

Actions Towards the Image

*Tom Nicholson, Campo S. Geremia, Venezia 10.06.07
(trans. Laura Ancilli)*

Vorrei parlare oggi dell'opera di Christian Capurro, la rivista cancellata dal titolo "Un Altro Ritratto Spreco di Etienne de Silhouette". Questa rivista cancellata che senz'altro molti di voi hanno visto nell'Arsenale, è il risultato di un'azione prolungata. Per un periodo di cinque anni Capurro ha chiesto ad amici, colleghi, familiari – in pratica tutti quelli che gli capitava di incontrare – di cancellare una pagina da un numero dell'edizione francese di *Vogue Hommes* del 1986. Alla fine del lavoro chiedeva ad ogni persona di scrivere a matita sulla pagina cancellata quanto tempo gli ci era voluto per terminare il lavoro, quanto erano stati pagati all'ora, e, moltiplicando le ore per la tariffa oraria, di scrivere il valore del lavoro che avevano appena completato. Tra il 1999 e il 2004 la rivista è passata per circa 260 persone, la maggior parte dei quali a Melbourne, ma anche in Europa durante un lungo periodo nel 2001. A parte per la copertina – una foto di Sylvester Stallone che è rimasta, anche se in condizioni non proprio perfette – la rivista divenne lentamente un insieme di questo processo di cancellazione. Divenne bianca. Venne spogliata dei suoi colori, delle sue fotografie, dei suoi articoli e delle sue pubblicità, ma acquistò un nuovo e profondamente aumentato valore, anche se nominale: 11,349.18 dollari australiani.

Voglio dunque parlare di questa rivista, di questo residuo di cinque anni di azione pubblica disseminata, e, in quello che è ormai una cerimonia storica tradizionale nell'arte, di spiegare l'esperienza di questo oggetto, la sua curiosa presenza, il suo silenzio arcano, la forza della sua perseveranza.

Vorrei iniziare a parlare del progetto di Capurro partendo da questo luogo, di fronte a Palazzo Labia, qui a Venezia. Palazzo Labia ospita il grande affresco di Giovanni Battista Tiepolo *Il Banchetto di Cleopatra*, 1746-47. La sua immagine gemella, un enorme dipinto ad olio su tela sullo stesso tema, completato da Tiepolo tre anni prima e spesso considerato uno dei dipinti più importanti del Settecento, si trova nella Galleria Nazionale del Victoria a Melbourne. Lo spazio che separa i due dipinti di Tiepolo è lo stesso spazio sottinteso dalla presenza della rivista cancellata di Capurro qui a Venezia, separata dalle sue origini di Melbourne.

In entrambi i dipinti di Tiepolo, Cleopatra scioglie una delle sue perle in un bicchiere di aceto, vincendo così la scommessa con Antonio su chi potesse offrire il banchetto più sontuoso. L'affresco di Venezia capovolge la composizione della tela ad olio di Melbourne, ma entrambi mostrano l'intera immagine del gesto di Cleopatra. Entrambi gli enormi dipinti concentrano la nostra attenzione su quel minuscolo oggetto feticistico luccicante, la perla di Cleopatra, dandole forma compiuta, e allo stesso tempo concentrando l'attenzione sull'arguzia e la decadenza del gesto di Cleopatra, l'affermazione della sua ricchezza. La narrativa dei due dipinti di Tiepolo – e non solo la loro separazione fisica – forniscono un suggerimento per capire il progetto di Capurro.

È attraverso una prolungata procedura di dissolvimento che l'azione di Capurro aumenta profondamente il valore di un oggetto prodotto in serie, il numero dell'edizione francese di *Vogue Hommes* del 1986. Questo procedimento ha in comune con il gesto della Cleopatra di Tiepolo una smaterializzazione paradossale: ne rende più intenso il valore e conferma il suo feticismo, anche se il procedimento serve a rendere invisibile l'oggetto. In entrambe le opere e usando materiali completamente diversi, queste narrative vengono espresse attraverso superfici di una luminosità impressionante.

