

I — 116. Architetti trasversali/Crossover architects

Allan Wexler

di/by Michele Calzavara



“Una puleggia, una leva, una ruota e della condensa gocciolante sono l’hardware che utilizzo per aprire una porta. Oscillo tra il low tech e l’alta tecnologia. Il mio codice binario è una porta aperta e una chiusa, una luce accesa e una spenta...”.

Se mai dovesse capitarvi di incontrare Allan Wexler, questo è uno dei possibili modi con cui potrebbe presentarsi, porgendovi uno a caso tra i 20 biglietti da visita appositamente precompilati per l’occasione: “What kind of work do you do?” calling cards (2012). Ognuno di essi, con una frase diversa, cerca in qualche maniera di illustrare il suo lavoro. Nel caso specifico, il biglietto in questione – Response #5 – vi potrà introdurre al complicatissimo marchingegno di “Building/Mechanism for Opening a Door Using Condensate” (1996), o al labirintico “Open-Closed/On-Off” (2006), oppure a un lavoro come “Proposal for the Manhattan Skyline” (1973), uno dei primi di Wexler, appena giunto a New York, dove immagina con altri occhi il fuori scala delle torri gemelle allora in via di ultimazione e ne fa una tela smisurata, o meglio un enorme monitor urbano dalla logica, appunto, binaria. Ma tale logica non è che una prima approssimazione alla sua opera multiforme. Al limite è la metafora che può connetterlo idealmente alla dimensione digitale dei nuovi “maker”, poiché Allan Wexler è certo un maker, o un “thinker”, volendo usare un neologismo, mentre è ovvio quanto l’intero suo lavoro sia un precedente ineludibile per coloro che oggi ripongono i propri interessi, e anche le proprie speranze, sulle ricerche e i tentativi di un sempre più diffuso e sofisticato Do It Yourself di ritorno.

Prima di tutto, però, Wexler è un architetto – formatosi presso la Rhode Island School of Design (1972) e il Pratt Institute di New York (1976) –, per quanto fin da subito abbia giocato a rimpiattino con la disciplina (e invano la scuola abbia cercato di convincerlo a progettare un edificio vero e proprio).

“A pulley, a lever, a wheel and dripping condensate are the hardware I use to open a door. I waver between low-tech and high-tech. My binary code is an open door and a closed door, a light that is on and one that is off...”.

If you happen to meet Allan Wexler, this is one of the ways he might introduce himself, handing you at random one of his 20 calling cards prepared for just such an occasion: the “What kind of work do you do?” calling cards (2012). Each of them, with a different phrase, is an attempt to somehow explain his work. In this case, the card in question – Response #5 – would introduce you to the very complicated gizmo of “Building/Mechanism for Opening a Door Using Condensate” (1996), or to the labyrinthine “Open-Closed/On-Off” (2006), or to a work like “Proposal for the Manhattan Skyline” (1973). This last work, one of his first on arriving in New York, imagines with other eyes the out of scale twin towers still being completed at the time, and makes them into a boundless canvas, or more precisely an enormous urban monitor with, indeed, a binary logic. But this logic is only an initial approach to his versatile work. In a way, it is the metaphor that can ideally connect him to the digital dimension of the new “maker”, because Allan Wexler is certainly a “maker”, or a “thinker”, to extend the term. While it is obvious that all his work is an unavoidable precedent for those who set their sights and their hopes, on the increasingly widespread and sophisticated research and attempts of the resurgence of Do It Yourself.

First of all, however, Wexler is an architect – trained at the Rhode Island School of Design (1972) and Pratt Institute in New York (1976) – though he immediately began to play hide-and-seek with the discipline. The schools tried to convince him to design a physical building, but in vain.

→

– I WANT TO BECOME AN ARCHITECT, 1971
Timbro, tampone / Rubber stamp, stamp pad

↓ TWO TOO LARGE TABLES, 2006
Hudson River Park at 29th Street, New York City.
In collaborazione con / In collaboration with Ellen Wexler

OGGETTI COMUNITARI

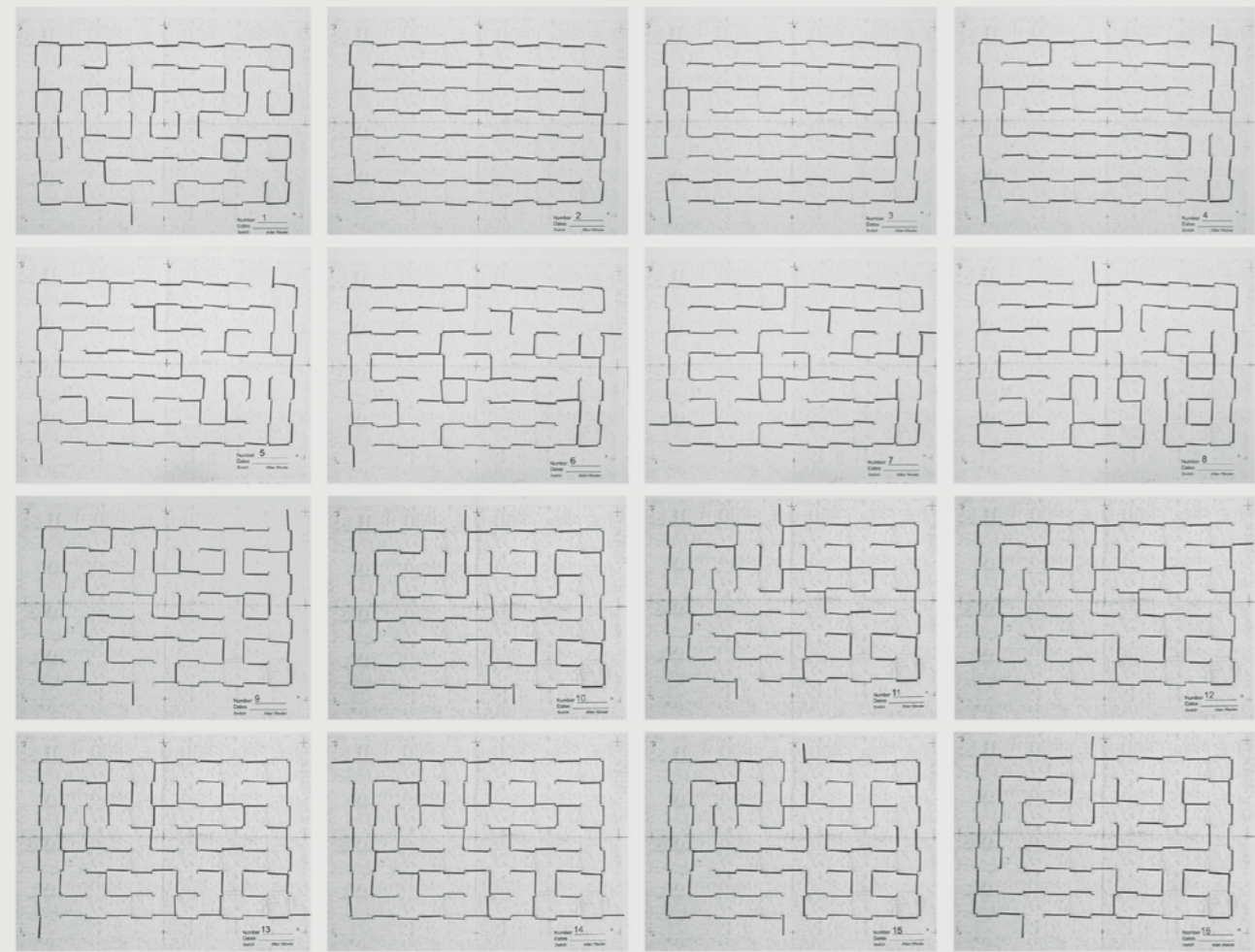
Dai precedenti “Proposal for Utopian Cafe” (2001) e “Too Large Table” (2002), originariamente costruito in legno ed esposto alla Feldman Gallery di New York, “Two Too Large Tables” è un’opera costituita da due piani d’acciaio inossidabile spazzolato (un piano e una tettoia), ognuno sostenuto da tredici sedie: queste estendono le loro gambe diventando i pilastri di supporto di un padiglione di 210 cm d’altezza, oppure saldano i loro schienali al piano tenendolo sospeso a 75 cm da terra. Scavandone i bordi, essi formano un grande tavolo “abitabile” che innesca diverse relazioni.

