

Da: *Una rosa non ha denti. Bruce Nauman negli anni Sessanta*, a cura di C. M. Lewallen, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 23 maggio - 9 settembre 2007), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2007, pp. 15-58.

Una rosa non ha denti

Constance M. Lewallen

La città californiana di Davis sorge tra i monti della Catena Costiera e della Sierra Nevada, nella piana del fiume Sacramento, circa un'ora e mezzo a nord di San Francisco e poco più a sud di Sacramento, la capitale dello stato. L'Università di Davis, originariamente fondata come scuola di agricoltura, è uno dei dieci campus che formano il sistema della University of California. Negli anni Sessanta era circondata da frutteti, campi di grano, caseifici e risaie. Nell'autunno del 1964 Bruce Nauman venne ammesso al Master in arte, istituito appena due anni prima. Il pittore Richard L. Nelson, preside del dipartimento, era noto per la sua larghezza di vedute e per l'impegno verso l'eccellenza. Aveva anche fiuto per il talento, come dimostra la scelta del personale docente, che fra il 1960 e il 1965 comprendeva Wayne Thiebaud, William T. Wiley, Robert Arneson, Roy de Forest, Daniel Shapiro e Manuel Neri, un gruppo di insegnanti che improntò lo spirito del dipartimento, gestendo il delicato equilibrio fra pedagogia e realizzazione artistica personale.

Nelson aveva anche i mezzi per garantire un costante afflusso di professori esterni, molti provenienti da New York, che mostravano agli studenti un mondo più ampio, al di là del relativo isolamento di Davis e della San Francisco Bay Area. Nei due anni in cui Nauman frequentò i corsi passarono da lì Davis Robert Kulicke, Miles Forst, Joseph Raffaele (oggi noto come Joseph Raphael), Fred Reichman, Paul Waldman, Tony DeLap e l'artista del luogo William Allan, con il quale Nauman collaborò per la realizzazione di alcuni film giovanili. Nelson, inoltre, sapeva riconoscere le giovani promesse. Diversi compagni di corso di Nauman divennero artisti affermati, fra cui i ceramisti scultori Richard Shaw e David Gilhooly e uno dei primi artisti concettuali della zona, Steven J. Kaltenbach. Nelson intuì il potenziale di Nauman, e tentò due volte di convincere l'amministrazione ad abbuonargli le tasse universitarie dovute dagli studenti provenienti da fuori della California. In una lettera al preside di facoltà scrisse: "Il signor Nauman è un artista di grande talento, qualificatosi tra i primi del suo corso in un'istituzione prestigiosa come la University of Wisconsin". In un'altra missiva, inviata qualche tempo dopo, Nelson osservava che, sebbene a Nauman mancassero tre crediti per ottenere l'abbuono delle tasse, "in realtà, grazie alla sua assoluta dedizione, ha prodotto molto più del richiesto", citando a proposito una serie di film e di acqueforti¹. Entrambe le domande furono respinte.

In effetti, a Davis c'era un'atmosfera di grande fermento. Arneson sarebbe diventato uno degli artefici del nuovo interesse verso la scultura in ceramica, allora comunemente considerata una forma di artigianato indegna di essere annoverata tra le belle arti. Quando Nauman arrivò a Davis, Arneson aveva già abbandonato i vasi espressionisti ispirati a Peter Voulkos per passare a sculture basate su oggetti di uso comune, come macchine da scrivere e orinatoi, al contempo surreali e divertenti e spesso ai limiti dello scatologico. Thiebaud stava diventando famoso a livello nazionale con dipinti che celebravano i piaceri quotidiani del cono gelato e della crostata di frutta, rappresentati con dense pennellate di colori a olio dalle tinte vivaci. Le sue opere furono incluse nella mostra *New Realism*, allestita a New York nel 1962 presso la Sidney Janis Gallery, che accostò

artisti europei quali Arman, Martial Raysse e Öyvind Fahlström ad altri come Andy Warhol, Tom Wesselmann, George Segal, Roy Lichtenstein, James Rosenquist e Claes Oldenburg, all'interno di un'esposizione che lanciò la Pop Art (anche se all'epoca questa definizione non era ancora stata coniata)².

Wiley, assunto a Davis subito dopo la specializzazione presso il San Francisco Art Institute, e destinato a diventare uno dei pochi artisti californiani che esponevano regolarmente a New York, era definito un "dadaista da ranch"³ per i suoi dipinti di genere popolare pieno di riferimenti all'Ovest americano, ai viaggi e a una personale variante del buddismo zen. Le sue sculture erano un irriverente miscuglio di oggetti di scarto e materiali rustici, fra cui rami d'albero e pelli di animali e, al pari dei quadri, contenevano immaginifici giochi di parole verbali e visivi. La loro apparente casualità e frivolezza, tuttavia, nascondeva una profonda complessità.

Nauman aveva sentito parlare della UC Davis da Wayne Taylor, un nuovo insegnante di ceramica della University of Wisconsin a Madison, che Nauman aveva frequentato prima di andare in California. Taylor veniva da Sacramento e conosceva Thiebaud e Arneson, dal quale aveva sicuramente tratto ispirazione per le sculture in ceramica anticonvenzionali che affascinavano Nauman⁴. Il giovane artista era rimasto colpito anche dallo studio di Taylor, ricavato da un locale commerciale affacciato sulla strada: un "vero" studio, a differenza degli uffici, delle stanze da letto e dei garage usati come atelier dagli altri docenti⁵.

Nauman, che all'epoca dipingeva, aveva chiesto una borsa di studio per entrare all'Indiana University e studiare con James McGarrell, del quale ammirava il figurativismo gestuale. Quando la sua domanda venne respinta, attratto dalle opere dei pittori della Bay Area Richard Diebenkorn ed Elmer Bischoff, Nauman seguì il consiglio di Taylor e andò a dare un'occhiata a Davis. In agosto partì per la California insieme alla moglie Judy, sposata da poco⁶. La California esercitava da sempre un certo fascino sui giovani aspiranti artisti. In molti si recavano nella Bay Area di San Francisco per iscriversi a un'accademia di belle arti, o a una delle università che stavano ampliando i propri dipartimenti d'arte per accogliere i *baby boomers*, nati nel dopoguerra e ormai giunti all'età del college. In mancanza di un importante mercato dell'arte nella zona, erano le scuole, ognuna con il proprio orientamento e la propria estetica, a offrire agli artisti il senso di appartenenza a una comunità e i mezzi per mantenersi. Nauman fece una prima tappa al San Francisco Art Institute, dove scoprì che era troppo tardi per iscriversi al semestre autunnale. Allora si diresse verso Davis, con un furgone zeppo dei suoi dipinti e di tutti gli averi della giovane coppia. L'anno accademico non era ancora cominciato, e nel dipartimento d'arte c'era solo la segretaria, Jeanie Bernauer, la quale gli assicurò che sarebbero stati lieti di accoglierlo. Quando Nauman le chiese se volesse vedere i quadri, lei rispose: "Oh, no. Non saprei cosa cercarvi"⁷. Poiché il Master in arte era una novità assoluta, la UC Davis accettava chiunque presentasse domanda d'iscrizione.

Il Midwest

Nauman era nato a Fort Wayne, nell'Indiana, il 6 dicembre 1941, il giorno prima di Pearl Harbor. Era il maggiore dei tre figli di Geneviève, casalinga, e Calvin, del reparto vendite alla General Electric. La professione di Calvin costrinse la famiglia a trasferirsi varie volte durante l'infanzia di Bruce – prima a Schenectady, nello stato di New York, per alcuni anni, poi a Milwaukee, dove Nauman frequentò la scuola fino alla terza elementare, e poi ancora ad Appleton, nel Wisconsin. Per questo motivo gli fu difficile stringere e mantenere amicizie, e preferì dedicarsi a passatempi solitari come la costruzione di aeromodelli e lo studio della musica. Infine la famiglia si stabilì alla periferia di Milwaukee, e Nauman si diplomò con il massimo dei voti alla Wauwatosa High School. Entrò nei boy scout e si appassionò alle gite di pesca con la famiglia, dalle quali ebbe origine il suo tenace amore per la vita all'aria aperta. Fin da piccolo prese lezioni di musica, studiando prima il

pianoforte, poi la chitarra classica e infine il basso, che cominciò a suonare nei complessi di musica da ballo, alle feste e ai matrimoni. Durante le superiori Nauman seguì un corso presso una scuola d'arte, senza però avere idea di cosa significasse essere un artista. Disegnare, tuttavia, gli veniva naturale, e si rivelò piuttosto abile anche prima di ricevere un'istruzione formale. Si iscrisse alla University of Wisconsin con l'intenzione di studiare matematica (che lo affascinava molto più dell'ingegneria applicata, a cui il padre sperava si sarebbe dedicato). Sebbene amasse la matematica e la fisica, si accorse di non studiarle con la stessa passione dei compagni di corso. Gli interessava soprattutto la matematica teorica, di cui lo attiravano la logica e la struttura, e i modi in cui quella logica poteva essere sovvertita. Più tardi Nauman si convinse che gli artisti che forniscono i contributi più significativi sono quelli capaci di investigare la struttura della propria disciplina.