L'opera di Capurro relaziona inoltre due sistemi di circolazione. Il primo è quello della rivista stessa, un oggetto prodotto in serie con una vasta rete di distribuzione. Il secondo è la circolazione di un oggetto unico rappresentata dall'azione stessa, che include un' incredibile vastità di territori (in diversi continenti) ed un lungo periodo di tempo (cinque anni). Questo secondo tipo di circolazione avviene attraverso il laborioso meccanismo di passare di mano in mano un oggetto sempre più segnato dal suo unico aspetto. Il risultato finale di questi due sistemi di circolazione è un rapporto implicito tra la traccia dell'opera di Capurro – la rivista cancellata – e l'unica copia della rivista intatta che si trova negli archivi della Vogue a Parigi (e tutte le copie dello stesso numero della rivista casualmente sopravvissute in tutto il mondo).

A Palazzo Labia, questi impliciti sistemi di circolazione si materializzano nel contesto del rapporto tra l'affresco ed il dipinto ad olio sullo stesso tema di Tiepolo. Il primo è contraddistinto dalla natura specifica del luogo in cui è situato, ma si relaziona alla mobilità del secondo; la storia di questa mobilità rientra in una contesa tipica del Novecento sul valore di scambio. Il dipinto ad olio arrivò a Melbourne a causa della venuta del comunismo, e soprattutto a causa della crisi economica dell'Unione Sovietica degli anni Trenta. Fu proprio la narrativa decadente del dipinto che ne decretò la vendita per raccogliere valuta estera. La Galleria Nazionale di Londra fu impossibilitata a negoziare un altro problema di valori: la politica del governo britannico non permetteva di pagare valuta solida ad un sistema politico allineato con i principi di proprietà pubblica del comunismo. La Galleria Nazionale di Melbourne opportunisticamente si fece avanti. La vendita venne suggellata da una valigia piena di contanti consegnata ad un funzionario russo a Trafalgar Square a Londra.

La provenienza del dipinto, incastrata in una disputa sul *valore* – tipica del Ventesimo Secolo – diventa la rifrazione della narrativa del quadro. Mi sono ricordato di questa fondamentale forma di scambio – la valigia piena di contanti consegnata a Trafalgar Square – mentre guardavo l'archivio del progetto di Capurro nell'Arsenale, in particolare un'immagine di Capurro mentre consegna la rivista a qualcuno che ha accettato di cancellarne una pagina.

Vorrei ora lasciarmi alle spalle i significati di questo luogo e quelli dei due dipinti di Tiepolo, o piuttosto lo spettro di queste due immagini.

Vorrei provare a spiegare la percezione di questo oggetto attraverso il rapporto tra le azioni e le performances, e le tracce che ne restano. In maniera più specifica vorrei esplorare questo rapporto come se fosse un disegno.

Il rapporto, tra le azioni e le performances e cio' che rimane, è stato il soggetto di numerose mostre e di studi negli ultimi cinque anni.

Questa recente abbondanza può essere parzialmente spiegata dal fatto che la storia della performance art nel dopo-guerra ha ormai 50 anni e, nel Modernismo, la storia dell'opera artistica basata sulla performance ha quasi 100 anni. Nel prendere in considerazione questa storia, oggi in particolare, si contempla una storia di residui. La mediazione di questa storia deve essere dunque anche una meditazione sul rapporto tra la performance e i suoi residui.

Ma tutte queste mostre e studi si possono spiegare attraverso la natura stessa della performance. Il problema del rapporto tra la performance e la traccia che ne rimane è parte integrante della natura dell'opera stessa basata sulla performance.