COMMUNITARIAN OBJECTS

Based on the earlier “Proposal for Utopian Cafe” (2001) and “Too Large Table” (2002), which was originally constructed in wood and shown at the Feldman Gallery in New York, “Two Too Large Tables” is a work composed of two brushed stainless steel planes (a table top and a roof), each supported by thirteen chairs: the chairs legs are extended to make them the pillars of a pavilion with a height of 210 cm, or their backs are welded to keep them at a height of 75 cm off the ground. Hollowing the borders, they form a large “habitable” table that triggers different relationships.



OPEN-CLOSED/ON-OFF, 2006
96 porte / 96 doors
Southeastern Center for Contemporary
Art, Winston Salem, North Carolina



CODICE BINARIO

"Open-Closed/On-Off" è un'installazione di 24 moduli a pianta quadrata, con una porta su ogni lato, distribuiti regolarmente nello spazio a intervalli d'ampiezza uguale al loro lato. L'apertura o chiusura di ogni porta determina configurazioni sempre diverse, dando forma a un labirinto mutevole secondo un semplice principio binario. Lo stesso principio che trent'anni prima Wexler applicava in "Proposal for the Manhattan Skyline" (1973 e 1976) per le Twin Towers di New York: secondo un calendario programmato, le luci accese o spente di ogni ufficio avrebbero dato alle facciate delle torri altre sembianze: forme astratte, messaggi verbali, profili di altri edifici, in una continua dislocazione d'immagini e simboli urbani.

BINARY CODE

"Open-Closed/On-Off" is an installation of 24 modules with a square plan, with one door on each side, arranged regularly in space at intervals that match the measurement of their sides. The opening or closing of each door causes different configurations, giving rise to a mutable labyrinth based on a simple binary principle. The same principle Wexler applied thirty years earlier in "Proposal for the Manhattan Skyline" (1973 and 1976) for the World Trade Center Towers in New York. Based on a programmed schedule, the lights in each office turned on or off each evening by the cleaning staff would have made the facades of the towers take on a different appearance: abstract forms, verbal messages, profiles of other buildings, in an ongoing dislocation of urban images and symbols.



PROPOSAL FOR THE MANHATTAN SKYLINE, World Trade Center, 1973 e / and 1976



CHAIR A DAY, 1990
Legno, vernice per automobili, cera / Wood, auto body paint, wax

Aggirandola e lavorandola ai fianchi, e assestando colpi che ne hanno restituito un'immagine dai connotati familiari e stranianti allo stesso tempo, Wexler investe l'architettura di ciò che siamo soliti identificare come i suoi atti fondativi, primo fra tutti la classica separazione tra esterno e interno, ed è questo il suo codice binario nel senso più generale. Di cui, però, ama interrogare gli interstizi, i margini, le instabilità, i paradossi. Minuziosa e noncurante, l'ambiguità strutturale del suo lavoro non ha nulla di ragionevolmente strumentale. Wexler è una specie di entomologo dell'artificiale quotidiano, o anche un giocoso pedagogo. Senz'altro è un radicale decostruttore dell'abitare.

Abitare che per Wexler non ha nulla di astratto, ma è fatto di pratiche, rituali, e dispositivi che ruotano, preferibilmente, intorno al corpo. Per questo la sua scala d'intervento privilegiata non è quella urbana, né quella architettonica (se non della singola casa nella sua forma più semplice e archetipica), ma è quella che più si avvicina alla dimensione corporea dell'uomo: la scala dell'arredo (e addirittura quella del suo modello in miniatura), da cui Wexler sviluppa una riflessione proliferante sulle funzioni di base dell'abitare. A partire dalla sua icona più rappresentativa: la sedia, il "salto mortale" del designer, ciò che vorrebbe la perfezione, che peraltro Wexler non cerca affatto. Anzi, la sedia è l'oggetto di un altro tipo di "esercizio ginnico": costruirne una al giorno, per due settimane, dandosi per ognuna il tempo di otto ore ("Chair a Day", 1990), in un modo tanto diligente nel rispetto dei limiti temporali autoimposti - influenzato in questo dai racconti da un minuto di John Cage, "Indeterminacy" - quanto incurante degli esiti formali, volutamente "impulsivi", aperti e non pianificati.

