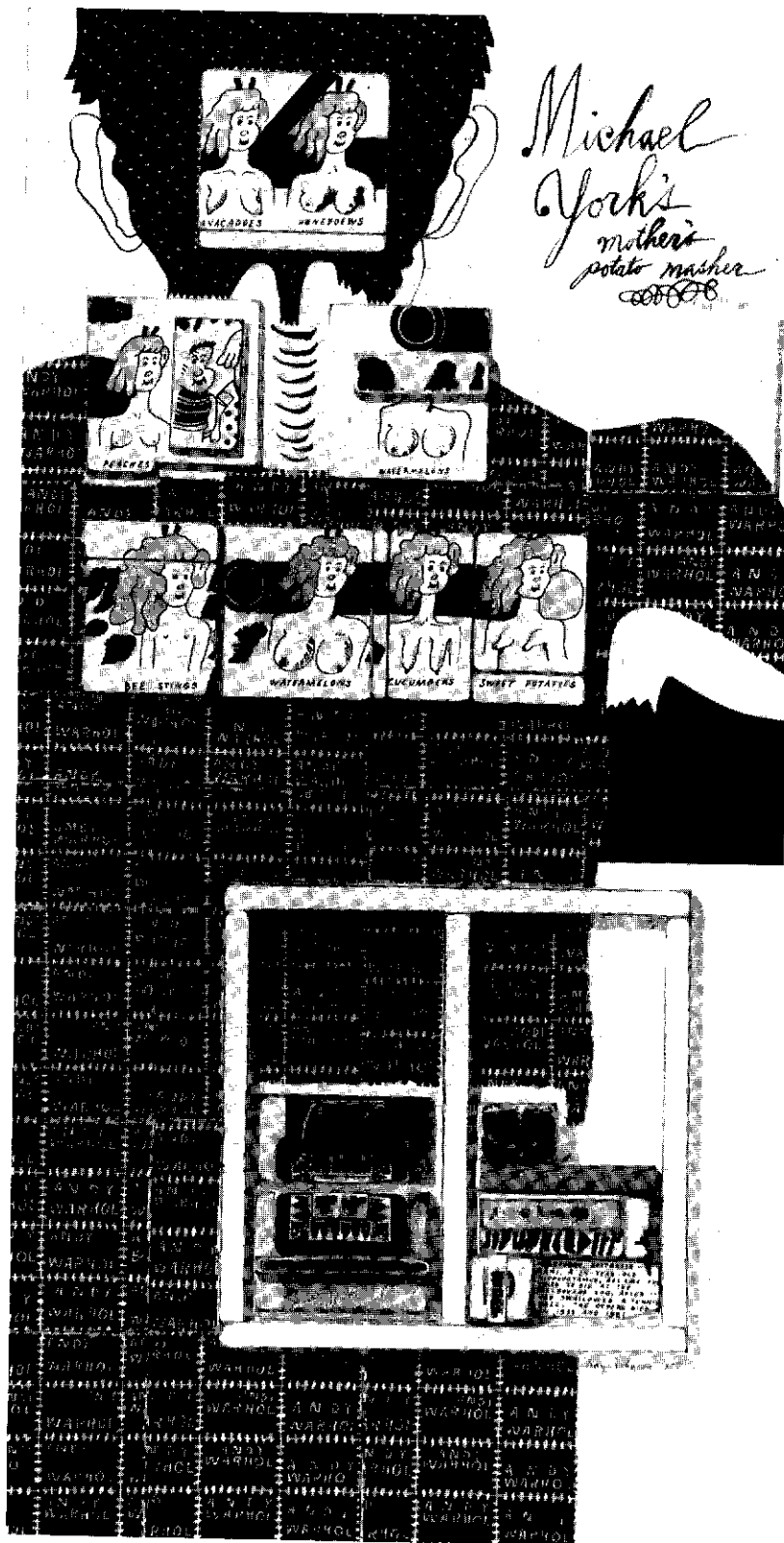
Ray Johnson cuts things up to turn their parts into wholes so as then to be able to find a proper context for them. The image is destroyed not to obscure it, but to render it clearer to bring forth its relationships with other images. It is difficult, though, to have a clear idea of the complexity of this working process since it often develops through a space of years and the individual steps of the procedure cannot be traced back to their final origins. Each of the individual pieces of *Dear Count Zeppelin*, for example, represents a fragment of some former destroyed work, the same is true of the pyramid at the bottom center of *Blood*, and each of the india-inked squares, rhomboids, triangles and less determined shapes in *Eton 1896-1966* and *James Dean* is nothing other than the silhouette of one of the innumerable collage fragments that Ray Johnson has accumulated over many years of making and destroying his work. Ray Johnson cuts things up in order to make them tell the truth and then he keeps all the pieces to be sure that he will continue to be able to tell the whole truth. This technique of retracing the outlines and silhouettes of pieces of collage is particularly clear in *Dear Count Zeppelin*. The central collage fragment that looks like a circle with two wheels below it and a third on top of it is clearly reproduced in india ink in one of the small whitish rectangles in the bottom third of the work. The same is true of the humanoid form above these four circles, of the scycle-like shape immediately to the right of the humanoid form, and also of the two white squiggles that flank the edges of the work a





12 Stanley Kubrick's Mother's Potato Masher, 1972

13 Sixteen Tadpoles, 1972



14 Michael York's Mother's Potato Masher, 1972

15 RANI, 1972



in quello intitolato *Dear Count Zeppelin (Caro Conte Zeppelin)*. Il frammento del collage centrale, che sembra un cerchio con due ruote sotto e una terza in cima ad esso, è chiaramente riprodotto a inchiostro di china in uno dei piccoli rettangoli biancastri nella parte inferiore dell'opera. Lo stesso si può dire della forma umanoide che sovrasta questi quattro cerchi, della figura a forma di falce immediatamente a destra della forma umanoide e anche delle due chiazze bianche collocate ai bordi esterni di quest'opera all'altezza dell'umanoide. Uno stadio anteriore del processo di Ray Johnson di distruzione e di ricomposizione del proprio lavoro è evidente nei tre piccoli diagrammi di seni nell'opera *Nora's Note (La letterina di Nora)*.