Generalmente la performance art nel dopo-guerra è caratterizzata da un'intensa attrazione al presente, un'attrazione che è stata ampiamente interpretata come una risposta all'alto grado di distruzione dell'Olocausto degli ebrei, e delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki. Questa attrazione ha portato all'affermazione della supremazia dei soggetti umani sugli oggetti inanimati, e la sua funzione è stata sia quella di sospettare di cio' che resta, che di eliminare le immagini.

Ma anche gli artisti che hanno perseguito con più veemenza l'affermazione dei soggetti umani sugli oggetti inanimati, e tra questi i più importanti artisti giapponesi Gutai come Shōzō Shimamoto, Kazuo Shiraga, oppure Saburo Murakami, hanno dovuto affrontare il controverso problema di come gestire i residui delle loro azioni o performance.

L'opera di Saburo Murakami intitolata *Molti Paraventi di Carta* del 1956 in cui l'artista saltava attraverso una serie di paraventi di carta, lasciava, come tracce i paraventi perforati e le fotografie. Murakami insistette che i paraventi venissero distrutti ma le fotografie sono rimaste.

Il dilemma di Murakami non solo riflette una contraddizione all'interno dell'arte basata sulla performance, ma è anche una contraddizione all'interno dell'iconoclastia stessa. In una pubblicazione straordinariamente interessante, dal titolo *Iconoclash* numerosi scrittori sottolineano l'ambivalenza dell'iconoclastia che, pur essendo parte integrante della storia della distruzione delle immagini, rappresenta anche la creazione di nuove immagini. Forse l'esempio più singolare di questa contraddizione è l'opera *Allegoria dell'Iconoclastia* di Marcus Gheerhaerts il Vecchio, un artista del Cinquecento, un'immagine straordinariamente elaborata che documenta un gran numero dei peccati di idolatria della Chiesa Cattolica. Ma, come fa notare Joseph Koerner, l'iconofilia viene allo stesso tempo censurata e mantenuta, dato che lo stesso Geerhaerts ha creato in effetti una magnifica immagine.

E in modo simile, anche se con un esempio più recente, la distruzione dei Buddha giganti a Bamiyan perpetrata dai Talebani è stata presentata come un'espressione della proibizione dei Talebani riguardo alle immagini. Ma la loro stessa azione ha generato un incredibile numero di immagini, una contraddizione creata per la maggior parte dai Talebani stessi che invitarono giornalisti stranieri a documentare la loro impresa.

La storia dell'iconoclastia è strettamente intessuta con la storia dell'iconofilia, spesso in maniera inaspettata. Chiunque abbia visto l'archivio del progetto che ha creato Capurro nell'Arsenale, sarà certamente rimasto colpito da un simile paradosso guardando la quantità di materiale visivo accumulato su quello tavolo.

Fin dagli inizi il lavoro degli artisti - dell'immediato dopoguerra- basato sulla performance, ha tenuto in considerazione il modo in cui le tracce delle performances sono ciò che rimane nei libri di storia. E sono proprio le tracce a determinare il posto di una particolare performance all'interno del discorso sull'arte contemporanea.

Alcuni hanno addirittura fatto di questo enigma il soggetto di una rappresentazione, come l'artista francese Yves Klein. Nel suo *Salto nel Vuoto*, un salto dal primo piano di un condominio venne realizzato, per quanto ne sappiamo da una serie di fonti informative non sempre affidabili, dall'artista stesso. Ma venne poi documentato attraverso fotografie falsificate che divennero un'icona dell'arte del dopoguerra.

E mentre l'azione alludeva a quell'utopistico impulso umano - ovvero di poter superare il nostro limite di gravità - la falsificazione del documentario fotografico suggerisce un rapporto più complicato tra l'arte della performance e il desiderio di un mondo trasformato senza mediazione - o per parafrasare Gil Scott-Heron - un momento che diventa rivoluzione proprio perché non è trasmesso in tv.