→

Bypassing it or attacking sideways, landing blows that shape its familiar features into something disorienting at the same time, Wexler harasses architecture with what we usually think of as its very foundations. First of all is the classic exterior-interior separation, and this is its binary code in the most general sense. From there, nevertheless, he likes to investigate interspaces, margins, instabilities, paradoxes. Painstaking and nonchalant, the structural ambiguity of his work has nothing reasonably strategic about it. Wexler is a sort of entomologist of the everyday artificial, or also a playful pedagogue. He is definitely a radical deconstructor of habitation.

Inhabiting, for Wexler, has nothing abstract about it. It is made of practices, rituals and devices that investigate issues of the body. This is why his favorite scale of intervention is not urban nor full scale architecture in its simplest, most archetypal form, but that which most closely approaches the human body dimension - the scale of furniture and miniature model. In this intimate scale Wexler develops reflections on the basic functions of dwelling. Starting with its most representative icons: the chair, the daring "somersault" of the designer, that which demands perfection, which Wexler, however, is far from seeking. Instead, the chair is the object of another type of "gymnastics": to build one per day, for two weeks, each in the span of just eight hours ("Chair a Day", 1990), in a way that is as diligent in its compliance with self-imposed time limits - influenced by the one-minute stories of John Cage, in "Indeterminacy" - as it is neglectful of the formal results, which are intentionally "impulsive", open-ended, unplanned.

→

VARIAZIONI

I 36 studi di "Re-Searching the House" (1996) e le 16 sedie di "Chair a Day" (1990) - ma anche le 54 variazioni grafiche di "Studies for Chair Transformations" (2007) o le 30 "Proposals for a Picnic Area on a Hill" per il Decordova Museum (1992) e altro ancora - danno conto di un metodo che, attraverso un esercizio ripetuto su singoli temi od oggetti, ottiene sorprendenti risultati in rapporto a luoghi, costruzione, funzioni e materiali.

VARIATIONS

The 36 studies of "Re-Searching the House" (1996), the 16 chairs of "Chair a Day" (1990), the 54 graphic variations of "Studies for Chair Transformations" (2007) or the 30 "Proposals for a Picnic Area on a Hill" for the Decordova Museum (1992), as well as other works, sum up a method that through a repeated exercise on individual themes or common objects achieves surprising results in relation to place, construction, function and material.

RE-SEARCHING THE HOUSE, 1996
Truciolato, emulsione d'alluminio, intonaco / Chipboard, aluminum emulsion, plaster





↑ SCREEN CHAIR, 1991
 Legno, smalto, zanzariera
 / Wood, enamel paint,
 insect screening

→ CHAIR BUILDING #2, 1988
 Teak, elementi in asfalto
 / Teak, asphalt shingles



↑ WALL (I WANT TO BECOME
 ARCHITECTURE), 2002

NICCHIE

Da sempre interessato al rapporto tra geometrie rettilinee e forme organiche, Wexler progetta piccole architetture indossabili come un vestito o un copricapo, bozzoli protettivi su misura per il corpo, nicchie antropomorfe che fanno coincidere il costruito con una serrata ergonomia, fino a sfociare in una sorta di "autoritratto" che, mentre fonde l'idea stessa di edificio con l'anatomia umana in un unico orizzonte antropometrico (come in "Brick - I Want to Become Architecture"), rivela tutte le scomodità e le costrizioni implicate in questa reciproca assimilazione.

NICHES

Always interested in the relationship between rectilinear geometry and organic forms, Wexler designs small works of architecture to wear as a garment or hat, protective cocoons sized for the body, anthropomorphic niches that make construction coincide with rigorous ergonomics. These works result in a sort of self-portrait that, while it fuses the very idea of the building with the human anatomy in a single anthropometric dimension (as in "Brick - I Want to Become Architecture"), points to all the discomforts and constraints implied in this mutual assimilation.



Wexler tornerà più volte (e altri lo faranno, per esempio Martino Gamper con le sue "100 sedie in 100 giorni" del 2006) su tali ripetizioni e variazioni sistematiche su un oggetto, sia esso una sedia ("54 Studies for Chair Transformations", 2007), una casa ("Re-Searching the House", 1996) o uno standard costruttivo (come il travetto di legno two-by-four), per dire dei tre elementi su cui più si è esercitato. In tutti, la dicotomia tra regola e imprevisto, tra rigorosa delimitazione del campo operativo e libero accidente al suo interno, è il tratto caratteristico della sua incessante riflessione sul fare – e sul "fare in un altro modo", direbbe Munari –, in un lavoro che si sviluppa talvolta per reazioni a catena e libere associazioni, che Wexler ha chiamato "subconscious design". Un'idea dell'abitare, quindi, che si esprime attraverso questa continua alterazione di mobili, arredi e microambienti, operata a una scala dimensionale in cui ciò è possibile e praticabile (anche a questo ci chiama il suo lavoro, e in ciò è accomunato a quello di Andrea Zittel): una manipolazione critica dello spazio e degli oggetti come condizione stessa di un'idea di abitabilità, di disposizione nel mondo, di architettura direttamente partecipabile.