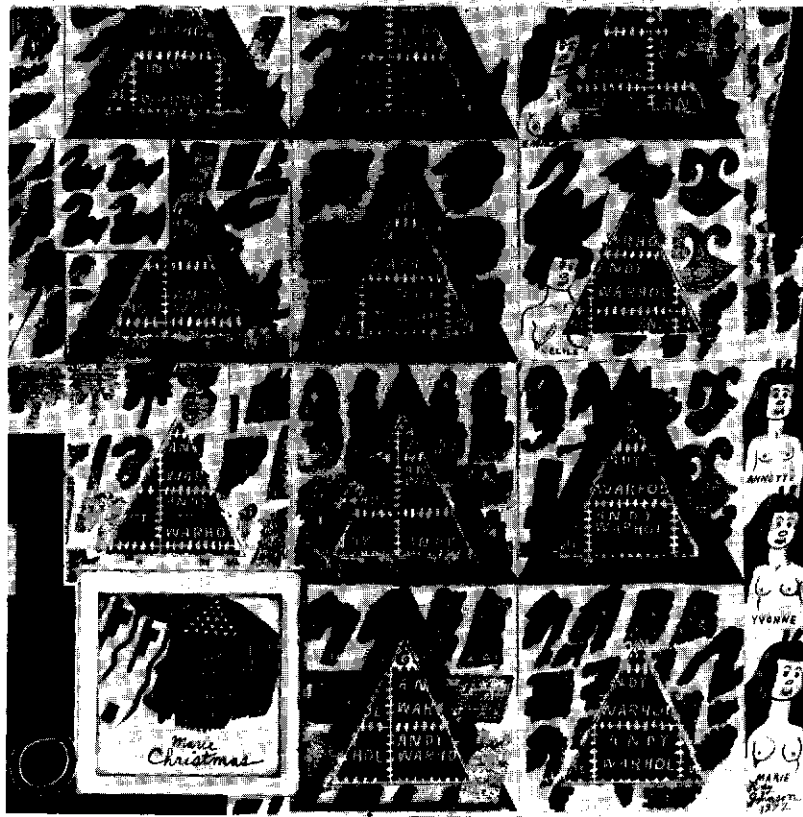
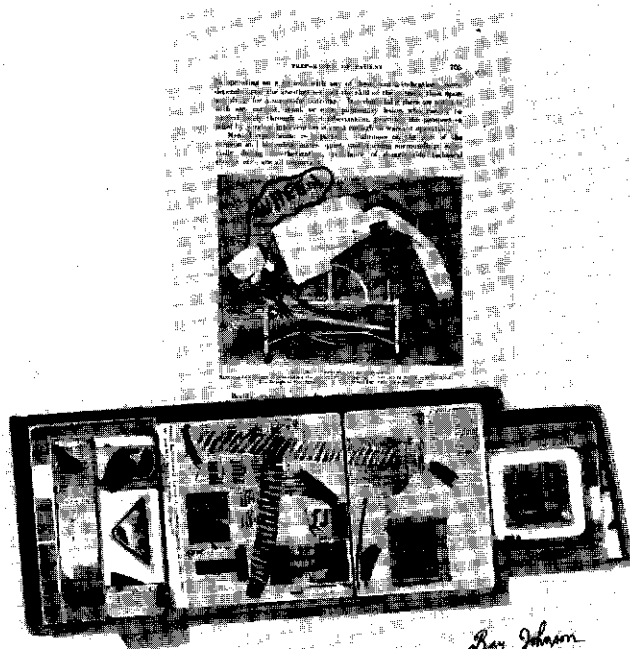
I disegni sono stati tagliati in quadrati, passati lievemente alla carta vetrata e poi ricomposti nella loro configurazione originale, ma Ray Johnson avrebbe potuto decidere altrettanto bene di collocare uno dei ritagli di questo disegno in un altro contesto, oppure uno o due ritagli avrebbero potuto sparire in fondo ad un cassetto per ricomparire più tardi in qualche altro posto secondo un criterio di giustapposizione completamente diverso. Si potrebbe notare che uno dei frammenti del *Factum* di Rauschenberg manca completamente in *Diciotto schiacciapotate*. Certamente troverà modo di riapparire in qualche altra opera, in qualche altro momento, o forse lo ha già fatto. La morale della favola è che un collage di Ray Johnson può rappresentare un qualsiasi momento di un processo continuo di elaborazione informativa. Un'opera può essere un singolo

d'autre que les silhouettes des innombrables fragments de collages que Ray Johnson a accumulés au cours de plusieurs années de création et destruction de ses œuvres. Ray Johnson coupe les choses en morceaux afin de leur faire dire la vérité, il garde ensuite tous les morceaux pour être sûr qu'il pourra continuer à dire toute la vérité. Cette technique de calquer les profils et silhouettes de morceaux de collage est particulièrement évidente dans *Cher comte Zeppelin*. Le fragment de collage central qui ressemble à un cercle avec deux roues au-dessous et une troisième au-dessus est clairement repris à l'encre de chine dans l'un des petits rectangles blanchâtres dans la partie inférieure de l'œuvre. Il en est de même de la figure anthropomorphe au-dessus de ces quatre cercles, de la figure à forme de faux immédiatement à droite de la figure anthropomorphe, et des deux taches blanches qui flanquent les bords de l'œuvre à la hauteur de la figure anthropomorphe. Nous rencontrons un stade antérieur de son processus de destruction et recomposition de son propre travail dans les trois petits diagrammes de seins de *Nora's Note (La note de Nora)*. Les dessins ont été découpés en carrés passés légèrement au papier émeri et recomposés dans leur configuration originale, mais il aurait tout aussi bien pu prendre la décision de placer l'une des sections de ces dessins dans un autre contexte, ou encore, une section ou deux auraient pu disparaître au fond d'un tiroir pour réapparaître ailleurs selon un critère de juxtaposition entièrement différent. L'on pourrait remarquer que l'un des

the height of the humanoid. An earlier stage of Ray Johnson's process of destroying and recomposing his own work is evident in the three small breast diagrams in *Nora's Note*. The drawings have been cut into squares, lightly sandpapered and here recomposed back into their original configuration, but the decision might just as well have been made to put one of the sections of these drawings into some other context, or a section or two might have disappeared into a storage bin to appear later somewhere else according to some entirely different criterion of juxtaposition. One might note that one of the fragments of Rauschenberg's *Factum in Eighteen Potato Mashers* is completely missing. Quite surely it will find its way into some other work at some other time, or perhaps it already has. The moral of the story is that a collage by Ray Johnson can represent any moment at all of a continuing process of information elaboration. A work can be a single instant of perception like *Pig Feet* or *Jayne Mansfield*, works in which the materials have been subjected only to a single intervention, or, on the other hand, a work can develop to the stage of *Batman's Mother Potato Masher*, or to the even more complex stage of *Marcel Duchamp* or *Dear Count Zeppelin*. Ray Johnson's work is always perfect at every stage of its development and stopping it at any stage of its development is always perfectly arbitrary.