Dopo due anni alla University of Wisconsin, Nauman, con un brusco cambio di rotta, passò alla specializzazione in arte, che, come disse lui stesso, concedeva “spazio di manovra alla mia mente e alle mie mani”⁸. Prima, però, aveva preso in considerazione di specializzarsi in musica. In effetti il suo amore per la musica – Ludwig van Beethoven, Anton Webern, Alban Berg, Arnold Schönberg, e soprattutto il jazz – non si è mai affievolito, e Nauman ha spesso ricordato l'influenza esercitata sulla sua arte dal pianista jazz cieco Lennie Tristano, con la sua enorme intensità priva di cambiamenti di ritmo⁹. “Fin da principio volevo vedere se ero capace di fare arte in quel modo”, ha raccontato a Joan Simon, “un'arte che si manifesta all'improvviso. Un po' come beccarsi una mazza da baseball in faccia. Anzi, sulla nuca. Non la vedi arrivare, ti stende e basta”¹⁰. Gli piaceva anche il fatto che Tristano usasse la tecnologia per alterare le registrazioni (per esempio aumentando la velocità del nastro), con grande dispiacere di molti intenditori di jazz¹¹.

Madison non distava troppo da Chicago, e Nauman andava spesso a visitare l'Art Institute, dove ammirò fra l'altro le opere di Pablo Picasso e Willem de Kooning, e in particolare *Excavation* (*Scavo*), il magistrale dipinto realizzato da quest'ultimo nel 1950¹². Era anche attratto dalle possibilità espresse nei dipinti giovanili di Frank Stella, ma in seguito il suo interesse andò scemando, quando “divenne chiaro che [Stella] non sarebbe mai stato altro che un pittore. E io ero interessato alle possibilità dell'arte in generale, non solo a quelle della pittura”¹³. Il dipartimento d'arte della University of Wisconsin era piuttosto conservatore. I docenti erano per lo più artisti che avevano lavorato per la Works Progress Administration (WPA) e che operavano nello stile del realismo sociale, ritenendo che “l'arte esisteva per una ragione sociale che andava al di là della pura bellezza”¹⁴. Il pittore e scultore Italo Scanga, uno degli insegnanti che ebbero maggiore importanza per Nauman, si sentiva un pesce fuor d'acqua; venne licenziato poco dopo il conferimento dell'incarico, mentre Nauman frequentava ancora i corsi, perché aveva realizzato alcune sculture pop – un orientamento artistico che il dipartimento giudicava inaccettabile¹⁵ – e per il suo comportamento complessivamente anticonformista¹⁶.

Alla UC Davis

A Davis ogni studente del Master occupava uno studio ricavato da baracche militari prefabbricate della seconda guerra mondiale. Quello di Nauman era soprannominato “Villa Aggie”, con un'allusione alla precedente destinazione agricola della scuola*. L'organizzazione era ridotta all'essenziale, e c'erano pochi corsi obbligatori. In generale, gli studenti del Master erano lasciati a se stessi, con l'indicazione di rivolgersi a un docente nel caso volessero parlare con qualcuno, cosa che per Nauman andava benissimo¹⁷. “Si accontentavano di vederci lavorare”, ricorda¹⁸. All'inizio i Nauman vissero in una roulotte ai margini di un campo di pomodori. “Quando faceva caldo i pomodori marcivano, e l'odore era così forte che sembrava di vivere in mezzo alla conserva”, ricorda ancora Nauman. In seguito si trasferirono sopra una bottega di calzolaio in G Street, la

strada principale di Davis, e infine nel Mix Canyon, vicino a Vacaville, dove Nauman ricavò “un piccolo studio nel seminterrato”¹⁹.

Davis era relativamente isolata dall’atmosfera politica esplosiva che a quel tempo regnava a San Francisco e all’Università di Berkeley²⁰, eppure, per dirla con Wiley, “tutto si stava aprendo: la musica, il sesso, la razza. Era un momento davvero creativo”²¹. Nauman suonava in un gruppo musicale insieme a vari insegnanti e amici, tra cui Allan, Wiley, Phil Brown, Frank Owen, Louise Pryor, Van e Ron Walter, Dan Welch e William M. Yates. Il gruppo, chiamato dapprima *Moving Van Walters and His Truck* e poi *Blue Crumb Truck*, si esibiva regolarmente al Deebo’s, un locale di Davis, ma veniva ingaggiato anche da alcune scuole della zona (fra cui il San Francisco Art Institute e il Sacramento State College), e da musei (per esempio all’inaugurazione della mostra *Funk*, allestita nel 1967 presso lo University Art Museum di Berkeley). La loro musica compare anche nella colonna sonora del classico underground di Wiley e Robert Nelson *The Great Blondino* (1967), interpretato dal fratello di Wiley, Chuck. Anche se non fu direttamente coinvolto nell’attività politica, Nauman prese parte al “human be-in” del Golden Gate Park, del quale ricorda Allen Ginsberg intento a leggere e salmodiare²².

Nauman entrò a Davis come pittore, fornendo la seguente descrizione del suo lavoro nella lettera che accompagnava la domanda di iscrizione:

“Ho accluso alcune diapositive delle opere realizzate nell’ultimo anno, nella speranza che contribuiscano a chiarire le mie affermazioni. I quadri tendono sempre più verso una direzione espressionista, e nello stesso tempo ho cominciato a inserire tele più piccole, nel tentativo di creare una forma ben definita per poi negarla con la pittura e il colore – in altre parole, di trovare un altro tipo di ambiguità oltre a quella illusionistica della pittura. Quest’estate sono passato ai colori polimerici, che mi permettono di coprire in tempi più rapidi le vaste superfici su cui lavoro senza sporcare i passaggi di colore. Ciò mi ha portato a ridurre e semplificare le forme e i toni, e a muovermi nella direzione della pittura hard-edge, malgrado stia ancora attraversando una fase ‘di scoperta’. L’ultimo dipinto, pur non rappresentando esattamente la mia pittura attuale, è un esempio piuttosto estremo di entrambe queste idee in transizione. Al momento mi sto occupando di una spessa linea chiusa – la forma si proietta fuori dalla tela – in una serie di opere diverse, e poiché quest’estate sto dipingendo molto, spero di aver risolto alcuni dei problemi legati al cambiamento di stile e atteggiamento, e di aver trovato un nuovo equilibrio. Tra parentesi, spero di conseguire il Master in arte in modo da poter insegnare, preferibilmente in ambito universitario”²³.

Anche se amava manipolare il colore, nel corso del primo anno a Davis prese la decisione consapevole di smettere di dipingere, diffidando della “soluzione opulenta” rappresentata dalla pittura²⁴. “In sostanza, come pittore proprio non funzionavo”, ha affermato. “La pittura è una di quelle cose che non sono mai riuscito a comprendere a fondo. Non riuscivo proprio a capire cosa dovessi fare”²⁵.

Durante il primo semestre a Davis, Nauman realizzò una serie di quadri astratti e paesaggistici, contenenti ciò che egli stesso descrisse come “strane forme”. Infine si limitò a realizzare le forme indipendenti dai quadri – prima in acciaio termosaldato, poi in un materiale più leggero come la vetroresina – che poi imbullonava ai telai²⁶. Sperimentò anche l’uso della ceramica, sotto la guida di Arneson²⁷. Nelle due tazzine di ceramica non smaltata risalenti al 1965, *Cup and Saucer Falling Over* (*Tazza e piattino che cadono*) e *Cup Merging with Its Saucer* (*Tazza che si fonde con il piattino*, p. 12), Nauman tentò di rendere l’idea del movimento con modalità che ricordano *Sviluppo*

di una bottiglia nello spazio, una scultura realizzata nel 1912 dal futurista Umberto Boccioni. La tazzina rovesciata è un'immagine che appare spesso nell'opera di Nauman (per esempio nella fotografia *Coffee Thrown Away Because It Was Too Cold* [*Caffè buttato via perché troppo freddo*], del 1967, p. 67), per il quale rovesciare le tazze era evidentemente un fatto comune²⁸. Un'altra opera curiosa del 1965, *P.P.G. Sunproof Drawing No. 1* (*P.P.G. Disegno resistente al sole n. 1*, p. 14), mostra l'atteggiamento ambivalente di Nauman nei confronti della pittura. Il "disegno" non è affatto tale, e non è neppure "resistente al sole"²⁹. Si tratta, in termini duchampiani, di un *readymade* modificato: per realizzarlo Nauman ha girato su un lato una scala cromatica e l'ha riprodotta come cianografia virata sui toni del seppia, negandone in questo modo la funzione originale e la relazione con la pittura³⁰.