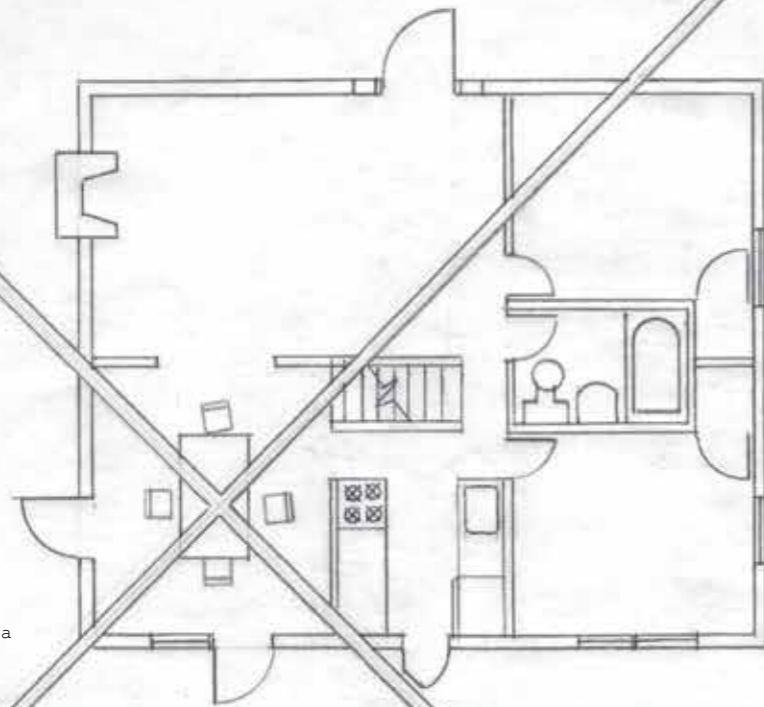
→

Wexler has returned more than once (as have others, like Martino Gamper with his "100 chairs in 100 days" in 2006) to such repetitions and systematic variations on an object, be it a chair ("54 Studies for Chair Transformations", 2007), a house ("Re-Searching the House", 1996) or a construction standard (like the two-by-four), to name the three elements he has concentrated on. In all of them, the dichotomy between rule and surprise, between rigorous boundaries of the operative field and freedom of accident inside it, is the characteristic trait of his incessant thinking about making – and on "making in another way", as Munari would say. These works develop through chain reactions and free associations which Wexler has dubbed "subconscious design". An idea of dwelling is expressed through this ongoing alteration of furniture, furnishing and micro-environments, done on a scale in which everything is possible and feasible. His work takes us here too, something it has in common with that of Andrea Zittel: a critical manipulation of space and objects as the very condition for an idea of inhabitability, of arrangement of the world, or architecture for direct participation.

→

→ BRICK - I WANT TO BECOME
 ARCHITECTURE, 2008
 Ohio University - Athens, Ohio.
 In collaborazione con /
 In collaboration with Ellen Wexler





← TAVOLO PER / TABLE FOR
THE TYPICAL HOUSE, metà
anni Ottanta / middle 1980s
Matita su fotocopia
/ Pencil on photocopy

↓ TABLE FOR THE TYPICAL
HOUSE, 2011
Galerie Art & Essai,
Université de Rennes,
France

CONDIVISIONE

I rituali quotidiani, come riunirsi intorno a un tavolo per mangiare insieme, sono uno dei grandi temi del lavoro di Wexler. I suoi dispositivi mettono in scena vere e proprie coreografie, ma mostrano anche criticamente la condivisione dello spazio e degli oggetti come un fragile contratto sociale: suggeriscono delicati equilibri da gestire all'unisono, ma anche precarie scomposizioni e ricomposizioni o, addirittura, irrimediabili e paradossali divisioni dello spazio di relazione, tanto da vincolarne spesso l'uso corale e creare sorprendenti interazioni, come l'unione di quattro indumenti da indossare collettivamente.

SHARING

Everyday rituals, like gathering around a table for a meal, are one of the major currents running through Wexler's work. His devices stage true choreographies, but they also critically address the sharing of space and objects, seen as a fragile social contract. These works suggest delicate balances to be managed in unison, but also precarious breakdowns and reassemblies, or even irreparable and paradoxical divisions of the shared space. Often they go so far as limiting collaborative use and choreographing surprising interactions, like that of four single garments joined to be collectively worn.



↑ FOUR WHITE SHIRTS SEWN
INTO A TABLECLOTH AND FOUR
SHIRT COLLARS SEWN INTO
A TABLECLOTH, 1991

Arredo-corpo-architettura: è in tale sequenza che si può abitare una sedia come un edificio ("Chair Building #2", 1988), entrare in essa come in qualcosa dotato di un interno ("Screen Chair", 1991), mutare la sua struttura per farne il perno di equilibri o legami sociali più o meno fragili ("Co-exist", 2009; "Interchange", 2008), oppure estenderla a sistema portante di oggetti comunitari più ampi ("Table for the Utopian Cafe", 2001; "Too Large Table", 2002), fino a farne una sorta di griglia cartesiana che virtualmente ordina tutto lo spazio tridimensionale ("Dining Building with Furniture Projecting into Infinity", 1988). Invertendo la sequenza, si può indossarla come un vestito ("Body Furniture", 1991), e l'arredo o l'architettura indossabili sono un altro tema di Wexler, come portare un tetto (e cioè, per metonimia, una casa) come cappello, con annesso pluviale per la raccolta dell'acqua piovana ("Hat-Roof", 1994): argomento, questo, sviluppato in forme anche esilaranti. E infine, possiamo accomodarci in un calco antropomorfo che fa di un oggetto d'arredo (cioè, di una seduta) la più diretta mediazione tra corpo e architettura, come nei progetti "Wall" (2002) e "Brick" (2008), entrambi sottotitolati, non a caso, "I Want to Become Architecture". Quando poi quell'arredo coincide con un recinto, come in "Picket Fence Furniture" (1985), entriamo in un altro territorio del lavoro di Wexler.

→



← FOUR PEOPLE WEARING
A TABLE, 1996
Photo: Museum of Contemporary Art,
San Diego, California

↓ COFFEE SEEKS ITS OWN
LEVEL, 1990



Furniture-body-architecture: this is the sequence in which one can inhabit a chair like a building ("Chair Building #2", 1988), or entering it as something endowed with an interior ("Screen Chair", 1991), or changing its structure to make it the pivot of more or less fragile social ties and balances ("Co-exist", 2009; "Interchange", 2008), or extending it into a load-bearing system of larger communitarian objects ("Table for the Utopian Cafe", 2001; "Too Large Table", 2002), all the way to making it into a sort of Cartesian grid that virtually orders all the three-dimensional space ("Dining Building with Furniture Projecting into Infinity", 1988). Inverting the sequence, it can be worn like a garment ("Body Furniture", 1991), and wearable furniture or architecture is another one of Wexler's themes, like wearing a roof (and, by metonymy, a house) as a hat, with a gutter to drain off rainwater ("Hat-Roof", 1994): an argument also developed in exhilarating ways. Finally, we can relax in an anthropomorphic mold that makes a furnishing object (a seat) into the most direct mediation between body and architecture, as in the projects "Wall" (2002) and "Brick" (2008), both subtitled, not by chance, "I Want to Become Architecture". When that furniture coincides with an enclosure, as in "Picket Fence Furniture" (1985), we enter another territory of Wexler's work.