\* \* \*

The twenty-four collages in this show can be looked at either one at a time or as a



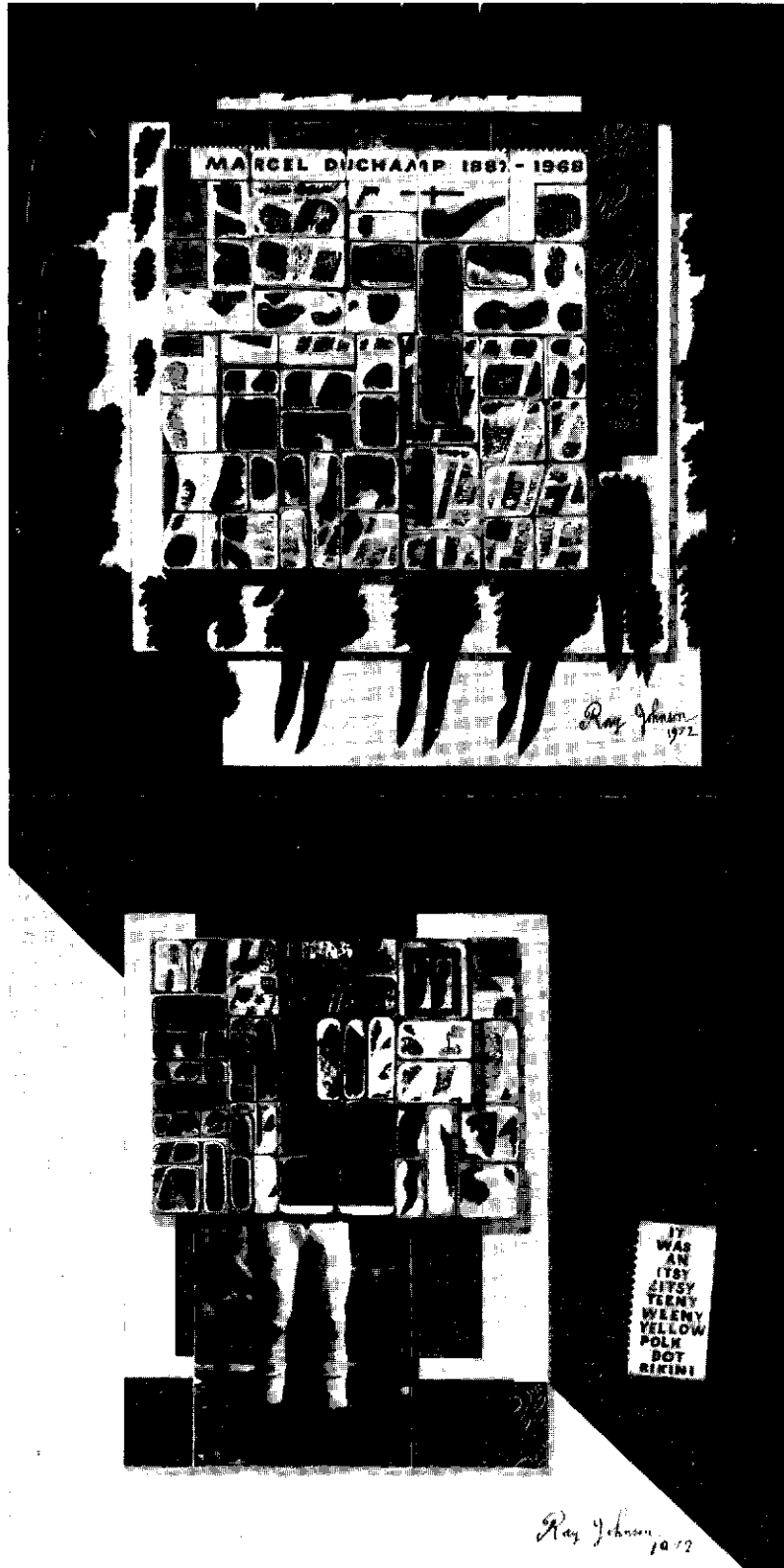
16 Trendelenburg Position, 1972

17 Marie Christmas, 1972



18 Eighteen Potato Mashe.s, 1972

19 Dear Count Panza di Biumo, 1972



20 MARCEL DUCHAMP 1887-1968, 1972

21 TEENY WEENY, 1972

momento di percezione, come *Pig Feet (Piedi di porco)* o *Jayne Mansfield*, nelle quali il materiale è stato sottoposto a un solo intervento oppure, d'altro canto, un'opera può svilupparsi fino a giungere allo stadio di *Batman's Mother's Potatoe Masher (Lo schiacciapotate della mamma di Batman)*, o persino allo stadio ancor più complesso di *Marcel Duchamp* o *Dear Count Zeppelin (Caro Conte Zeppelin)*. L'opera di Ray Johnson è sempre perfetta a qualsiasi stadio del suo sviluppo, e fermarla a qualsiasi stadio del suo sviluppo è sempre perfettamente arbitrario.

\* \* \*

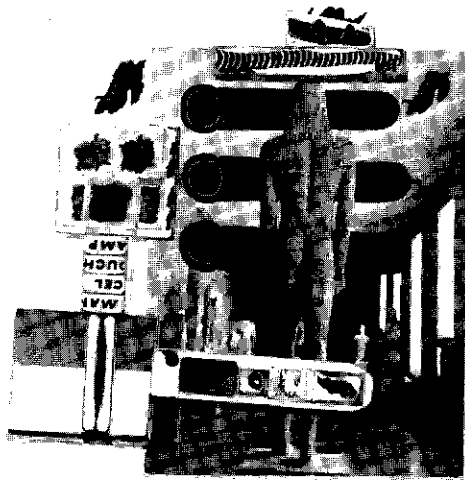
Si possono guardare i ventiquattro collage di questa mostra o singolarmente o come un insieme. Il modo in cui fanno un riferimento conscio e costante uno all'altro fa parte del loro significato. Alcune opere possono facilmente essere scambiate per delle metà complementari di opere più grandi e alcune possono persino essere giustapposte le une alle altre in più combinazioni diverse e ugualmente convincenti. Questo rappresenta il tentativo di Ray Johnson di trovare una soluzione al problema di come presentare oggetti che sono vitali e dinamici in un contesto che li pronuncia compiuti e inalterabili. Le opere si autoriconoscono come entità autosufficienti ma anche, e in modo più importante, come parti di un sistema, come parti di una attività continua. La parte superiore di *Marilyn Monroe 1926-1962* sembra essere la continuazione di *Jacqueline Kennedy Onassis' Mother's Potatoe Masher (Lo schiacciapotate della mamma di Jacqueline Kennedy*

fragments de *Factum* de Rauschenberg dans *Dix-huit presse-purée* manque totalement. Il trouvera certainement sa place dans une autre œuvre, à un autre moment, peut-être l'a-t-il déjà trouvée. La morale de la fable est qu'un collage de Ray Johnson peut représenter n'importe quel moment d'un processus continu d'élaboration d'informations. Une œuvre peut être un moment isolé de perception comme *Pig Feet (Pieds de porc)* ou *Jayne Mansfield*, œuvres dans lesquelles les matériaux ont été soumis à une seule intervention, ou, d'autre part, une œuvre peut se développer jusqu'au stade de *Batman's Mother's Potatoe Masher (Le presse-purée de la mère de Batman)* ou même à l'étape plus complexe de *Marcel Duchamp* ou de *Cher comte Zeppelin*. Une œuvre de Ray Johnson est toujours parfaite à chaque étape de son développement et s'y arrêter est toujours parfaitement arbitraire.