Durante il periodo trascorso a Davis, Wiley divenne l'insegnante più importante di Nauman, oltre che un amico. Di soli quattro anni più vecchio di Nauman (ma anche di quasi tutti gli altri studenti), Wiley era una fonte di ispirazione, privo di preconcetti e sempre aperto e ricettivo nei confronti di idee poco ortodosse. Le sue opere erano una conseguenza del suo modo di vivere, con un sincronismo tra arte e vita condiviso da molti artisti della zona, e per lui qualunque cosa poteva diventare oggetto d'arte. Wiley includeva nei suoi dipinti giochi di parole, indovinelli e assemblaggi, che, sebbene non esplicitamente politici, illuminavano "la condizione umana e la sua fragilità"³¹.

Nauman racconta che Wiley esercitò su di lui "una grandissima influenza. Mi ha insegnato a essere rigoroso, a essere sincero con me stesso, a cercare di essere chiaro e assumere una posizione morale [...]. Wiley nutriva un profondo interesse personale nei confronti dei suoi studenti. Poteva anche dichiarare orribile un lavoro, ma prima cercava sempre di capire cosa avesse indotto l'autore a realizzarlo. Bill è stato uno dei primi a farmi comprendere il significato dell'impegno morale, del valore insito nell'essere artista. È la moralità dell'Art Institute di San Francisco, che considera l'arte una forma di etica"³². Wiley teneva seminari settimanali durante i quali aspettava che fossero gli studenti a dare il via alla discussione. Se dopo mezz'ora o tre quarti d'ora nessuno aveva ancora aperto bocca, vista l'assenza di contributi rilevanti, mandava tutti a casa. Nauman ha spiegato di non essere stato direttamente influenzato dall'opera di Wiley, ma di avere imparato da lui a non curarsi troppo dell'aspetto delle cose, e a operare con molteplici stili e mezzi di espressione.

Wiley si rese conto che Nauman era diverso dalla maggior parte degli studenti di Davis. Egli attribuì questa diversità al fatto che, prima di concentrarsi sull'arte, Nauman aveva studiato matematica, musica e filosofia, cosa che spiegava la mancanza del tipico "bagaglio artistico" degli specializzandi in arte. Il suo atteggiamento più aperto e il vivo interesse per le parole contribuivano ulteriormente a differenziarlo dai compagni. Come esempio dell'originalità di Nauman, Wiley ricorda in particolare un'esposizione di opere degli studenti allestita in una stanza vuota, "uno spazio espositivo terribile": "Bruce entrò con una tavola sottobraccio, tagliata in modo da poterla appoggiare obliquamente alla parete. L'aveva dipinta di un colore molto simile all'originale, aggiungendo una striscia di una tinta un po' più scura lungo il lato: un oggetto difficilmente distinguibile da un banale pezzo di legno. Quel tipo di ragionamento mi impressionò molto. Non somigliava a nessun altro, con quella sua cosetta modesta che buttò da una parte. Lo trovai fantastico"³³. Un docente più anziano di Davis, il pittore Roland Peterson, in un'intervista del 2002 ricorderà Nauman come uno degli studenti più intellettuali del dipartimento: "Portò certamente nuove idee all'interno del programma di specializzazione, che in un certo senso spinsero gli altri studenti a rivedere il proprio modo di pensare. Ricordo quella volta che Bruce Nauman si presentò con un ventilatore, lo accese davanti a tutti, e lo descrisse come un oggetto esteticamente gradevole in termini di forma e suono"³⁴.

Chris Unterseher, un compagno di studi, ricorda che Nauman era considerato un eccentrico, ma “tutti sapevano che sarebbe andato molto avanti, lo si capiva da una specie di aura che lo circondava”³⁵. Un’altra compagna di corso, Nina Van Rensselaer, conferma che Nauman si distingueva sempre dagli altri, ed era “straordinariamente originale”. La sua preparazione lo avvicinava più al livello degli insegnanti che a quello degli altri studenti³⁶. Kaltenbach, invece, riferisce che altri studenti ritenevano Nauman “privo di estetica”, e descrive così una delle sue opere in lattice:

“Mi pare consistesse di quattro forme simili a petali, però quadrati, che si dipartivano da un asse proiettandosi in quattro direzioni, ma forse erano dei triangoli. Comunque, praticamente, si trattava di un quadrato di novanta per novanta, e lo si esponeva lanciandolo in un angolo... e guardandolo atterrare. Pensavamo tutti che Bruce fosse pazzo. Era troppo lontano dal nostro tipo di estetica. Il capo dei vigili del fuoco aveva sentito dire che usavamo materiali infiammabili e decise di fare un’ispezione, portando con sé un fotografo per immortalare eventuali comportamenti pericolosi e cose da cambiare. Dunque, il pezzo di Bruce era appoggiato nell’angolo, quando arrivarono questo tizio in uniforme e quell’altro con la macchina fotografica. Il primo indicò la scultura di Bruce e disse: fai una foto a quel mucchio di roba laggiù. E tutti scoppiammo a ridere. Ma per me fu un momento davvero illuminante, perché per la prima volta mi resi conto che era possibile realizzare sul serio un’opera così irriconoscibile come arte da poter essere considerata spazzatura”³⁷.

In effetti a Nauman viene attribuita la paternità della prima “mutazione praticabile” del minimalismo, che all’epoca viveva il suo momento di massima affermazione³⁸. (La California settentrionale non fu mai una roccaforte del minimalismo, eppure gli artisti attivi in quella zona erano certamente consapevoli della sua egemonia.) Artisti come Eva Hesse, Robert Morris, Barry LeVa, Lynda Benglis e Richard Serra sulla costa orientale e Paul Kos e Terry Fox nella Bay Area di San Francisco stavano indagando sull’uso di nuove tecniche e di materiali non tradizionali come terra, ghiaccio, polvere, lattice e feltro, ottenendo risultati completamente diversi da ciò che fino a quel momento veniva considerato arte. Se da un lato molti di questi artisti svilupparono certe innovazioni minimaliste, come l’uso di posizionare sculture e oggetti direttamente sul pavimento senza piedistalli o piattaforme, dall’altro rifiutarono la severa geometria e la simmetria tipiche del minimalismo classico.

Inoltre quasi tutti producevano artigianalmente le proprie opere, senza avvalersi di procedimenti industriali. In sostanza, secondo Maurice Berger, “l’anti-forma sovvertiva le convenzioni degli intenditori d’arte, per cui la qualità di una scultura era valutata sulla base della bellezza e della raffinatezza della forma, proponendo invece un oggetto indeterminato con una serie indefinita di possibilità scultoree”³⁹. Robert Pincus-Witten battezzò questa corrente “post-minimalismo”, ma in alternativa potevano essere utilizzati termini quali “anti-forma” e “arte processuale”, che tenevano conto di tendenze quali l’Arte Povera italiana.

Performance

La performance, non in senso teatrale, ma piuttosto come estensione della scultura, è un altro dei nuovi territori che destarono l’interesse dei giovani artisti più avventurosi. Questo interesse nasceva in parte dalla ricerca di alternative alle mostre d’arte commerciali (anche se probabilmente Nauman, negli anni di Davis, non aveva ancora questa preoccupazione), e soprattutto dal fatto che per un certo gruppo di giovani artisti, non più interessati alla pittura e alla scultura, il corpo era diventato un nuovo “materiale” da esplorare. Il pittore Frank Owen ricorda che Nauman, il quale durante il

primo semestre alla Davis era diventato assistente di Thiebaud, raccontava di aver avuto un'improvvisa rivelazione: non aveva senso che gli studenti sedessero in cerchio a disegnare una modella. E subito aveva deciso di usare il proprio corpo come materiale⁴⁰. Nel 1965 – diversi anni prima di Vito Acconci, Chris Burden, Joan Jonas e altri che si specializzarono nell'uso di questo mezzo – Nauman eseguì una performance che consisteva nel disporre il proprio corpo in una serie di pose⁴¹, e che descrisse in un'intervista rilasciata nel 1970 a Willoughby Sharp, redattore della rivista "Avalanche": "Realizzai un'opera che richiedeva di stare in piedi con la schiena al muro per circa quarantacinque secondi o un minuto, sporgermi dal muro, poi piegarmi all'altezza della vita, accovacciarmi, sedermi e infine sdraiarmi. C'erano sette posizioni diverse in relazione alla parete e al pavimento. Poi ho ripetuto l'intera sequenza scostandomi dal muro, guardando il muro, e infine voltandomi a destra e a sinistra. L'intera presentazione comprendeva ventotto posizioni e durava circa mezzora". Parlando di una seconda performance, *Manipulating a Fluorescent Tube* (*Manipolare un tubo fluorescente*), sempre del 1965, Nauman spiegò: "Usavo il mio corpo e la luce come due elementi, trattandoli in modo equivalente e limitandomi a creare forme"⁴². Con quel chiaro riferimento alle sculture minimaliste con tubi fluorescenti di Dan Flavin, Nauman adottava e al tempo stesso sovvertiva un paradigma minimalista.