→

ARCHITETTURA-ARMADIO

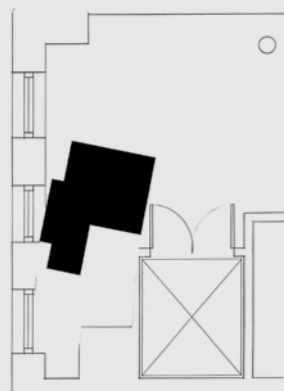
Per molto tempo Allan Wexler ha lavorato in uno studio troppo piccolo per manovrare grandi oggetti. Le sue riduzioni d'insiemi complessi a parti discrete, come dei diorami della civiltà contemporanea poi rivisti in certi lavori di Tom Sachs, derivano anche da una necessità pratica, oltre che essere l'esito di un'attitudine analitica. La "Crate House" è il primo monumento completo a una sistematica parcellizzazione funzionale dell'alloggio; la "Parsons Kitchen" muove dalle stesse premesse e la sua forma deriva da un irregolare spazio vuoto scoperto sul retro di una parete nell'atrio della nota scuola di New York. Entrambe impongono, attraverso la compressione e decompressione dello spazio, azioni in sequenze predeterminate e vincolanti, quasi come una dimostrazione per assurdo dell'idea di comfort connaturata all'abitare occidentale: "I am more interested in discomfort" (Wexler).

ARCHITECTURE-CLOSET

For many years Allan Wexler worked in a studio that was too small to handle large objects. His reductions of complex sets into separate parts, as in the dioramas of contemporary civilization that then reappeared in certain works by Tom Sachs, are based on practical necessity, as well as an analytical bent. The "Crate House" is the first complete monument to a systematic functional fragmentation of the dwelling; the "Parsons Kitchen" starts with the same premises, its form derived on the empty irregular volume of an existing leftover space discovered behind a wall in the lobby of the well known school in New York. Both impose, through the compression and decompression of space, actions done in a pre-set, limiting sequence, almost like an absurd demonstration of the idea of comfort cherished in Western habitations: "I am more interested in discomfort" (Wexler).



PARSONS KITCHEN, 1994
Collezione / Collection of Parsons the New School for Design, School of Constructed Environments, New York City



CRATE HOUSE, 1990
Collezione / Collection Karl Ernst Osthaus Museum - Hagen, Germany.
Commissionato originariamente da / Originally commissioned by University of Massachusetts Gallery



SEZIONARE

Analogamente alla "Crate House", la "Vinyl Milford House" risponde agli stessi problemi ma applicati a un oggetto industriale adattato a quest house, molto comune nei cortili delle case suburbane americane. Qui gli arredi slittano dentro e fuori attraversando le pareti secondo le necessità. Simili brecce, più articolate e combinatorie, sono proposte in un'opera site-specific per la Mattress Factory Gallery, destinata a due artisti in residenza separati da un

muro "permeabile" che gioca ambigualmente con il rapporto pubblico/privato (e, volendo, con umorismo simile a quello degli uffici, li claustrofobici, del film di Terry Gilliam "Brazil", del 1985). In entrambi i casi, si tratta di pareti "permeabili" che rendono elastico e reversibile lo spazio da esse definito.



† LITTLE BUILDING FOR TWO ACTIVITIES, 1980
Collezione / Collection
Eytan Kaufman

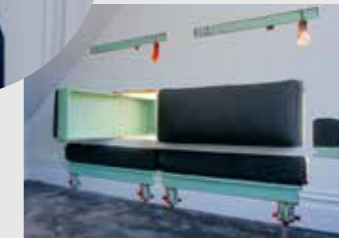
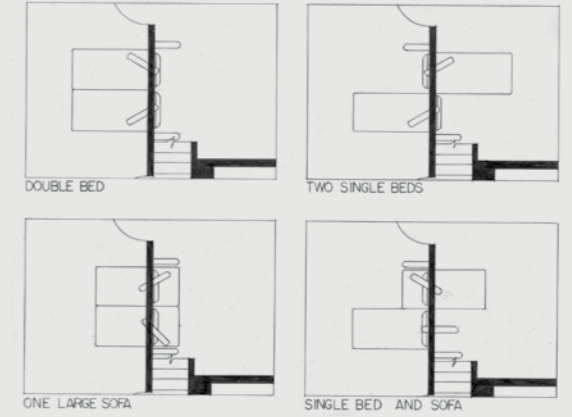
‡ VINYL MILFORD, 1994
Commissionato da /
Commissioned by Katonah
Museum of Art, Katonah,
New York



DISSECTING

Like the "Crate House", the "Vinyl Milford House" addresses the same issues, but applied to an industrial object often seen in the yards of American suburban homes, adapted for use as a guesthouse. The furnishings can slide in and out of the walls, depending on current needs. Similar openings, but in a more detailed and combinatory arrangement, are seen in a site-specific work for the Mattress Factory Gallery, a lodging for two artists-in-residence separated by a "permeable" wall that ambiguously plays with the public/private

relationship (and, plausibly, with a humorous situation similar to that of the claustrophobic offices in the film "Brazil" by Terry Gilliam, 1985). In both cases, "permeable" walls make the space elastic and reversible.



BED/SITTING ROOM FOR AN ARTIST IN RESIDENCE, 1988
Collezione / Collection
of Mattress Factory Museum -
Pittsburgh, Pennsylvania





SUKKAH WITH FURNITURE
MADE FROM ITS WALLS, 1990
Commissionato da /
Commissioned by Horace
Richter Gallery, Israel.
Compensato, teak, vernice
/ Plywood, teak, paint



DENSIFICARE

Tema più volte affrontato da Wexler, la sukkah è una capanna temporanea aperta verso il cielo utilizzata per pranzare durante la festa ebraica del raccolto, qui costituita da pareti di fogli di compensato da cui sono stati ricavati gli stessi arredi interni: sono i muri perimetrali che generano e riassorbono le attività interne, addensando funzioni e non solo delimitandole. O, come in "Picket Fence Furniture", addirittura perdendo il loro ruolo di limite per trasformarsi in un confine abitabile, che non separa più ma è condivisibile da entrambi i lati.

Recinti, macchine e altri disegni.

"Sono convinto che ognuno di noi dovrebbe vivere in un unico grande spazio vuoto. Può andare bene anche piccolo, basta che sia pulito e vuoto. Mi piace il modo giapponese di arrotolare ogni cosa e di chiuderla nei ripostigli. Ma io non vorrei avere neppure i ripostigli... Se stai a New York il ripostiglio dovrebbe essere almeno nel New Jersey" (Andy Warhol).