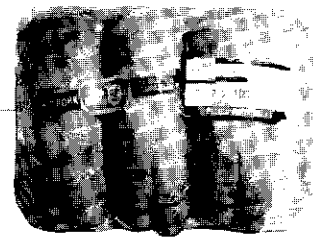
\* \* \*

Les vingt-quatre collages de cette exposition peuvent être regardés soit individuellement soit comme un tout. La façon par laquelle s'établit un rapport constant et conscient entre chacune de ces œuvres fait partie de leur signification. L'on pourrait facilement prendre certaines de ces œuvres comme moitiés complémentaires d'œuvres plus grandes et certaines pourraient même être juxtaposées en plusieurs combinaisons différentes tout aussi convaincantes. C'est là la tentative de Ray Johnson de trouver une solution au problème de la présentation d'objets qui sont vivants et dynamiques dans un contexte qui les déclare accomplis et non plus susceptibles de

group. The way in which they make constant and conscious reference to one another is part of their meaning. Some of the works can easily be mistaken for complementary halves of larger works, and some can even be juxtaposed each other in several different and equally convincing combinations. This is Ray Johnson's attempt to find a solution to the problem of presenting objects that are vital and fluid in a context that declares them complete and no longer subject to change. The works recognize themselves as self-sufficient entities but also and more importantly as parts of a system as parts of a continuing activity. The top of *Marilyn Monroe 1926-1962* seems the extension of *Jacqueline Kennedy Onassis' Mother's Potatoe Masher*. The top of *Dear Count Zeppelin* and *Biumo* lines up perfectly with the bottom of *Eighteen Potato Mashers* (Rauschenberg's *Factum* in *Eighteen Potato Mashers* is in the Panza di Biumo Collection). *Teeny Ween* can be taken either for the bottom half or the left half of *Marcel Duchamp 1887-1962* (Marcel and Teeny Duchamp were man and wife). *Michael York's Mother's Potatoe Masher* and *Rani* look like the top and bottom of one work and the same is true of *Eton 1896-1962* and *James Dean*, and here there is the additional consideration that the apparent tops and bottoms can be interchanged (just as Ray Johnson interchanged the tops and bottoms of the *Rauschenberg Factums I & II*). These works imply that owning or seeing one of them is not enough. One must ask oneself where the individual work of art begins and ends, about its relationship to other works of art, about the relationship of any and every



22 Pig Feet, 1972



23 MARCEL OUCHAMP, 1972

Onassis). La parte superiore di *Dear Count Panza di Biumo* (*Caro Conte Panza di Biumo*) combacia perfettamente con la parte inferiore di *Eighteen Potatoe Mashers* (*Diciotto schiacciapatate*) (il quadro *Factum* di Rauschenberg che si trova in *Diciotto schiacciapatate* fa parte della raccolta Panza di Biumo). *Teeny Weeny* può essere scambiato o per la metà inferiore o per la metà a sinistra di *Marcel Duchamp 1887-1968* (Marcel e Teeny Duchamp erano marito e moglie). *Michael York's Mother's Potatoe Masher* (*Lo schiacciapatate della mamma di Michael York*) e *Rani* sembrano la parte superiore e inferiore di una stessa opera e si può dire la stessa cosa di *Eton 1896-1966* e *James Dean*. E c'è anche un'altra considerazione da fare e cioè che le apparenti parti superiori e inferiori sono interscambiabili (così come Ray Johnson ha scambiato la parte superiore e inferiore di *Factum I e II* di Rauschenberg). Queste opere implicano che il possesso o la lettura di una di

changement. Les œuvres se reconnaissent comme des entités qui se suffisent à elles-mêmes mais aussi et de façon plus importante comme parties d'un système, comme moments d'une activité continue. La partie supérieure de *Marilyn Monroe 1926-1962* semble être le prolongement de *Jacqueline Kennedy Onassis' Mother's Potatoe Masher* (*Le presse-purée de la mère de Jacqueline Kennedy Onassis*). La partie supérieure de *Dear Count Panza di Biumo* (*Cher comte Panza di Biumo*) s'aligne parfaitement avec la partie inférieure de *Dix-huit presse-purée* (le tableau *Factum* que l'on retrouve dans *Dix-huit presse-purée* se trouve dans la collection Panza di Biumo). *Teeny Weeny* peut être pris soit comme la moitié inférieure ou la moitié latérale de gauche de *Marcel Duchamp 1887-1968* (Marcel et Teeny Duchamp étaient mari et femme). *Michael York's Mother's Potatoe Masher* (*Le presse-purée de la mère de Michael York*) et *Rani* semblent être la partie supérieure et inférieure

fact to any and every other fact. The purpose of this deliberate ambiguity about the confines of the individual work of art is largely didactic. It is a device that gives macroscopic evidence to much that is microscopically present in any case. But it is also more than that. It is typical of Ray Johnson to bring his points home in various ways and with varying degrees of subtlety. One of the most pungent aspects of his work is the manner in which he presents experience as it articulates itself along the entirety of the range that goes from the obvious to the arcane.

\*\*\*

Ray Johnson's working techniques are very highly abstract and deeply rooted in the metaphors of traditional ways of dealing with plastics. He scrapes, shapes, rubs, dissects and arranges, he keeps an attentive eye to configurations and meanings to be juxtaposed to other configurations and meanings. What is amazing is that he

esse non basta. Ci si deve chiedere dove inizia e dove finisce l'opera d'arte individuale, qual'è il suo rapporto con altre opere d'arte e qual'è il rapporto con qualsiasi e tutti i fatti, e con qualsiasi altro fatto. Lo scopo di questa deliberata ambiguità dei confini dell'opera d'arte individuale è prevalentemente didattico. È un accorgimento che dà un risalto macroscopico a quanto è presente microscopicamente in tutti i casi. Ma è anche più di questo. È tipico di Ray Johnson far capire i suoi argomenti in vari modi e con vari gradi di sottigliezza. Uno degli aspetti più salienti della sua opera è il modo in cui presenta l'esperienza così come si articola lungo tutto l'arco che va dall'ovvio all'arcano.