Nauman realizzò performance in pubblico solo in altre due occasioni: la prima, nel 1969 con la moglie Judy e la danzatrice Meredith Monk, per la mostra *Anti-Illusion: Procedures/Materials* al Whitney Museum of American Art⁴³, e la seconda nel 1970, intervenendo con Monk e Serra al Santa Barbara Arts Festival⁴⁴. Nauman, poi, continuò a esplorare il proprio corpo come soggetto e oggetto all'interno di vari mezzi espressivi. Nel 1967, per esempio, diede inizio a una lunga serie di film e video con il cortometraggio *Thighing* (*Manipolazione della coscia*, p. 18), in cui si manipolava la pelle e i muscoli della coscia.

Sculture in lattice e vetroresina

Le performance giovanili di Nauman sfociarono in una serie di sculture in vetroresina ricavate da uno stampo, di natura astratta ma antropomorfa. Vari disegni dell'inizio del 1965 chiariscono l'aspetto figurativo delle sue prime sculture. Uno dei primi esempi è una scultura in vetroresina senza titolo a forma di tozza piramide tronca, saldamente appoggiata sul pavimento e al contempo addossata alla parete. Molte delle successive sculture in vetroresina sono di forma allungata ed esile, fatte per essere appese alla parete (come le sculture in lattice di epoca più tarda), mentre altre, alcune delle quali costituite da due elementi, occupano sia la parete sia il pavimento, come il corpo dell'artista durante le performance. In questo stesso periodo Nauman vide due sculture di Richard Tuttle al San Francisco Museum of Art; come ricorderà in seguito, "erano entrambe di legno. Erano piuttosto sinuose: una marrone, di forma simile a una mazza da golf, l'altra color argento (*Silver Picture* [*Dipinto in argento*], 1964, p. 126). Erano più grandi rispetto alle sue opere attuali [nel 1980]; potevano essere lunghe dal metro e mezzo al metro e ottanta"⁴⁵. Gerald Walburg, uno scultore di Sacramento, ricorda di aver visto insieme a Nauman alcuni lavori di Tom Doyle – forme curvilinee di legno appese alla parete – a cui Nauman si dimostrò interessato⁴⁶. La scoperta di opere contemporanee dal forte impatto che suggerivano un'alternativa al minimalismo lo incoraggiò ad andare avanti per la sua strada.

Durante il semestre primaverile del 1965 Nauman seguì il corso di tecniche di fusione dei metalli tenuto da Tio L. Giambruni. Realizzò le prime sculture in vetroresina a partire da una figura di creta fatta a mano, rivestita con strati di resina poliesteri e fogli di fibra di vetro (la creta proveniva dal Temporary Building 9 o TB9, dove si svolgevano le lezioni di ceramica di Arneson); in seguito usò stampi spigolosi in compensato e cartone ondulato. Nauman era interessato a creare una confusione

fra l'interno e l'esterno della scultura. "Il lato liscio potrebbe essere l'esterno, ma anche l'altro lato, che è ruvido perché ricavato da uno stampo in vetroresina, risulta visibile", disse a Sharp⁴⁷.

Scelse di non nascondere "le linee di divisione e le giunzioni – cose che aiutano a individuare la struttura di un oggetto, ma che di solito nella scultura finita vengono rimosse"⁴⁸. Nauman riteneva che le tracce del procedimento – persino i frammenti di gesso che rimanevano attaccati alla vetroresina durante la realizzazione del calco – fossero parte integrante dell'opera finita. Una volta raggiunto il suo obiettivo concettuale, Nauman non vedeva il motivo di aggiungere abbellimenti superficiali (un approccio riscontrabile ancora oggi nelle sue opere). Egli, inoltre, utilizzava volutamente materiali non durevoli, in modo da "eliminare buona parte della loro ricercatezza"⁴⁹, come ha osservato Coosje van Bruggen.

In questa serie rientra un'opera piuttosto atipica, senza titolo, che consiste di due braccia arcuate di colore verdognolo: la parte superiore di un braccio è appoggiata contro la parete, mentre la sua immagine speculare si protende ricurva nello spazio. Come sottolinea van Bruggen, il pezzo contiene una serie di rovesciamenti: "Ciò che la metà rivolta verso la parete esprime come lato interno o posteriore, l'altra metà lo esprime come lato esterno o anteriore. Questo movimento inquietante tra fronte e retro, dentro e fuori, costituisce in parte una meditazione sul processo creativo. Nella tecnica tradizionale del calco è il contenuto dello stampo a essere considerato arte, mentre il contenitore è ritenuto puramente funzionale e spesso viene distrutto"⁵⁰.

Alcuni pezzi in vetroresina del 1965 ricordano opere di altri artisti, fra cui *Accretion (Crescita)* di Eva Hesse, del 1968. Tuttavia, a differenza di Hesse, Nauman aggiungeva il colore – di solito verde, rosa o giallo – mescolando la tinta direttamente alla plastica anziché applicarla in seguito, evitando così di interferire con la superficie. Come risultato le opere in vetroresina traslucida di Nauman hanno una strana sfumatura pallida. A volte il colore è più intenso o variegato, come nelle opere più complesse della serie, fra cui *Untitled (Senza titolo, 1965, p. 25)*, una scultura verticale dentellata e arcuata con due fasce frontali di color malva intenso, *Untitled (Senza titolo, 1965-66, p. 23)*, con il suo turbinio di viola e verde, e la rossa e viola *Untitled (Senza titolo, 1965, p. 21)*. Lucy R. Lippard ha descritto il colore usato da Nauman come "debolmente urbano, ma non commerciale, simile a una casa color rosa gamberetto bisognosa di una bella rinfrescata"⁵¹. Era proprio questo uso continuo del colore, pur con toni quasi sempre molto tenui, a differenziare Nauman dalla maggior parte degli altri esponenti dell'arte processuale, come Hesse, Morris e Richard Serra.

Sebbene le opere in vetroresina di Nauman siano oggetti a sé stanti, alcuni disegni ritrovati di recente e risalenti ai primi mesi del 1965, cioè all'inizio del suo secondo semestre a Davis, dimostrano che stava già considerando la scultura in relazione allo spazio circostante. In questi disegni Nauman aveva tracciato la pianta del pavimento e delle pareti di una serie di stanze, aggiungendo a volte un'annotazione, come, per esempio, "pezzo in lattice a forma di 'Y' in una grande stanza vuota". L'interesse per la collocazione delle sculture è evidente anche in un progetto studentesco del 1965-66, *Pictures of Sculpture in a Room (Immagini di scultura in una stanza, pp. 132-133)*, un libro di otto pagine composto da fotografie di quattro sculture in vetroresina⁵². Il suo intento era quello di realizzare un libro che fosse un oggetto, per "confondere un po' le acque. Si tratta in tutto e per tutto di un oggetto, ma contiene delle immagini – e comunque è un libro, non un catalogo"⁵³. In seguito Nauman realizzò altri volumi che vennero definiti libri d'artista, fra cui *CLEA RSKY (Cielo limpido, p. 28)*⁵⁴ e *Burning Small Fires (Accendere piccoli fuochi, 1968, p. 26)*. Quest'ultimo è costituito dalle fotografie di un fuoco che divora le pagine del libro di Ed Ruscha *Various Small Fires and Milk (Diversi piccoli fuochi e latte, 1964)*, e rappresenta un ironico omaggio a Ruscha, pioniere del libro d'artista con il suo *26 Gasoline Stations (26 stazioni di rifornimento di carburante di benzina)* del 1963.