"Little Building for Two Activities" (1980) è una piccola casa per mangiare e per dormire, ma troppo piccola per ospitare entrambe le funzioni contemporaneamente. Così i suoi mobili slittano fuori alternativamente attraverso ritagli ad hoc nelle pareti. Nel 1984 Wexler progetta "Building with Sliding Walls", un ambiente delimitato da pareti scorrevoli che possono abolire completamente la separazione con l'esterno. Il primo progetto ha ispirato la "Vinyl Milford House", costruita in scala reale nel 1994 su commissione del Katonah Museum. Il secondo riproduce la dinamica della celebre "Crate House" (1990), dove non scorrono le pareti ma quattro cassoni su ruote nei quali è organizzato al millimetro tutto ciò di cui si suppone abbia bisogno l'uomo civilizzato occidentale - letto, soggiorno, bagno, cucina e annessi arnesi - anche qui da

utilizzare uno per volta, pena l'impraticabilità dello spazio. Il legame tra i due progetti passa tra la saturazione vincolante e il vuoto liberatorio. La macchinosità cui ci sottopone Wexler nei suoi progetti è una specie di pedagogia (o un commento ironico, se la parola non fosse stata così abusata dall'"internazionale dell'ironia" postmoderna da portarsene addosso ancora le scorie) sugli stati di necessità, di dipendenza dagli oggetti, di coercizione nei nostri alloggi e cerimoniali quotidiani, ed è allo stesso tempo una tensione verso la fuga. Oppure verso il vuoto. Se, infatti, tornando a "Picket Fence Furniture", il recinto, il limite, il muro incorpora gli oggetti-funzione che dovrebbe contenere, si può supporre che al suo interno sia sufficiente un grande (o piccolo) spazio vuoto. Quale che sia il suo destino, il muro perde la sua funzione separatrice e diventa altro: una membrana permeabile ("Bed/Sitting Room for an Artist in Residence", 1988) o un poroso negativo delle funzioni interne ("Sukkah with Furniture Made from its Walls", 1990). Fatto sta che Wexler trae una speciale soddisfazione a minare sempre le basi di tali separazioni.

→

DENSIFICATION

A theme repeatedly examined by Wexler, the sukkah is a temporary structure open to the sky used for dining during the Jewish holiday Sukkot. His Sukkah of plywood walls and furnishings has the perimeter walls generate and absorb the internal activities, condensing functions and not just enclosing them. Or, as in "Picket Fence Furniture", they even lose their role as a boundary to be transformed into an inhabitable borderline that no longer separates, but can be shared from both sides.



PICKET FENCE FURNITURE,
1985



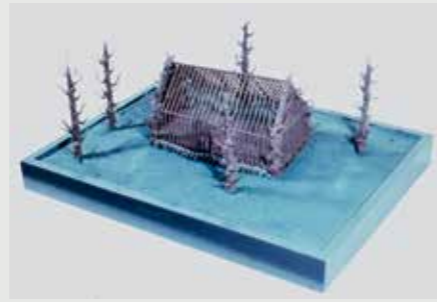
Enclosures, machines and other designs.

"I believe that everyone should live in one big empty space. It can be a small space, as long as it is clean and empty. I like the Japanese way of rolling everything up and locking it away in cupboards. But I wouldn't even have the cupboards... If you live in New York, your closet should be, at the very least, in New Jersey" (Andy Warhol). "Little Building for Two Activities" (1980) is a small house for eating and sleeping, but it is too small to perform both functions simultaneously. So its furnishings slide out, alternately, from special openings made in the walls. In 1984 Wexler designed the "Building with Sliding Walls", a space bordered by sliding partitions that can completely abolish the separation from the outside. The first piece inspired "Vinyl Milford House", a full size building commissioned by the Katonah Museum in 1994. The second reproduces the dynamic of the famous "Crate House" (1990), where the walls do not slide, but four crates on wheels organize to the millimetre everything civilized Western man requires (it is supposed) to live - bed, living room, bathroom, kitchen and connected gear - in a place to be used one person at a time,

as the only spatial possibility. The link between the two projects lies between constraining saturation and liberating emptiness. The complications to which Wexler subjects us to in his projects represent a kind of pedagogy (or an ironic comment, had the term not been so sadly abused by the postmodern "irony international" that it still bears signs of its fallout) on the states of necessity, of dependence on objects, of coercion in our everyday lodgings and ceremonies, and at the same time a drive towards escape. Or towards the void. If, in fact, to get back to "Picket Fence Furniture", the enclosure, the limit, the wall incorporates the objects it is supposed to contain, we can suppose that inside it a large (or small) empty space will suffice. No matter what its destiny, the wall loses its separating function and becomes something else: a permeable membrane ("Bed/Sitting Room for an Artist in Residence", 1988), or a porous negative of the internal functions ("Sukkah with Furniture Made from its Walls", 1990). The fact of the matter is that Wexler seems to gain special satisfaction from constantly undermining the foundations of such separations.