\* \* \*

Le tecniche lavorative di Ray Johnson sono estremamente astratte e profondamente radicate nelle metafore dei modi tradizionali dell'uso delle materie plastiche. Egli raschia, dà forma, strofina, seziona, dispone, l'occhio sempre attento a configurazioni e a significati da riportare ad altre configurazioni e significati. Quello che sbalordisce è che egli attua queste opere non su un materiale informe e amorfo, ma piuttosto con immagini che avevano un contenuto leggibile in precedenza. Egli lavora sul dollaro, su Topolino, su fotografie, su frammenti di informazioni, su nomi di personaggi, su disegni di feti archetipi e serpenti, diagrammi di seni, letterine, fogli di impaginazione, schiacciapate, girini, sangue e preservativi di gomma. Il suo complesso procedimento e i suoi disegni enigmatici sono uno spazio nel quale gli oggetti riconoscibili possono

d'une même œuvre et l'on peut dire la même chose de *Eton 1896-1966* et *James Dean*, dans ce cas l'on devrait tenir compte également du fait que les parties inférieures et supérieures apparentes sont interchangeables (Ray Johnson a de même interchangé les parties supérieures et inférieures des deux tableaux de Rauschenberg: *Factum I et II*). Ces œuvres impliquent que la possession ou la lecture d'une seule d'entre elles ne suffit pas. L'on doit se demander où commence et où finit l'œuvre d'art individuelle, quels sont ses rapports avec d'autres œuvres d'art, quels sont les rapports de chacun et n'importe quel fait avec chacun et n'importe quel autre fait. Le dessein de cette ambiguïté délibérée au sujet des limites de l'œuvre d'art individuelle est surtout didactique. Il s'agit là d'un moyen qui donne une évidence macroscopique à beaucoup de choses qui sont présentes d'une façon microscopique partout. Mais il s'agit de plus que ceci encore. Il est typique de Ray Johnson de vouloir convaincre de plusieurs façons différentes et a des degrés divers de subtilité. Un des aspects les plus mordants de son œuvre est la façon dont il présente l'expérience alors qu'elle s'articule le long de toute la gamme de valeurs qui va de l'évident à l'arcanes.

\* \* \*

Les techniques de travail de Ray Johnson sont très abstraites et profondément enracinées dans les métaphores des moyens traditionnels de l'emploi des matières plastiques. Il gratte, donne forme, frotte, sectionne, ordonne, son œil toujours attentif aux configurations et aux significations à juxtaposer à d'autres configurations et à

performs these operations not on unformed or shapeless materials but rather upon images that have precedent and readable content. He works on the dollar bill, on Mickey Mouse, on photographs bits and pieces of information names of famous people, drawings of archetypal fetus and snakes, diagrams of breasts, notes, sheets of graph layout, potatoe mashers, tadpoles, blood, and rubber prophylactics. His complex procedures and cryptic drawings are a space in which recognizable objects are to receive attention and in which consideration is to be given to real people as they live, scribble, murder hippopotomuses, make art and die from pills, old age and automobile accidents. But the number of areas of experience and imagination to be found in Ray Johnson's work does not form an essential part of its definition, and this fact alone is sufficient to differentiate it from the single-mindedness to be found in most American art since Pop, through primary structures, conceptual art, land art, body art and photographic realism. Ray Johnson is primarily interested in the wit of handling information and only tangentially interested in the things that bear the information. Essentially he has no subject matter at all, and this is what enables him to deal with everything that comes to him. His stance is finally reflexive and he is aware of his art as a part of the history of art. This is the meaning of his references to Gaudí, to Breton and to Duchamp. He is also aware of himself as a part of the history of the art of his contemporaries; Rauschenberg and Andy Warhol

ricevere attenzione e nel quale si possono considerare persone reali come vivono, scribacchiano, assassinano ippopotami, fanno dell'arte e muoiono di vecchiaia, di incidenti automobilistici o in seguito all'ingerimento di pastiglie. Ma il numero delle zone dell'esperienza e dell'immaginazione che troviamo nell'opera di Ray Johnson non costituisce una parte essenziale della sua definizione; e questo solo fatto basta per differenziarla dall'esclusivismo evidente nella maggior parte dell'arte americana, dal pop alle strutture primarie, all'arte concettuale, alla *land art*, alla *body art* e al realismo fotografico. Ray Johnson è interessato in primo luogo allo spirito che la manipolazione dell'informazione comporta e solo incidentalmente interessato agli informanti. In linea di massima non predilige nessun argomento in particolare e questo gli permette di occuparsi di qualsiasi cosa gli capiti tra le mani. Il suo atteggiamento è, in ultima analisi, riflessivo ed è conscio del fatto che la sua arte fa parte della storia dell'arte. Questo è il significato dei suoi riferimenti a Gaudí, Breton, Duchamp. Egli si rende conto anche che fa parte della storia dell'arte dei suoi contemporanei; Rauschenberg e Andy Warhol sono i due artisti più frequentemente chiamati in causa ma egli cita anche molti altri personaggi. I disegni e le didascalie toccano anche persone che provengono da altri contesti culturali. In tutto questo però vi è anche uno scopo retorico. Le liste di nomi che Ray Johnson fa, si riducono spesso a chiazze o caricature come in *Blood (Sanguine)* o *Nora's Note (La lettera di Nora)*, oppure a

d'autres significations. Ce qui est extraordinaire est qu'il accomplit ces opérations non point sur un matériau amorphe et brut mais plutôt sur des images qui ont un contenu lisible. Il travaille sur le billet-dollar, sur Mickey Mouse, sur des photos, sur des miettes et des morceaux d'information, sur les noms de personnages célèbres, sur des dessins de fœtus archétypes et de serpents, sur des diagrammes de seins, des notes, feuilles de mise en page, presse-purée, têtards, sang et préservatifs de caoutchouc. Ses procédures complexes et ses dessins secrets sont un espace dans lequel des objets reconnaissables doivent recevoir notre attention et dans lesquels il faut tenir compte de personnes réelles tandis qu'elles vivent, griffonnent, assassinent des hippopotames, font de l'art ou meurent de vieillesse, à la suite d'un accident d'automobile, ou empoisonnées. Mais le nombre de zones d'expérience et d'imagination que l'on retrouve dans l'œuvre de Ray Johnson n'est pas une partie essentielle de sa définition, et ce seul fait suffit pour la différencier de l'exclusivisme de la plus grande partie de l'art américain à partir du pop, en passant par les structures primaires, l'art conceptuel, le *land art*, le *body art*, et le réalisme photographique. Ce qui intéresse Ray Johnson en premier lieu est l'humour impliqué dans la manipulation de l'information; son intérêt pour les moyens d'information n'est qu'accidentel. D'une façon générale il n'a pas de préférences sur quelques sujets en particulier, et ceci lui permet de s'occuper de toute matière possible. En dernière analyse, son attitude est réfléchie et il est conscient que sa démarche fait partie de l'histoire de l'art.

are the two most frequently called into cause but he makes notations on many other personalities as well. Drawings and captions also touch upon people from other cultural contexts. All of this, however, also involves a rhetorical purpose.