Dopo le opere in vetroresina (non tornerà a realizzare calchi fino a molto dopo, alla fine degli anni Ottanta, nella serie di animali scorticati) Nauman continuò le sue indagini decostruttive nel campo della scultura con diversi pezzi in lattice composti da un singolo foglio tagliato a strisce, derivati dai suoi esperimenti con le sculture di carta (nessuna delle quali è giunta fino a noi). La maggior parte di queste opere in lattice vanno appese alla parete, mentre una è ripiegata in un angolo della stanza (la prima di diversi pezzi incentrati sullo spazio angolare, come *Untitled* [Senza titolo], in cartone e pittura, del 1966, p. 31)⁵⁵. A proposito di quest'opera e di altre simili David Whitney ha scritto: "Verso la fine del 1965 Nauman cominciò a lavorare con il lattice su supporti di stoffa. L'aspetto di 'oggetto di scarto' risultò intensificato dal fatto che alcune opere sembravano semplicemente mucchi di stracci. La loro qualità floscia e cascante dava l'impressione che il prodotto finiva le fosse crollato"⁵⁶. In seguito Nauman spiegò che la tecnica del calco con un materiale morbido gli aveva permesso di superare i problemi formali che sorgevano con i calchi in vetroresina⁵⁷. Ben presto, tuttavia, trovò che le sculture in vetroresina e lattice non si lasciavano incorporare facilmente nelle altre aree di suo interesse, come per esempio il linguaggio⁵⁸.

Alcuni tra gli insegnanti di Nauman – Wiley, Arneson, de Forest, Neri – venivano spesso raggruppati sotto la voce *funk*, un termine derivato dall'omonima esposizione allestita nel 1967 presso lo University Art Museum di Berkeley. Il curatore della mostra, Peter Selz, definì il *funk*, vocabolo preso in prestito dal jazz, una "questione di atteggiamento". Nel catalogo della mostra scrisse che "il *funk* si pone all'estremo opposto di manifestazioni come le Strutture Primarie di New York o il Finish Fetish della California meridionale. L'arte *funk* è calda anziché fredda; è impegnata anziché superficiale; è stravagante anziché formale; è sensuale e spesso piuttosto brutta. Solitamente tridimensionale, è tuttavia non-scultorea, lontana dalla tradizione, e irriverente. Come nei dialoghi di una pièce di Ionesco o di Beckett, la giustapposizione di elementi inaspettati appare priva di significato"⁵⁹. Nauman non è mai stato un artista *funk* (lui stesso osservò che il momento culmine del *funk* si era già esaurito all'epoca del suo arrivo in California), e tuttavia, in modo analogo agli artisti di quella corrente, rifuggiva da ogni questione legata al gusto e alla finitura nelle sue sculture in vetroresina e in lattice, che con l'arte *funk* avevano in comune l'aspetto informale e domestico⁶⁰.

Lo Slant Step

Lo *Slant Step* (*Scalino inclinato*) simboleggia l'atteggiamento prevalente nel gruppo di Davis e nei suoi seguaci della Bay Area⁶¹. Si racconta che Wiley portò Nauman al Mount Carmel Salvage Shop in Lovell Street, vicino al suo studio di Mill Valley, per mostrargli uno strano oggetto simile a un poggiatesta, ma inclinato in modo tale che nessuno poteva realmente salirci sopra. Nauman fu talmente colpito dal gradino, un rozzo oggetto di legno rivestito di linoleum verde, che chiese a Wiley di comprarlo (costava circa cinquanta centesimi) e portarlo a Davis. Nauman lo tenne nel suo studio per quasi tutto il 1966, scoprendo che riusciva a usarlo come poggiatesta se teneva la sedia inclinata all'indietro. Lo mostrò ad amici artisti, che a loro volta si incuriosirono davanti a quel semplice oggetto privo di una funzione apparente. Ben presto lo *Slant Step* acquisì un fascino misterioso, e così, quando venne invitato a presentare qualcosa alla Berkeley Gallery, una cooperativa diretta da Marion Wintersteen⁶², il poeta William Witherup – insieme a Wiley, Allan e William Geis – invitò artisti e poeti a creare opere ispirate allo *Scalino inclinato*. La mostra *The Slant Step Show* venne inaugurata il 9 settembre 1966 al nuovo indirizzo della galleria, il 555 di Sansome Street a San Francisco (p. 201)⁶³. Nauman contribuì con *Mold for a Modernized Slant Step* (*Modello per uno scalino inclinato modernizzato*, p. 34), un calco in gesso in due parti, realizzato a partire da uno stampo principale in legno e gesso che l'artista avrebbe voluto creare con un altro materiale ma che poi lasciò così com'era⁶⁴. La notte prima dell'installazione della mostra alcuni

artisti andarono nello studio di Allan, e più tardi, corroborati da una notevole quantità di whisky, tornarono nella galleria, dove staccarono le opere dalle pareti e dai piedistalli e accatastarono tutto in un angolo, in modo da costringere i visitatori a frugare in mezzo al mucchio. Nel corso dell'esposizione Serra, che era in visita nella sua città d'origine, fuggì con l'originale dello *Scalino inclinato* e se lo portò a New York⁶⁵.

Nauman disegnò lo *Slant Step* un paio di volte, una volta a memoria prima che Wiley lo comprasse, e un'altra volta dal vero. Lui e Allan costruirono inoltre una copia dell'oggetto per un film (sia la copia, sia il film sono andati perduti). Christopher French, in una recensione di *The Slant Step Revisited*, una riedizione della mostra che si tenne nel 1983 alla UC Davis, osservò: "Oggi, fra tutti gli artisti presenti alla mostra, solo Nauman ha mantenuto le idee e i metodi di lavoro impliciti nello *Scalino inclinato*, idee che lui aveva iniziato a esplorare poco prima di imbattersi nell'oggetto"⁶⁶. Nauman ha confermato che lo *Scalino inclinato* lo interessava perché stava "cercando di creare un oggetto [...] che sembrasse dotato di una funzione, in modo da fornire un pretesto per l'invenzione formale [...] ma che in realtà non avesse alcuna funzione pratica"⁶⁷. Nel 1965-66 Nauman continuò a realizzare lavori con caratteristiche analoghe, fra cui molte sculture *Device* (dispositivo) non funzionali, simili a modelli industriali, come *Device to Control the Flow of Air in a Room* (*Dispositivo per controllare la circolazione dell'aria in una stanza*), *Device to Hold a Box at a Slight Angle* (*Dispositivo per mantenere una scatola leggermente inclinata*), e due pezzi collegati, dal titolo *Device to Stand In* (*Dispositivo per stare in piedi*, p. 130) e *Untitled (Eye-Level Piece)* (*Senza titolo – Opera a livello dell'occhio*, p. 37), un oggetto simile a una mensola che sporge dalla parete all'altezza dello sguardo, in una maniera aggressiva che contrasta con la fragilità del materiale e del metodo usati per costruirlo (cartone e puntine). L'interesse di Nauman per oggetti dalla funzionalità solo apparente continua tuttora, come si può vedere in *Indoor Outdoor Seating Arrangements* (*Sedili per interno-esterno*, 1999), realizzato alla fine degli anni Novanta.

Film giovanili

Nauman girò i suoi primi film nel 1965, con una telecamera da 16 mm che aveva acquistato per pochi soldi in un monte dei pegni. Questi primi esperimenti cinematografici, muti e in bianco e nero, sono brevi – tre minuti o anche meno – e registrano azioni semplici. *Manipulating the T Bar* (*Manipolare la barra a T*, 1965 ca., p. 183) fa riferimento sia alla performance *Manipulating a Fluorescent Tube* (*Manipolare un tubo fluorescente*, 1969), sia alle opere in vetroresina realizzate nello stesso periodo. Nel filmato Nauman compie una serie di manipolazioni di due lunghi tubi idraulici disposti a forma di T, e ogni cambiamento di posizione è separato da un fotogramma vuoto, realizzato spegnendo e riaccendendo la telecamera. Il titolo di un altro film collegato al precedente, *Sound Effects for Manipulating the T Bar* (*Effetti sonori per manipolare la barra a T*, 1965 ca., p. 39), è divertente e allo stesso tempo deliberatamente fuorviante, al pari del finto testo di apertura: "Film su un attore che finge di essere me mentre incido su nastro gli effetti sonori del film *Manipulating the T Bar*". La pellicola è muta, ma Nauman, fingendo di guardare il cortometraggio proiettato fuori campo, sbatte tra loro due pezzi di piombo per creare gli "effetti sonori" da associare a ogni passo. Nel terzo film, *Uncovering a Sculpture* (*Scoprire una scultura*, 1965 ca., p. 181), la prima di molte opere legate al tema dell'occultamento, Nauman arrotola un tappeto svelando una scultura cuneiforme che ricorda una scultura del 1966 intitolata *Felt Formed over Sketch for a Metal Floor Piece* (*Feltro foggiato sopra schizzo per scultura orizzontale in metallo*). Anche in questo caso, come in *Manipolare la barra a T*, Nauman simula un effetto di animazione accendendo e spegnendo la macchina da presa. Il quarto film di questo gruppo è *Smoke* (*Fumo*, 1966, p. 39), girato nell'incolto giardino della casa di Frank Owen a Sacramento, che mostra Owen, Yates e Edward Higgins intenti a fumare⁶⁸.