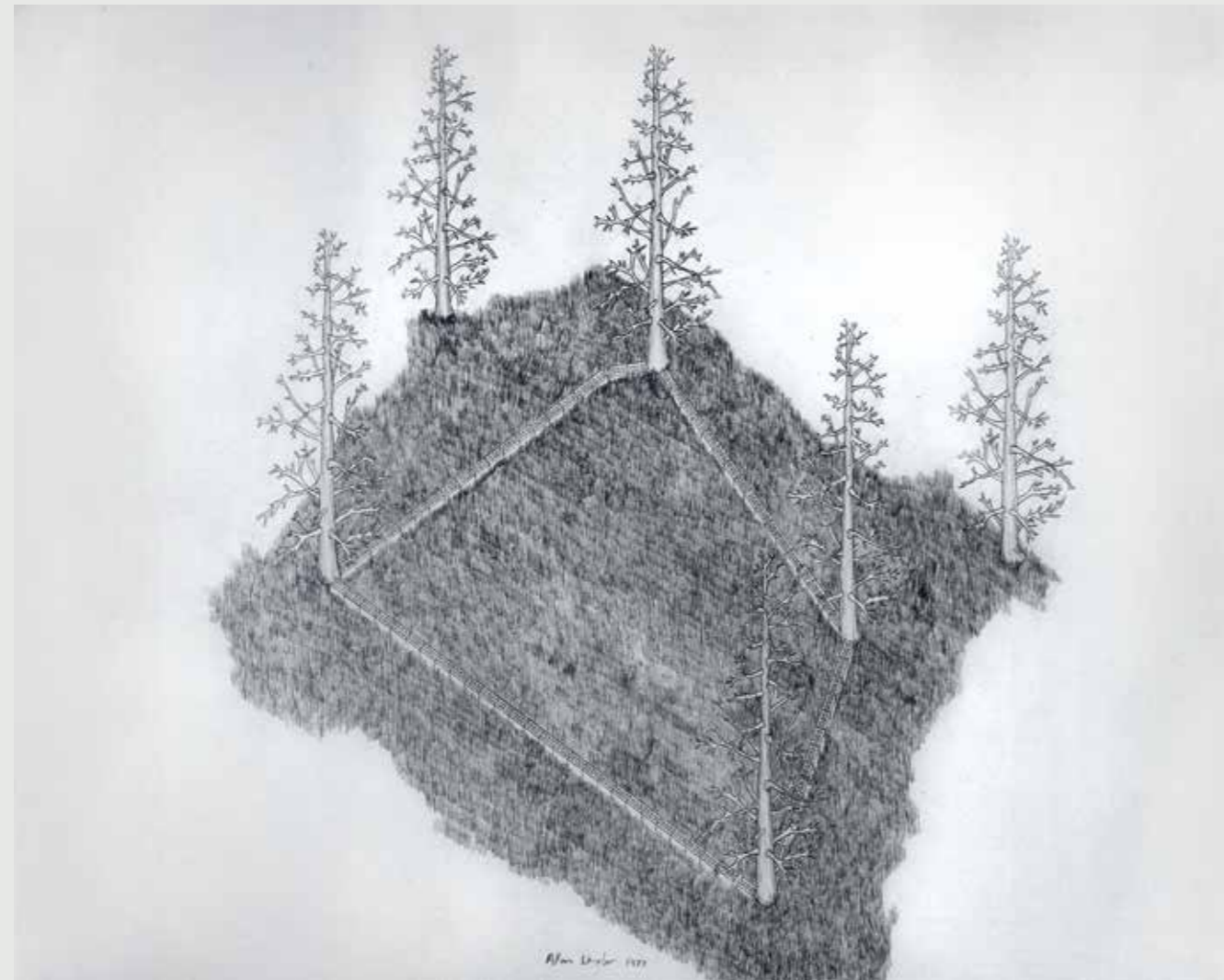
→

↓ FOREST HOUSES, 1979
 Matita su carta da lucido
 gialla, sopra fotocopia /
 Pencil on yellow tracing
 paper, over photocopy



↑ FOREST TREE
 TRANSFORMATIONS, 1976

↓ AXONOMETRICS OF THE
 HOUSE, 1979
 Collezione / Collection
 Palm Springs Art Museum
 Matita su pergamena
 / Pencil on vellum



NATURA

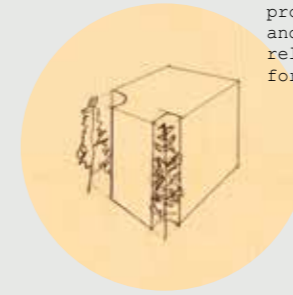
Fin dai primi lavori, Wexler ha intessuto un dialogo tra progetto e natura con un approfondimento concettuale (e poi anche pratico) non privo di humour: "Nel 1973, poco dopo la laurea in architettura, sono andato nella foresta alla ricerca di quattro alberi che formassero un quadrato perfetto. L'impresa si è rivelata impossibile, ho dunque segato, puntellato con un'impalcatura e riposizionato un albero in rapporto con altri tre per formare un quadrato".

Ricomposta una regolarità geometrica, Wexler trasforma il dato naturale con progressive sedimentazioni artificiali, mattoni, legname industriale, e anche impianti, in un continuo negoziato tra "accidente" organico e archetipico spazio abitabile.