Ray Johnson's lists of names are often reduced to blobs or caricatures as in *Blood* or *Nora's Note*, or to highly stylized multiple drawings as in *Andy Warhol's Mother's Potatoe Masher*. They are rendered analogous to the rows of fetuses in *Nora's Note* and reduced to the same level as the names about which we know—nothing to the level of the name of Mary Crehan about whom all we know is that she was mentioned in some tabloid or another as a result of having choked to death on a peanut butter sandwich at the age of four. Ray Johnson uses death notices and biographers' banalities (« *Marilyn Monroe, 1926-1962* ») to create a contemplative tone and an atmosphere of moral seriousness free from all the myths, pre-conceptions and numinous *gestalts* that ordinarily render judgment and even perception so incredibly difficult. Ray Johnson's references to death create an eschatological democracy among his viewers, himself, and the personalities mentioned in his work just as his scissors create a legibility among his images.

\*\*\*

Ray Johnson's system of images is a closed system of images. Its origins are so thoroughly concealed that one must look for correspondences rather than explanations. The forked



disegni multipli altamente stilizzati come in *Andy Warhol's Mother's Potatoe Masher* (Lo schiacciapatale della mamma di Andy Warhol). Diventano analoghi alle file di feti in *La letterina di Nora* e ridotti allo stesso livello dei nomi riguardo i quali non sappiamo niente — al livello del nome di Mary Crehan della quale sappiamo solo che apparve in un giornale della sera poiché morì soffocata, all'età di quattro anni, mangiando un panino. Ray Johnson utilizza i necrologi e le banalità biografiche (« Marilyn Monroe, 1926-1962 ») per creare un'atmosfera contemplativa e di serietà morale sgombra da miti, preconcetti e *gestalt* numinosi che rendono così difficile il pensiero e persino la percezione. Le referenze di Ray Johnson alla morte creano una democrazia escatologica tra gli spettatori, lui stesso e i personaggi citati nella sua opera così come le forbici creano una leggibilità tra le sue immagini.

\* \* \*

Il sistema di immagini di Ray Johnson è un sistema chiuso. Le sue fonti originali sono così lontane che si devono cercare delle corrispondenze piuttosto che delle spiegazioni. Le forme a mandragora o a carota biforcuta che si trovano in *Marcel Duchamp 1887-1968*, *Batman's Mother's Potatoe Masher* (Lo schiacciapatale della mamma di Batman) e *Mary Crehan* hanno degli ovvi rapporti con le gambe del ragazzino in *Teeny Weeny*. Ma non ci è data possibilità di sapere se i disegni a mandragora sono una riduzione dell'immagine fotografica o se l'immagine fotografica venne scelta in seguito alla sua similarità al disegno che, a sua volta, avrebbe potuto benissimo essersi ispirato alla forma di

C'est là le sens de ses références à Gaudí, Breton, et Duchamp. Il est conscient également du fait d'appartenir lui-même à l'histoire de l'art de ses contemporains. Rauschenberg et Andy Warhol sont les deux personnages plus fréquemment mis en cause, quoiqu'il cite plusieurs autres personnages également. Les dessins et les légendes touchent aussi des personnes venant d'autres contextes culturels. Tout ceci, cependant, implique également un dessein rhétorique. Les listes de noms de Ray Johnson se réduisent souvent à des simples taches ou des caricatures comme dans *Blood (Sang)* et *Nora's Note (La note de Nora)*, ou bien encore à des dessins multiples très stylisés comme dans *Andy Warhol's Mother's Potatoe Masher (Le presse-purée de la mère de Andy Warhol)*. Ils deviennent similaires à la série de fœtus de *Nora's Note* et réduits au même niveau que les noms au sujet desquels nous ne savons rien—au niveau du nom de Mary Crehan au sujet de laquelle tout ce que nous savons est qu'elle est citée dans un quelconque journal du soir pour s'être étranglée, à l'âge de quatre ans, en mangeant un sandwich. Ray Johnson utilise des nécrologies, des banalités biographiques (« Marilyn Monroe, 1926-1962 ») pour établir un ton contemplatif et une atmosphère de sérieux moral libéré des mythes, des préjugés et des *gestalts* numineux, qui généralement faussent grandement le jugement et même la perception. Les références à la mort dans les œuvres de Ray Johnson créent une démocratie escatologique entre les regardeurs, lui-même et les personnages cités dans son œuvre, de même que ses

double carrot or mandrake shapes in *Marcel Duchamp 1887-1968*, *Batman's Mother's Potatoe Masher*, and *Mary Crehan* have an obvious relationship to the legs of the little boy in *Teeny Weeny*, but there is no way of knowing if the mandrake drawings are a reduction of the photo image or if the photo image was spotted because of its similarity to the drawing which may well have been inspired by the shape of some fragment of collage that doesn't appear in this group of works at all. The same configuration occurs in *Pig Feet* and in the form of the legs and buttocks of the kouros in *Marcel Duchamp*. It is suggested again in the legs of the girl in *James Dean* and still once more in the legs of Jayne Mansfield and the thighs of Mickey Harghity in *Jayne Mansfield*. But one could go on like this endlessly and with respect to nearly any of the images that occur in these works. The only declared intellectual principle in these collages is a principle of analysis, but in terms of analytic thinking one will never know as much about them as Ray Johnson himself does. As he leads one to this awareness, he also leads one to the awareness of the final emptiness of analytic thinking and to the necessity of taking the work in silently and whole. But if this is not your immediate inclination, Ray Johnson will give you all the traps and pitfalls that you like—all the pseudopleasures of formalistic conceptual analysis *ad nauseam*. And the biggest trap of all is that you must finally come up against something too cumbersome for the analyzing mind to take in. Something on the order of

qualche frammento di un collage che non appare neanche in questo gruppo di opere. Ritroviamo la stessa configurazione in *Piedi di porco* e nella forma delle gambe e delle natiche del kuros in *Marcel Ouchamp*. È suggerita nuovamente nelle gambe della ragazza in *James Dean* e ancora una volta nelle gambe di Jayne Mansfield e le cosce di Mickey Harghity in *Jayne Mansfield*. Ma si potrebbe andare avanti così senza fine e con riferimento a quasi tutte le immagini che troviamo in queste opere. L'unico principio intellettuale dichiarato in questi collage è il principio dell'analisi, ma in termini di pensiero analitico uno non potrà mai saperne su queste opere quanto lo stesso Ray Johnson sa. Nel momento in cui Ray Johnson ci rende coscienti di questo, egli ci fa anche prendere coscienza dell'insulsaggine finale del pensiero analitico e della necessità di recepire silenziosamente l'opera come un tutto. Ma se non siete immediatamente portati a ciò, Ray Johnson vi fornirà tutte le trappole e trabocchetti che vorrete — tutti gli pseudo piaceri di una analisi concettuale formalistica, *ad nauseam*. E il più formidabile trabocchetto di tutti è che dovrete finalmente trovarvi di fronte a qualche cosa troppo poco maneggevole perché la mente analitica possa comprenderla. Qualcosa sul genere del laconico « 1853-1926 ». La maggior parte dell'arte americana degli ultimi anni ha tentato di avvicinare l'elemento discorsivo dell'arte all'elemento ineffabile e in ultima analisi ha cercato di dare forma e formulazione all'ineffabile. Così facendo ha inevitabilmente elevato una qualsiasi tecnica essenzialmente descrittiva al livello di una

ciseaux rendent lisibles ses images.