Per i quattro cortometraggi successivi Nauman collaborò con William Allan, il quale racconta come l'idea della loro realizzazione scaturì da alcune conversazioni avvenute a Davis tra lui e Nauman, in cui si erano trovati d'accordo sulle "umili origini di un pezzo"⁶⁹. Per usare le parole di Nauman, entrambi condividevano il proposito di "fare un film senza curarsi dell'arte"⁷⁰. Allan, dal canto suo, dichiarò di "sapere che Bruce sarebbe riuscito a farlo in modo diretto, senza alcun tipo di artificio [...] ed era importante per entrambi che i film fossero realizzati a partire dalla più semplice, dalla più comune delle idee, con i più semplici degli oggetti". Egli spiegò anche che, nello spirito dell'epoca, avevano intuitivamente compreso che, accostando le persone e i materiali giusti all'interno della situazione giusta, avrebbero sicuramente ottenuto qualcosa di interessante. In meno di una settimana i due artisti realizzarono tutti e quattro i film, ognuno dei quali registra un'attività specifica e termina quando il loro compito è completato. Il primo, intitolato *Fishing for Asian Carp* (*A pesca della carpa asiatica*, 1966, pp. 40-41) e girato al Putah Creek nei pressi di Davis, mostra Allan, ancora oggi un appassionato pescatore, mentre compie l'azione descritta nel titolo; il film termina con la cattura di un pesce. Nauman e Allan realizzarono il cortometraggio nello stile di un documentario di viaggio, con la voce narrante del regista Robert Nelson, che si occupò anche della registrazione del suono e del montaggio, di cui Nauman e Allen non avevano alcuna esperienza. Nauman stava dietro la macchina da presa, e aggiungeva gli effetti sonori agitando l'acqua dentro un secchiello. Egli stesso ammette che l'opera sarebbe risultata "davvero insulsa e noiosa"⁷¹ se non fosse stato per la scena finale, in cui Allan solleva il pesce infilandogli un dito nelle branchie mentre Nelson esclama: "Bene, Bill, vedo che hai catturato il tuo pesce e adesso lo tiri su con le dita". E Allan risponde: "Be', in mancanza di un arpione o di una rete, credo si possa dire che l'ho catturato con un dito", suscitando una lunga risata di Nelson.

Nauman e Allan realizzarono gli altri tre film a Muir Beach, dove Allan aveva il suo studio. *Abstracting the Shoe* (*Astrarre la scarpa*, 1966, pp. 178-179), una parodia dell'arte astratta, e *Legal Size* (*Formato legale*, 1966, pp. 178-179) vennero girati nello stile impersonale degli *shop film* (film promozionali). Nel primo Nauman applica del catrame per la copertura dei tetti a una forma da scarpe in legno, mentre il secondo mostra Allan che, seduto a un tavolo e munito di nastro adesivo, forbici e colori, ingrandisce il formato standard di una busta da lettera⁷². In *Span* (*Campata*, 1966, pp. 176-177) Nauman e Allan, muniti di assi di legno e di una cassetta degli attrezzi, collaborano a turno, aiutati da Richard Pervier, alla costruzione di una struttura a campata sopra un ruscello, alla quale viene poi appesa una tela cerata di plastica scura che ondeggia dolcemente nell'aria. Nel finale la cinepresa indietreggia e la cortina di plastica scompare a poco a poco tra il fogliame e le ombre. (Non si può fare a meno di paragonare questo semplice, poetico intervento alla monumentale *Valley Curtain* [*Tenda per una valle*] realizzata da Christo nel 1970-72.)

Nel 1999 Nauman girò un video digitale intitolato *Setting a Good Corner* (*Allegory and Metaphor*) (*Allestire un buon angolo – Allegoria e metafora*) che, malgrado i più alti costi di produzione, non si discosta dalla filosofia fondamentale dei suoi primi lavori su pellicola: la registrazione oggettiva di un'attività dal principio alla fine.

Una rosa non ha denti

A Rose Has No Teeth (*Lead Tree Plaque*) (*Una rosa non ha denti – Targa in piombo per albero*, 1966, p. 43), una targa in piombo che reca incise le parole del titolo, è un'opera caratteristica e significativa del *corpus* artistico giovanile di Nauman, che anticipa gran parte delle opere successive. È la sua prima opera dotata di linguaggio verbale, la prima opera pensata per essere esposta all'aperto (in questo caso affissa a un albero), e l'unica apertamente ispirata alla lettura approfondita delle *Investigazioni filosofiche* di Ludwig Wittgenstein⁷³. Alla fine degli anni Sessanta Wittgenstein era diventato oggetto di culto tra gli artisti minimalisti e concettuali, ma a quanto pare

Nauman conosceva bene le sue opere già all'inizio del decennio, tanto da affermare che proprio Wittgenstein gli aveva insegnato come riflettere sulle cose⁷⁴. Il titolo *Una rosa non ha denti* è una citazione diretta da Wittgenstein, il quale aveva trasformato la frase "La legge non ha denti" attraverso una serie di permutazioni logiche, fino ad arrivare a questa assurda asserzione finale. Nauman ha dichiarato di apprezzare "la lucidità del processo [...] e il fatto che [Wittgenstein] abbia sviluppato un argomento fino al punto dell'assurdità logica: il punto in cui sia la logica sia il linguaggio falliscono"⁷⁵.

Convinto che, in generale, la scultura all'aperto non possa affatto competere con la natura, Nauman progettò volutamente un'opera che sarebbe scomparsa sotto la vegetazione: se la targa fosse stata fissata a un albero, sarebbe stata gradualmente ricoperta dalla corteccia. Quando la targa entrò a far parte della collezione Thomas Ammann di Zurigo, dove la natura non l'avrebbe mai corrotta, Nauman prese lo stampo usato per realizzare la targa in piombo e fabbricò un calco in poliestere colorato, che inviò al suo ex insegnante Italo Scanga nella speranza che esaudisse il suo intento originale⁷⁶. Neppure questa seconda targa, tuttavia, venne inchiodata a un albero.

Nicholas Wilder

Poco prima di conseguire il Master nel giugno 1966, Nauman tenne la prima importante personale alla Nicholas Wilder Gallery di Los Angeles. Wilder, un giovane laureato in storia dell'arte all'università di Stanford, vide per la prima volta le opere di Nauman a casa di Tony DeLap. Nauman aveva seguito un corso di DeLap durante il primo semestre a Davis, e alla fine i due artisti si erano scambiati alcune opere. DeLap lo ricorda così:

"Barattai una stampa, se non sbaglio, con un pezzo [in vetroresina] giallo, e lo appesi nella mia casa di San Francisco. Un giorno Nick Wilder venne a trovarmi e vide il pezzo di Bruce appeso alla parete. Mi trovavo nello studio, che era separato dalla casa, e Nick entrò e disse: 'Ho appena visto l'opera d'arte forse più brutta della mia vita'. Disse proprio così, più o meno. E io risposi: 'Oh, sì, Bruce è uno studente di Davis, un tipo davvero interessante'. Circa due settimane dopo Nick mi chiese: 'Ti dispiace se vengo di nuovo a dare un'occhiata a quel pezzo appeso alla parete?' Venne da me, lo osservò per un po' e poi disse: 'Sarebbe possibile incontrare questo tizio?' Così, un giorno che avevo lezione a Davis, Nick venne con me e lo presentai a Bruce. Ecco come si conobbero"⁷⁷.

In un'intervista del 1988 Wilder descrisse non solo l'opera di Nauman visto a casa di DeLap, ma anche la propria reazione: "Era largo più o meno un metro e dieci, un affare color cachi fatto di plastica fusa che scendeva per circa un metro lungo la parete [...]. Non era molto pulito [...] non si adattava del tutto alla parete. Pensai che l'autore non fosse riuscito nel suo intento, ma mi sbagliavo. Non lo capivo. Eppure, tornato a casa, non riuscivo a togliermelo dalla mente". Poco tempo dopo aver conosciuto Nauman a Davis e aver visto altri pezzi in gomma e vetroresina, Wilder gli offrì di fare una mostra⁷⁸.

L'esposizione si tenne dal 10 maggio al 2 giugno del 1966 (p. 199), e le opere esposte comprendevano i già citati *Modello per uno scalino inclinato modernizzato* (l'opera realizzata per la mostra *The Slant Step Show*), *Dispositivo per mantenere una scatola leggermente inclinata* e *Senza titolo (Opera a livello dell'occhio)*; nonché *Shelf Sinking into the Wall with Copper-Painted Plaster Casts of the Spaces Underneath* (*Scaffale che affonda nella parete con calchi in gesso color rame degli spazi sottostanti*); e un pezzo angolare in cartone, senza titolo, installato a più di due metri e mezzo di altezza, del 1966. Nauman espose anche opere in vetroresina, tra cui *Platform Made Up of the Space between Two Rectilinear Boxes on the Floor* (*Piattaforma costituita dallo spazio fra due*

scatole rettilinee sul pavimento, 1966, p. 138), la prima opera in cui manifestò l'idea di materializzare lo spazio negativo.