Per altri artisti i residui generati diventano parte della struttura dell'azione o della performance. Probabilmente nessun altro artista lo ha fatto in modo più perspicace dell'artista tedesco Joseph Beuys, le cui performances ed azioni erano regolate, e a loro volta modulavano il significato, di una serie di oggetti scolpiti che l'artista usava e riusciva fino a quando li configurava come residui, spesso mettendoli in vetrine simili a quella in cui è racchiusa la rivista di Capurro. Il fatto che Beuys mettesse questi oggetti in vetrine, che mantengono una distanza quasi mortale dal nostro tatto e che richiedono di essere maneggiate come scatole di un museo vittoriano, intensifica la sensazione che questi oggetti provengano da, ed appartengano ad un momento ormai non più recuperabile. Intensifica il nostro incontro con gli oggetti rendendoli una specie di reliquia, un idolo, un album di fotografie.

Una delle opere più importanti di Beuys è il suo azione *May Day Sweep* del 1973, durante cui Beuys ripulì con una scopa, tutta la spazzatura rimasta al termine della manifestazione del Primo Maggio svoltasi nella piazza Karl Marx nel quartiere Neu Kölln ad ovest di Berlino. Il principale scopo e soggetto di questa azione divenne il collezionare tracce analitiche della performance stessa. Questo atto di archiviazione, usando una scopa (che ricorda fortemente il pennello dell'artista), creò una massa scultoria che rappresentava una traccia di due avvenimenti in particolare, ovvero la manifestazione del Primo Maggio, e l'azione di pulizia effettuata da Beuys (e ne implicava sinteticamente molti altri, storici ed ambientali).

Ma per me il rapporto tra azione e traccia è più interessante se visto come una specie di disegno. E con questo non intendo un disegno di tipo fisico (come ad esempio qualcosa disegnato a carbone su carta), ma intendo piuttosto il disegno come un sistema o una struttura.

Prima di tutto un disegno è la traccia di un'attività'.

Secondo, un disegno è una specie di proposizione. E cioè, quella traccia di un'attività è anche una proposizione.

Prendiamo come esempio uno degli ultimi disegni di Michelangelo, un artista che sotto molti aspetti è al centro della tradizione occidentale che vede il disegno come un'attività che ha funzioni preparatorie, empiriche e ipotetiche. Il disegno, tra quelli rimasti, è uno degli ultimi. L'anatomia della figura maschile del Cristo è principalmente fatta da una serie di archi che lascia intendere un movimento abbreviato del braccio e della mano, e suggerisce una certa scioltezza ma allo stesso tempo l'imprecisione di una mano che è invecchiata. In questa opera è possibile vedere chiaramente il disegno come la traccia di una serie di complessi gesti della mano, un accumularsi di indizi che riferiscono i movimenti della mano e del braccio. Questo comporta una specie di immobilità. Il disegno è la silenziosa conseguenza di un'attività. Il disegno è fisicamente causato dai movimenti dell'artista così come l'impronta di un piede è causata dal mio passo, o l'ombra è causata dal mio corpo. Come ho detto prima un disegno è la traccia di un'attività, e questo è chiaro dalla natura fortemente gestuale di questo disegno.

Un disegno è anche una proposizione. E in questo caso, il disegno, quell'accumularsi di tracce, fa delle proposizioni: principalmente la rappresentazione del Cristo sulla croce, così come, implicitamente, un'intera serie di idee e di narrative teologiche che circondano il significato di questo evento. In termini semiologici, la funzione del disegno è iconica. Genera un atto di lettura ed immaginazione attraverso la somiglianza, che manda in frantumi, almeno in parte, il nostro senso reale di luogo e di tempo.

Quindi il disegno è la traccia di un'attività ed è anche una proposizione. Cio' che è veramente interessante del disegno è il rapporto tra queste caratteristiche identiche: ovvero il rapporto tra il disegno come traccia e il disegno come proposizione.