\* \* \*

Le système d'images de Ray Johnson est un système clos. Ses origines sont tellement bien scellées que l'on doit rechercher des correspondences plutôt que des explications. Les formes de mandragore ou de carotte fourchue dans *Marcel Duchamp 1887-1968*, *Batman's Mother's Potatoe Masher* (*Le presse-purée de la mère de Batman*) et *Mary Crehan* ont un rapport évident avec les jambes du petit garçon dans *Teeny Weeny*. Mais il n'y a pas moyen de savoir si les dessins de mandragore sont une réduction de l'image photographique ou si l'image photographique fut choisie à cause de sa similarité avec le dessin qui pourrait parfaitement bien avoir été inspiré par la forme d'un fragment de collage complètement absent de ce groupe d'œuvres. Nous retrouvons la même configuration dans *Pig Feet* (*Pieds de porc*) et dans la forme des jambes et des fesses de la statue grecque dans *Marcel Ouchamp*. Cette forme est suggérée de nouveau dans les jambes de la fille dans le collage *James Dean* et encore dans les jambes de Jayne Mansfield et les cuisses de Mickey Harghity du collage *Jayne Mansfield*. Mais l'on pourrait continuer de la sorte sans fin à propos de chacune des images que nous retrouvons dans ces œuvres. Le seul principe intellectuel déclaré dans ces œuvres est un principe d'analyse, mais en termes de la pensée analytique l'on ne pourra jamais en savoir autant que lui-même. Tandis qu'il nous conduit à être conscients de ce fait, il nous conduit aussi à prendre conscience de l'insuffisance

the laconic « 1853-1926 ». Most American art of the past several years has attempted to make the discursive part of art ever more closely approach the ineffable parts of art and finally to give the ineffable a form and a formulation. In so doing it has inevitably raised some one or another essentially descriptive technique into philosophical and esthetic doctrine about truth, beauty and relevance. Ray Johnson on the other hand does work the discursive structure of which discusses only things that can be discussed. He consciously leads discourse into the exhaustion of discourse and is finally with Wittgenstein: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*.

dottrina filosofica ed estetica concernente la verità, la bellezza e la pertinenza. Al contrario Ray Johnson crea un'opera la cui struttura discorsiva si occupa soltanto di cose che si possono discutere. Coscientemente egli conduce il discorso al suo esaurimento e conclude con Wittgenstein: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.*

*Traduzione di Eugenia Marilli*

finale de la pensée analytique et à la nécessité d'accepter l'œuvre silencieusement et comme un tout. Mais si vous n'êtes pas portés tout de suite à ceci, Ray Johnson vous fournira tous les pièges et traquenards que vous pourrez désirer—tous les pseudo plaisirs de l'analyse formaliste conceptuelle, *ad nauseam*. Et le piège le plus grand est que l'on se trouve en présence finalement de quelque chose de trop encombrant pour que l'esprit analytique puisse l'accepter. Quelque chose du genre du laconique « 1853-1926 ». La plus grande partie de l'art américain de ces dernières années a tenté de rapprocher l'élément discursif de l'élément ineffable et finalement de donner à l'ineffable une forme et une formulation. En faisant de la sorte on a inévitablement élevé une technique essentiellement descriptive au niveau d'une doctrine philosophique et esthétique concernant la vérité, la beauté et la relation des choses entre elles. Au contraire, Ray Johnson crée une œuvre dont la structure discursive s'occupe seulement de choses que l'on peut discuter. Consciemment il mène le discours à sa propre négation et conclut avec Wittgenstein: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.*

*Traduction de l'anglais*

## RAY JOHNSON

- nato / né: 16.10.1927, Detroit (Michigan)
- 1949-1952 Espongo con gli Artisti Astratti Americani.
- 1962 Mostra « Gang Bang » alla Batman Gallery, San Francisco.
- 1965 La Sig.ra John D. Rockefeller acquista *Ladder Whirled* alla mia prima personale alla Willard Gallery, New York e *The Paper Snake*, un libro di lettere, poesie e disegni a cura di Dick Higgins, pubblicato dalla Something Else Press, New York.
- 1966 Premio per la pittura di \$ 2000 offerto dal National Institute of Arts & Letters, New York. Seconda personale alla Willard Gallery. Mi capitò di sedermi vicino a John Cage sull'aereo per Chicago dove aveva luogo la mia prima personale alla Feigen Gallery.
- 1967 Una dozzina di opere alla mostra « Pictures to be Read/Poetry to be Seen » al nuovo fiammante Museum of Contemporary Art che, per caso, era proprio sull'altro lato della strada (e con inaugurazione la sera seguente) della Feigen Gallery, Chicago, dove contemporaneamente aveva luogo la mia seconda personale. Terza personale « Duchamp Combs » alla Willard Gallery. *Marianne Moore Hats*, collage-dipinti esposti alla mostra « Art in Process » al Finch College, New York. « Art in the Mirror », mostra organizzata da G.R. Swenson al Museum of Modern Art, New York. « Television Sets », mostra collettiva alla Bonino Gallery, New York, in collaborazione con Nam June Paik.
- 1968 Mostra « A Lot of Shirley Temple Post Cards » alla Feigen Gallery, New York e un'altra dozzina di opere al Kunstmarkt di Colonia. Sniff.
- 1969 Mostra « Pop Art Redefined », organizzata da Suzi Gablik e John Russell, alla Hayward Gallery, Londra. Mostra collettiva « Concrete Poetry » alla University of British Columbia, Vancouver. Collaboro con la Chelsea Gallery di New York a organizzare una Mostra di Denaro di artisti che hanno usato il denaro come arte. Volo alla University of Sacramento in California per organizzare un incontro della New York Correspondence School — leggo un testo sotto una luce rosa e metto in palio un'anitra viva di nome Andy che risulta essere un coniglio. Comincio a incollare dei dollari. *Shirley Temple Dollar Bill* fu esposto al Fort Worth Art Center, Texas, alla mostra « Twentieth Century American Drawings ». Mostra « Non Art / Anti Art / Truth Art », organizzata da Ben Vautier, Nizza.
- 1970 Mostra « I Shot an Arrow Into the Air It Fell to Earth in the Ear of an Artist Living in Flushing New York Tit Show », Feigen « Salone per acconciature », New York City. Prima mostra « Dollar Bill » alla Feigen Gallery, Chicago. Mostra « New York Correspondence School » con la partecipazione di 106 artisti e scrittori che inviano lettere, cartoline, disegni e oggetti al Direttore Marcia