Al pari di altre sculture in vetroresina, anche quest'ultima rivelava la costante curiosità di Nauman per il lato inferiore e posteriore degli oggetti⁷⁹. A detta dell'artista, *A Cast of the Space under My Chair (Un calco dello spazio sotto la mia sedia*, 1965-68, p. 141), il culmine delle sue opere sullo spazio negativo, ultimata nel 1968 ma ideata nel 1965, è “la versione scultorea della frase di de Kooning: ‘Quando si dipinge una sedia, bisognerebbe dipingere lo spazio fra le traverse e non la sedia in quanto tale’”⁸⁰. Quest'opera, un semplice solido rettangolare di cemento dentellato, può essere considerata una critica nei confronti del minimalismo, oltre che un sovvertimento della funzione dell'oggetto da cui deriva. Le sedie diventano surrogati del corpo di Nauman mentre egli incomincia ad allontanarsi dal loro uso diretto, e torneranno con un effetto più sinistro in opere più tarde, in particolare nella serie delle sedie appese dal titolo *South America (Sud America)*, iniziata nei primi anni Ottanta⁸¹.

Katherine Bishop Crum, che dirigeva la galleria insieme a Wilder, racconta che durante la mostra vennero vendute poche opere. La stessa Crum acquistò due sculture; John Coplans, che allora collaborava alla rivista “Artforum”⁸², comprò un'opera in vetroresina a forma di T, che restituì dopo una settimana su pressione di alcuni amici; e Charles Cowles, l'editore di “Artforum”, acquistò un'opera in vetroresina⁸³. Anche John Baldessari visitò la mostra, e la ricorda come il segnale di un cambiamento radicale nel suo modo di concepire la scultura⁸⁴.

San Francisco

Dopo aver conseguito il Master in arte alla UC Davis, con specializzazione in scultura (nonostante il parere contrario di alcuni fra i docenti più anziani), Nauman si trasferì con la moglie in una ex drogheria al 144 di Twenty-seventh Street, nel Mission District di San Francisco. Fred Martin, che all'epoca dirigeva il college del San Francisco Art Institute, gli aveva offerto un posto d'insegnamento part-time su richiesta di Robert Hudson, che lasciava l'istituto per andare alla UC Berkeley⁸⁵. Non facendo più parte di una comunità, e senza altri impegni se non quello di tenere un corso all'istituto d'arte (che avrebbe portato avanti fino alla primavera del 1968), Nauman aveva molto tempo a disposizione e pochissimi soldi. Dal momento che le sue lezioni si svolgevano la mattina presto, aveva scarsi contatti con gli altri insegnanti. Secondo alcuni studenti Nauman era taciturno, ma ciò che diceva lasciava il segno. Per esempio, disse a John Woodall che la cosa più importante che un artista deve fare è decidere cosa fare, un'affermazione che Woodall giudicò “carica di significato”⁸⁶. Un altro allievo, il regista Peter Hutton, osserva che Nauman rappresentava una nuova generazione di insegnanti concettualmente orientati (quasi tutti gli altri membri del personale docente si esprimevano ancora con il linguaggio dell'Espressionismo astratto), e racconta che l'artista lavorava a fianco degli studenti, talvolta portando in aula le proprie opere per stimolare in loro l'elaborazione di nuove idee⁸⁷. Nauman era anche noto per assegnare agli allievi compiti provocatori. Un suo collega, Richard Shaw, ricorda di avergli chiesto un consiglio per un progetto da assegnare agli studenti del suo corso, ricevendone il suggerimento di farli lavorare con qualcosa che avevano in tasca⁸⁸.

Nell'autunno del 1966 James Monte, direttore della galleria dell'Art Institute, gli propose di partecipare a una mostra insieme a Geis⁸⁹. Eppure, nell'intervista con Sharp, Nauman osserverà: “A quel tempo non avevo alcun sistema nel quale collocare la mia arte [...]. Non c'era la minima possibilità di parlare del mio lavoro”. Di conseguenza, “fui costretto ad analizzare me stesso, e in quel periodo feci praticamente solo quello”⁹⁰. L'autoanalisi prese la forma di calchi corporei, di film che mostrano azioni semplici, di opere da pavimento, delle prime sculture al neon e di fotografie. Parlando con Sharp, Nauman riconoscerà che in quel periodo il suo lavoro subì un cambiamento

fondamentale, segnato da un orientamento verso opere concettuali, incentrate sul momento esecutivo e sul distacco da opere basate sulla ricerca formale⁹¹. Una lista compilata allora da Nauman e intitolata “Codification” (Codificazione) fornisce uno spaccato di ciò che più gli interessava in quel periodo:

1. Aspetto personale e pelle
2. Gesti
3. Azioni ordinarie come quelle relative al mangiare e al bere
4. Tracce di attività come impronte e oggetti materiali
5. Suoni semplici – parole pronunciate e scritte
 - Messaggi metacomunicativi
 - Feedback
 - Codificazione analogica e digitale⁹².

Alcune di queste idee sono facilmente riconducibili a opere poi realizzate. Per esempio, la dicitura “Aspetto personale e pelle” rimanda ad *Art Make-Up (Trucco d’arte, 1967, pp. 172-173)*. *Flour Arrangements (Composizioni di farina, 1966, p. 81)*, *Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor (Foto composita di due guazzabugli sul pavimento dello studio, 1967, p. 204)* contengono tracce di attività. Altre idee sarebbero state esplorate in opere successive: “Suoni semplici” rimanda al suono ambientale in *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage) (Mappatura dello studio – Nessuna possibilità John Cage, 2001)*, mentre “Feedback” si ritrova nei *Performance Corridor (Installazioni a forma di corridoio)*. Michael Auping ha fatto notare che nel corso della carriera di Nauman “ognuno di questi temi svolgerà un ruolo intercambiabile all’interno di ciò che lo stesso Nauman avrebbe sintetizzato come ‘Messaggi metacomunicativi’”, cioè messaggi che sono maggiori della somma delle loro parti⁹³.

Misurazioni e calchi del corpo

Anche se in questo periodo i suoi interessi cambiarono, Nauman continuò a realizzare opere legate al proprio corpo, alcune basate su sistemi di misurazione, come l’opera in vetroresina *Six Inches of My Knee Extended to Six Feet (Quindici centimetri del mio ginocchio estesi a un metro e ottanta, 1967, p. 47)*⁹⁴, e altre sotto forma di disegni in cui le misurazioni corporee vengono convertite in colonne e piani geometrici. In un’altra affascinante serie di disegni, che mostra l’utilizzo di questo mezzo espressivo come strumento per sviluppare idee, Nauman trasformò un albero in una mano e quindi in una spalla, che poi raggiunse la metamorfosi finale nella scultura in gesso *Device for a Left Armpit (Dispositivo per ascella sinistra, 1967, p. 126)*⁹⁵. In un lavoro del 1966, anch’esso basato su misurazioni corporee, *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals (Modelli al neon della metà sinistra del mio corpo presi a intervalli di venticinque centimetri, p. 129)*, Nauman ricavò degli archi da tubi al neon verdi⁹⁶. Come in tutte le altre sculture al neon, Nauman, fedele alla sua pratica di rivelare il processo esecutivo, non fece alcun tentativo di nascondere il trasformatore e i cavi elettrici. Sebbene le sue sperimentazioni sull’uso di tubi al neon accostati a sculture in vetroresina risalissero al 1965, *Modelli al neon* fu la prima opera in cui il neon venne impiegato come materiale principale. Questo autoritratto stranamente poetico è riassunto in una serie di disegni (alcuni realizzati prima, altri dopo l’opera al neon) che esplorano metodi insoliti per rendere visibili i contorni del lato sinistro del corpo dell’artista. In uno di questi disegni i tubi al neon sono sostituiti da lastre di vetro disposte lungo un asse; in un altro i modelli sono separati da uno strato di grasso; in un terzo disegno i modelli in cera di parti del corpo isolate, dalla testa al polpaccio, sono accatastati in modo da ricordare una scultura cubista⁹⁷.