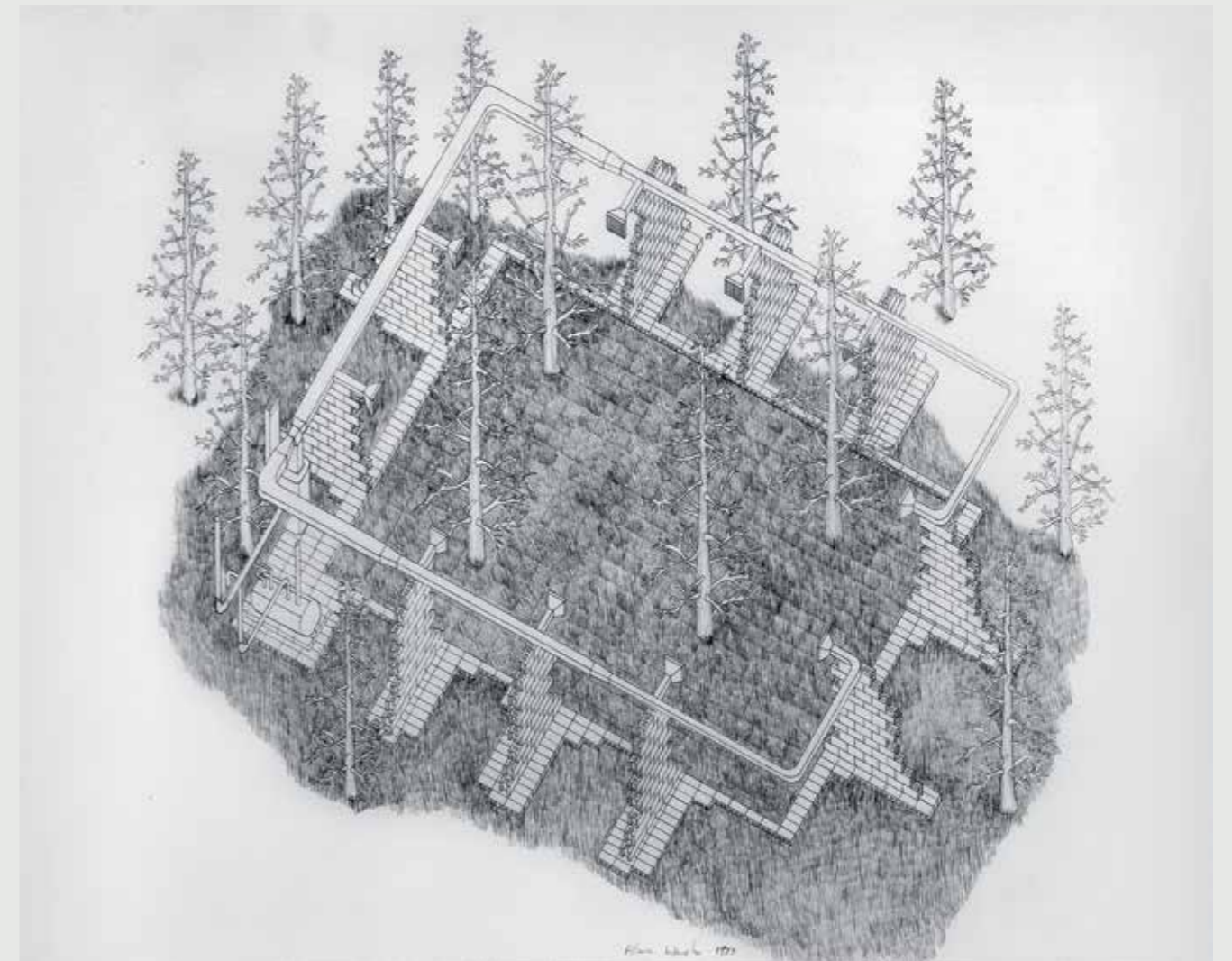
NATURE

Ever since his first works Wexler has established a dialogue between design and nature, with conceptual (and then also practical) activity not lacking in humour: "In 1973, shortly after taking my architecture degree, I went into the forest in search of four trees that formed a perfect square. The task turned out to be impossible, so I cut, propped up with scaffolding and repositioned a tree in relation to three others, to form a square".

With this recomposed geometric regularity, Wexler transforms what nature offers through progressive artificial strata, bricks, industrial lumber, but also physical plant systems, in an ongoing negotiation between organic "accident" and archetypal inhabitable space.



→ da/from
ARCHITECTURE-NATURE-MAGIC
/TREE-LIGHT, 1979
 Matita su carta da lucido
 gialla / Pencil on yellow
 tracing paper



SCAFFOLD FURNITURE, 1988
Museum of Contemporary
Art, San Diego, California



Tessuti connettivi. Quest'attitudine mantiene Wexler costantemente su una soglia, non solo tra esterno e interno, pieno e vuoto, contenitore e contenuto, che nei suoi progetti vivono in un egual stato d'indeterminazione, ma in un intervallo generalizzato. Il suo personale racconto separa e connette, analizza, isola e frammenta le funzioni riducendole allo stato molecolare, per poi ricomporle in insiemi costruttivi inaspettati, come in una cerimonia del tè giapponese e nella sua coreografia di singoli atti "monumentalizzati", ma dove gli abituali legami tra oggetti e comportamenti sono spezzati. In "Scaffold Furniture" (1988) tutto è disgiunto e galleggiante a mezz'aria – seduta, schienale, piatto, bicchiere, tovagliolo, posate, lampada, tazza –, e poi sorretto separatamente dal proprio scheletrico piedistallo di listelli di legno. In "Desk" (2009) la sedia e il ripiano di una scrivania sono collegati da una monumentale impalcatura. Ciò su cui opera Wexler è questo tessuto connettivo, ma ricostruito come un ponteggio, che di per sé non sarebbe altro che una struttura provvisoria. E il lavoro di Wexler è anche questo: un precario monumento al provvisorio, all'interstizio mobile, al vuoto tra le cose. È l'interminabile costruzione e decostruzione di un habitat in movimento, dinamico e alla continua ricerca di un equilibrio tra le forze: tra realtà e astrazione, antropomorfismo ed ergonomia, rituali quotidiani, artificio e natura, acqua, pioggia, gravità e sopraelevazioni. Un equilibrio non necessariamente confortevole, e sicuramente instabile, ma come instabile è la vita degli uomini cui è dedicato. – (MC)

IMPALCATURE

Le impalcature sono un mezzo frequentemente usato da Wexler per isolare e definire gli elementi discreti di un insieme funzionale: così l'atto di sedersi a una scrivania è scomposto e unito da un telaio sovradimensionato (con contrappeso); a una zona pranzo è sottratto il tavolo mentre sono posti su un "pedistallo" tutti gli utensili che il corpo manipola direttamente. Il tema della scissione riguarda, qui, non il corpo ma un'unità scenografica, la cui frattura è ricomposta da Wexler con surplus strutturali dalla forte presenza, mentre noi siamo invitati a sostituire quell'unità con una coreografia, una danza che "trasforma ogni oggetto isolato in scultura e il suo uso in teatro".

SCAFFOLDING

Scaffolding is a means Wexler frequently uses to isolate and define the individual elements of a functional set: thus the act of sitting down at a desk is broken up and joined by an oversized frame (with counterweight); the table is subtracted from a dining area while all the utensils directly manipulated by the body are placed on "pedestals". The theme of the schism, here, does not have to do with the body but with a theatrical unit, whose split is put back together by Wexler with a structural surplus of forceful presence, while we are invited to replace that unit with a choreography, a dance that "transforms every isolated object into sculpture, and its use into theatre".

Connective tissues. This attitude keeps Wexler always on a threshold, not just between outside and inside, full and empty, container and content, which in his projects exist in an equal state of indeterminacy, but also in a generalized interval. His personal narrative separates and connects, analyses, isolates and breaks up functions, reducing them to a molecular state and then putting them back together in unexpected constructive sets, as in a Japanese tea ceremony with its choreography of single "monumentalized" acts, but where the habitual ties between objects and behaviours have been snapped in two. In "Scaffold Furniture" (1988) everything is separated and floating in air – seat, back, plate, glass, tablecloth, flatware, lamp, cup – and then individually sustained by its own skeleton-pedestal made with slats of wood. In "Desk" (2009) the chair supports the desk top with monumental scaffolding. What Wexler is working on is this connective tissue, but reconstructed like scaffolding, which in itself is simply a temporary structure. And Wexler's work is this, too: a precarious monument to the provisional, to the mobile gap, the void between things. It is the interminable construction and deconstruction of a habitat in motion, dynamic, constantly seeking a balance between forces: reality and abstraction, anthropomorphism and ergonomics, everyday rituals, artifice and nature, water, rain, gravity and levitation. A balance that is not necessarily comfortable, and certainly unstable, just as the life of the men to which it is dedicated is unstable. – (MC)