## RAY JOHNSON

- Born in Detroit (Michigan) on October 16, 1927.
- 1949-1952 Exhibited with the American Abstract Artists.
- 1962 « Gang Bang » Show, Batman Gallery, San Francisco.
- 1965 Mrs. John D. Rockefeller purchases *Ladder Whirled* from my first One-Man Show at the Willard Gallery, New York City and *The Paper Snake*, a book of letters, poems and drawings published by Dick Higgins, the Something Else Press, New York City.
- 1966 \$ 2000 Award for Painting presented by the National Institute of Arts & Letters, New York City. Second One-Man Show at the Willard Gallery. Happen to sit next to John Cage on airplane on way to Feigen Gallery, Chicago for First One-Man Show there.
- 1967 A dozen works in the First Opening Exhibition « Pictures to be Read / Poetry to be Seen » at the brand-new Museum of Contemporary Art, which happened to be right across the street (and opening the following evening) my Second One-Man Show at the Feigen Gallery, Chicago. Third One-Man Show « Duchamp Combs » at the Willard Gallery. *Marianne Moore Hats*, collage-paintings shown in « Art in Process », Finch College, New York City. « Art in the Mirror », organized by G.R. Swenson at the Museum of Modern Art, New York City. Collaboration with Nam June Paik « Television Sets Group Show », Bonino Gallery, New York City.
- 1968 « A Lot of Shirley Temple Post Cards Show », Feigen Gallery, New York City and another dozen works off to « Kunstmarkt » in Cologne. Sniff.
- 1969 « Pop Art Redefined », organized by Suzi Gablik and John Russell at the Hayward Gallery, London. « Concrete Poetry » Group Show at the University of British Columbia, Vancouver. I help the Chelsea Gallery in New York City organize a Money Show of artists who have used money as art. I fly to the University of Sacramento in California to conduct a New York Correspondence School « Meeting », — I read a text under pink light and raffle a live duck named Andy which turns out to be a rabbit. I begin to glue down dollar bills. *Shirley Temple Dollar Bill* went to the Fort Worth Art Center, Texas for « Twentieth Century American Drawings ». « Non Art / Anti Art / Truth Art », organized by Ben Vautier, Nice.
- 1970 « I Shot an Arrow Into the Air It Fell to Earth in the Ear of an Artist Living in Flushing New York Tit Show », Feigen « hair-dressing salon », New York City. First « Dollar Bill Show », Feigen Gallery, Chicago. « New York Correspondence School » Exhibition with the participation of 106 artists & writers, who mail letters, post cards, drawings and objects to Curator Marcia Tucker, Whitney Museum, New York City. Reproduced upside down error in catalogue of « Painting & Sculpture Today », Indianapolis Museum of Art, Indiana. « Recorded Activities (of Suzy

- 70-
- Tucker, Whitney Museum, New York.  
Riprodotta capovolta per errore nel catalogo della mostra « Painting & Sculpture Today », Indianapolis Museum of Art, Indiana.
- 1971 Mostra « Recorded Activities (of Suzy Knickerknockers) » al Moore College of Art, Philadelphia, Pennsylvania.
- 1971 Mostra « Highlights of the 70-71 Season », Larry Aldrich Museum, Ridgefield, Connecticut. Scambio di lettere con Joan Crawford circa la mia opera *Dear Joan Crawford, It is a nice day so & there for I thought I should write you. How are you and all that stuff?*
- Mostra « Dollar Bill and Famous People Memorials » alla Feigen Gallery, New York. The Whitney Museum acquista *Anna May Wong 1904-1961*. Mostra « Post Card » alla Angela Flowers Gallery, Londra.
- « Document Show », B & E Productions, David Gallery, Houston, Texas. Organizzato il Club Marcel Duchamp che ha tenuto una riunione come New York Correspondence School, alla Church of the Holy Trinity, New York.
- 1972 Prima personale italiana alla Galleria Schwarz, Milano.
- Knickerknockers)», Moore College of Art, Philadelphia, Pennsylvania.
- 1971 « Highlights of the 70-71 Season », Larry Aldrich Museum, Ridgefield, Connecticut. I exchange letters with Joan Crawford about my work *Dear Joan Crawford, It is a nice day so & there for I thought I should write you. How are you and all that stuff?*
- « Dollar Bill and Famous People Memorials » Show, Feigen Gallery, New York City. The Whitney Museum purchases *Anna May Wong 1904-1961*. « Post Card Show », Angela Flowers Gallery, London.
- « Document Show », B & E Productions, David Gallery, Houston, Texas. Organized the Marcel Duchamp Club, which had a New York Correspondence School « Meeting » at the Church of the Holy Trinity, New York City.
- 1972 First Italian One-Man show, Galleria Schwarz, Milano.

## OPERE ESPOSTE

- 1 *Jayne Mansfield*, 1968  
collage, cm 44.5 x 34.5
- 2 *Dear Count Zeppelin*, 1970  
collage, cm 63.5 x 32
- 3 *Antonio Gaudi 1852-1926*, 1971  
collage, cm 54.5 x 45.5
- 4 *Andy Warhol's Mother's Potato Masher*,  
1971  
collage, cm 54.5 x 43
- 5 *ETON 1896-1966*, 1971  
collage, cm 37 x 37
- 6 *James Dean*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 7 *Mary Creban*, 1972  
collage, cm 54.5 x 45.5
- 8 *Nora's Note*, 1972  
collage, cm 61 x 37
- 9 *Batman's Mother's Potato Masher*, 1972  
collage, cm 61 x 37
- 10 *Jacqueline Kennedy Onassis' Mother's  
Potato Masher*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 11 *Marilyn Monroe 1926-1962*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 12 *Stanley Kubrick's Mother's Potato  
Masher*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 13 *Sixteen Tadpoles*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 14 *Michael York's Mother's Potato Masher*,  
1972  
collage, cm 37 x 37
- 15 *RANI*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 16 *Trendelenburg Position*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 17 *Marie Christmas*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 18 *Eighteen Potato Mashers*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 19 *Dear Count Panza di Biumo*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 20 *MARCEL DUCHAMP 1887-1968*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 21 *TEENY WEENY*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 22 *Pig Feet*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 23 *MARCEL OUCHAMP*, 1972  
collage, cm 37 x 37
- 24 *Blood*, 1972  
collage, cm 38 x 51

Fotografie: Eric Pollitzer, New York