Nel disegno di Michelangelo, gli archi liberamente disegnati spesso mettono in luce caratteristiche specifiche dell'anatomia umana, come il collegamento tra il torso e la gamba tra il fianco e l'inguine. In altri casi i tratti hanno un rapporto meno chiaro con l'anatomia. Intorno alle ascelle e alle braccia ad esempio è difficile dissimulare le correzioni, muscoli specifici, e l'imitazione dello sfocato, l'effetto visivo del movimento, attraverso una serie di archi ripetuti, o pentimenti. In questo disegno l'imitazione del movimento avviene attraverso i movimenti del corpo dello stesso Michelangelo, di cui il disegno diventa una vivida traccia, e attraverso l'impressione del movimento, nei pentimenti. In pratica i suoi gesti mostrano una curiosa doppia imitazione del movimento, una eco che viaggia tra le due funzioni dei tratti come tracce e come proposizione. Questa eco è fondamentale al patos del disegno: come tratti indicativi questi riflettono quanto Michelangelo fosse prossimo alla morte, e, nella narrativa proposta dal disegno, non è chiaro se il Cristo è vivo o morto e se l'impressione del movimento rappresenti un corpo che si contorce per il dolore, o piuttosto una specie di luce o di sollievo che riflettono la divinità di Cristo o fanno presentire la Sua risurrezione.

Un altro esempio: un tardo dipinto di Jackson Pollock dal titolo *Lavender Mist: Number 1*, 1950, un'opera che non verrebbe considerata un disegno ai fini della categorizzazione di un museo, ma che, secondo me, mostra la struttura di disegno che ho appena illustrato. Il dipinto funge da traccia. La sua superficie irregolare documenta la tecnica di Pollock di ondeggiare e sgocciolare pittura lasciando segni su una tela orizzontale non ancora montata. Una volta che la tela viene posizionata in verticale, la superficie diventa una proposta di uno spazio da osservare: un'immagine di smaterializzazione, di un contenuto di sospensione o di imponderabilità, quasi come di vapore, come suggerisce il titolo. Questo oscillare tra la materia e l'aria, tra il corpo e il vapore, che rappresenta la maggior parte del fascino di quest'opera, è proprio la relazione tra l'opera come traccia di un'azione, e l'opera come proposizione. È anche interessante notare che questo rapporto riflette la descrizione di Pollock su come nasce la sua opera, e come questo intenso processo fisico gli ha permesso di permettersi di perdersi.

Come possiamo quindi considerare l'oggetto di Christian in termini di disegno?

In un senso letterale, sfogliando le pagine, troviamo una specie di disegno nelle tracce del lavoro manuale e negli indistinti residui delle immagini sulle pagine della rivista.

Ma la rivista è anche un disegno nel più vasto significato di disegno che ho appena descritto.

È la documentazione di un'azione largamente distribuita; in termini di tempo e' distribuita nell'arco di cinque anni, ed e' distribuita anche in termini di spazio, inclusi i numerosi viaggi avanti e indietro tra le case e i posti di lavoro delle persone che vi hanno partecipato (per portare la rivista o per riprenderla), e naturalmente anche da continente a continente. Si è trattato di un'azione straordinaria e vasta, e questa vastità, credo sia giusto dirlo, ha causato un vasto numero di risposte, dalla scettica ammirazione alla costernazione.

Una delle caratteristiche più irresistibili dell'oggetto creato da tutta questa attività è la sua compattezza. Il rapporto tra l'azione e la sua traccia è un rapporto di intensa compressione, una specie di contenitore sotto-vuoto di tempo e di spazio che rappresenta anche una gran parte dell'aspetto di stranezza dell'opera. Mi ricorda della mia interpretazione della concettualizzazione della Liturgia delle Ore. Documenta dei periodi di tempo attraverso la narrativa della Bibbia, ma assorbe anche dei periodi di tempo della nostra attenzione, quando leggiamo e ci meditiamo sopra. Questo duplice significato di racchiudere il tempo rappresenta una parte importante della rivista, e viene generata attraverso la struttura del disegno che ho illustrato, attraverso il rapporto tra l'azione e il suo residuo.

Anche quando troviamo l'opera qui nella vetrina dell'Arsenale, in una doppia pagina siamo coscienti del fatto che ogni pagina rappresenta un periodo di tempo (che è riportato sulla pagina), così come siamo coscienti del salto da una pagina all'altra che rappresenta un periodo di tempo ed un luogo differente. Quindi ad ogni doppia pagina leggiamo un nuovo passaggio di tempo ed un nuovo passaggio attraverso lo spazio. Questi passaggi si accumulano mentre sfogliamo da una pagina all'altra, cercando in qualche modo di trattenere nella nostra mente, così come è la natura di un qualsiasi incontro con un libro, le pagine che abbiamo sfogliato in precedenza.

È incredibile quando si tiene questo oggetto in mano (cosa che al momento non possiamo fare per il modo in cui viene esibito) pensare che questo è un oggetto trasformato, allo stesso tempo sminuito fisicamente (essendo chiaramente più leggero a causa di tutto quel sofferto cancellare), ma è anche curiosamente elaborato. E nonostante ci sia una specie di malinconia che circonda l'oggetto, è anche luminoso. La cancellatura ha eliminato la tipica luminosità del lucido, quello splendore che sembra essersi miracolosamente materializzato. Ed è stato rimpiazzato da una luminosità che, contrariamente alla natura della pubblicità, ha le sue basi nell'esasperare la presenza di come l'oggetto è stato creato. Mentre la luminosità di una pubblicità è generalmente dovuta all'assenza di residui rivelatori, in particolar modo circa la produzione della merce (praticamente la fabbrica che sfrutta gli operai a Jogjakarta deve risultare assolutamente distante dal cartellone a Times Square), la luminosità di questo oggetto è proprio una funzione del processo con cui è stato creato.

Per tornare al disegno come rapporto tra un'attività e la sua traccia, un'altra cosa interessante dell'opera di Capurro è che tira fuori dal disegno una possibilità o una possibile traiettoria: e cioè una specie di linguaggio visivo che si oppone al linguaggio visuale dominante del capitalismo in due maniere.

Prima di tutto non mostra il suo soggetto. Non ha un immediato significato attraverso la somiglianza, o in termini semiologici, attraverso segni iconici. Il suo scopo è come di un guardare e un leggere costruito intorno al non mostrare, il che presume che la comprensione attraverso il guardare non sia mai completamente chiara. A parte da Sylvester Stallone in copertina (con il beneficio di circa 20 anni di meno), non ci viene mostrato nulla di questa rivista, e richiede quindi atti di lettura e di osservazione che infrangono il nostro essere normali spettatori.

In secondo luogo, il rapporto tra un'azione e la sua traccia è sempre espresso in modo da implicare il passato nel presente. Particolarmente paragonato al linguaggio visivo del lucido, questa implicazione è chiaramente contrapposta allo smemorato linguaggio visivo che è dominante nella nostra cultura. La natura del rapporto tra l'azione e la traccia nel disegno è che il passato si manifesta attraverso le tracce, che agiscono sia come documenti del passato ma suggeriscono anche azioni future. Questa non è una caratteristica esclusiva del disegno, perché tutte le azioni radicali del passato lasciano residui che a loro volta suggeriscono altre azioni radicali correlate alle prime. L'oggetto di Capurro – questo residuo di cinque anni di lavoro in diversi luoghi e con molte mani leggermente doloranti che lo hanno creato – secondo me deve essere visto come un disegno, in gran parte perché come altri disegni che ho visto in passato e che mi sono piaciuti, manifesta un impulso paradossale sia di esasperare la forma del presente, sia di estendersi al di fuori della forma del presente. La perseveranza di questo oggetto, una funzione di questo paradosso, è anche il suo carattere muto.

TOM NICHOLSON