Un’altra opera legata al corpo, *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists (Impronte nella cera delle ginocchia di cinque artisti famosi, 1966, pp. 52-53)*, nonostante il titolo, non è

realizzata in cera ma in vetroresina e resina poliestere. Nauman non si limitò a dichiarare deliberatamente nel titolo l'uso di un materiale anziché un altro, ma fece anche credere allo spettatore che le impronte delle ginocchia appartenessero ad altri artisti, mentre in realtà provenivano tutte dal suo ginocchio. In un disegno eseguito un anno dopo (p. 53 – spesso Nauman realizza disegni anche dopo l'esecuzione dell'opera, per riflettere a fondo sulle idee introdotte nell'opera finita), l'artista identificò i “cinque artisti famosi” in de Kooning (anche se il nome di quest'ultimo è cancellato e sostituito con la dicitura “me stesso”), Wiley, Larry Bell, Lucas Samaras e Leland Bell. Consapevole del potere del linguaggio, in quest'opera Nauman era “interessato all'idea di mentire, di non dire la verità”, e ai “limiti funzionali del linguaggio [...] quando cessa di essere uno strumento di comunicazione”⁹⁸. Come aveva già fatto sia in *Modelli al neon della metà sinistra del mio corpo presi a intervalli di venticinque centimetri*, sia in altre opere, Nauman mise in relazione la scultura e il corpo prendendo le distanze da una lettura strettamente formale. “Lasciare le impronte delle ginocchia in un blocco di cera era un modo per ottenere un grosso solido rettangolare con sopra una serie di solchi. Ma io non volevo solo imprimere dei solchi, così fui costretto a seguire un altro tipo di ragionamento”⁹⁹. Anche in questo caso, come in quello della matematica o di qualunque altro campo di suo interesse, le cose più importanti erano per lui la struttura e l'atto di portare una teoria o un'idea fino agli estremi più assurdi.

Dopo la serie in vetroresina e lattice Nauman cominciò a dare alle opere titoli elaborati, che definiva di derivazione dadaista e surrealista, per fornire una giustificazione a quello che stava facendo¹⁰⁰. *From Hand to Mouth (Dalla mano alla bocca, 1967, p. 54)*, un calco realizzato in *moulage* (un materiale con il quale si potevano realizzare calchi molto accurati, che Nauman si era procurato in un laboratorio della polizia), rende visiva l'espressione idiomatica contenuta nel titolo, raffigurando solo le parti del corpo menzionate: si tratta del primo di una serie di lavori basati su giochi di parole visivi. È probabile che l'opera alluda alle magre finanze di Nauman in quel periodo^{**}. È opinione comune che queste opere sui giochi di parole siano state ispirate da Wiley, e in misura minore da Arneson, oltre che dalla lettura di autori come Wittgenstein e Vladimir Nabokov. Nauman, inoltre, doveva certamente avere in mente i calchi dei frammenti corporei di Jasper Johns in opere come *Target with Plaster Casts (Bersaglio con calchi di gesso, 1955)*, e certe opere di Duchamp fatte con calchi corporei e dai titoli ricchi di giochi di parole, fra cui *With My Tongue in My Cheek (Con la lingua nella guancia, 1959, p. 55)*, un autoritratto di profilo accostato a un calco in gesso della sua guancia spinta in fuori dalla lingua^{***}. Se da un lato Nauman ha affermato che l'influenza di Duchamp non fu determinante, dall'altro ha ammesso che ogni artista impegnato nell'indagine di strategie concettuali nutre un debito nei confronti dell'artista francese. Malgrado il suo prevalente interesse nei confronti dei materiali e del corpo, di tanto in tanto Nauman si è dedicato anche al *readymade* duchampiano. Si ricordi per esempio *Wedge Piece (Opera cuneiforme, 1968, p. 55)*, che consiste in due cunei d'acciaio per spaccare la legna, entrambi dipinti di rosso e con sopra incise delle parole: su uno la parola *like* sopra la parola *keil*, e sull'altro la parola *wedge* sopra la parola *keil*. L'opera propone un gioco di parole che Duchamp avrebbe apprezzato: *wedge* (cuneo), in tedesco è *keil*, che è anche l'anagramma della parola *like* (piacere). Il cuneo, inoltre, è un simbolo vaginale che fa riferimento all'opera di Duchamp *Coin de chasteté (Cuneo di castità, 1951)*, il calco di una vagina realizzato in materiale per calchi dentali.

In *Untitled (Senza titolo, 1967, p. 118)* Nauman accostò il calco di un frammento corporeo, un paio di braccia, a una fune annodata che usciva dalla parte superiore delle braccia e serviva a sospendere la scultura¹⁰¹, tracciando un parallelo visivo tra la posizione degli arti e il nodo. Questa somiglianza risulta ancora più esplicita nel disegno *Square Knot (Nodo quadrato, 1967, p. 55)*. I nodi compaiono in parecchi disegni e sculture di quel periodo, fra cui *Knot an Ear (Annodare un orecchio, 1967, p. 56)*, una scultura in cera a forma di orecchio che però non è un orecchio – un po' come nel dipinto

di Magritte *Ceci n'est pas une pipe* la pipa non è una pipa – e *Westermann's Ear* (*Orecchio di Westermann*, 1967, p. 57). Come fonte di ispirazione per queste rappresentazioni di nodi Nauman citò un'opera di Man Ray del 1920, *The Enigma of Isidore Ducasse* (*L'enigma di Isidore Ducasse*, p. 59), una macchina da cucire avvolta in una tela annodata con una corda, ma osservò anche che a livello simbolico l'immagine del nodo era riconducibile alla sensazione di essere “annodato” e alle sue difficoltà lavorative di quel periodo¹⁰². Inoltre Nauman aveva studiato l'arte di fare nodi da boy scout. Il riferimento a H.C. Westermann nacque invece da un divertente scambio epistolare che Wiley e Nauman avevano avviato con questo artista. Entrambi ammiravano l'abilità di Westermann nell'accostare idee sofisticate e tradizioni dell'arte popolare. Wiley, in particolare, si era confrontato spesso con gli oggetti surrealisti di Westermann, e scoprì con stupore che l'artista viveva a San Francisco da un paio d'anni. Come racconta lo stesso Wiley:

“Bruce e io conoscevamo e apprezzavamo le opere di Westermann. Avevamo notato che *L'enigma di Isidore Ducasse* di Man Ray era talvolta citato anche come *The Riddle* (*L'enigma*), e Nauman suggerì di scrivere a Westermann per chiedergli un parere su questa discrepanza. Così gli inviammo una lettera presso la sua galleria di Chicago, e Bruce propose di infilarci dentro strani pezzi di carta carbone a forma di rombo, sui quali sarebbero rimaste impresse le impronte di chi avrebbe maneggiato la busta lungo il tragitto fino a Chicago. Westermann ci rispose con una specie di biglietto di San Valentino decorato di suo pugno, su cui aveva scritto: ‘So che mi giudicherete un vecchio scortese, ma quel biglietto che mi avete mandato era un enigma di per sé. Rilassatevi, che fretta avete? Cordialmente, Cliff’”¹⁰³.

Un altro gioco di parole “letteralizzato” con un gusto per l'assurdo (in cui un nodo ha nuovamente un ruolo di rilievo) è una scultura in cera e gesso intitolata *Henry Moore Bound to Fail* (*Henry Moore costretto a fallire*, 1967), realizzato anche in una versione in ghisa nel 1967-70 (p. 58). In questo caso la forma in rilievo non è un calco corporeo, ma è realizzata a partire da una fotografia della schiena dell'artista con le braccia legate da una fune: si veda *Three Well-Known Knots* (*Square Knot, Bowline and Clove Hitch*) (*Tre nodi conosciuti – Nodo quadrato, a fiocco, a chiodo di garofano*, 1967, pp. 160-161) ed *Eleven Color Photographs* (*Undici fotografie a colori*, 1966-67/70, pp. 64-69). A partire dall'originale in cera Nauman eseguì una serie di calchi, prima in gesso e poi in sabbia, che utilizzò per realizzare una successiva edizione in ghisa¹⁰⁴. È possibile che un disegno precedente, intitolato *Bound to Fail* (*Costretto a fallire*), rivelasse già i sentimenti di Nauman nei confronti del fallimento, l'altra faccia dello stato d'animo espresso in *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (*Window or Wall Sign*) (*Il vero artista aiuta il mondo rivelando verità mistiche – Insegna da vetrina o da parete*, 1967, p. 74); tuttavia, con l'aggiunta del nome “Henry Moore”, questa frase acquistò un nuovo significato. Moore aveva dominato la scena della scultura inglese fin dagli anni Quaranta, tanto che negli anni Sessanta i giovani scultori britannici non solo si sentivano oppressi dal peso della sua grandezza, ma rifiutavano anche il genere di scultura figurativa monumentale che l'aveva reso famoso. Pur non amando particolarmente Moore, Nauman sentiva che “avrebbero dovuto tenerlo caro, perché aveva comunque creato opere importanti, e un giorno o l'altro avrebbero potuto avere ancora bisogno di lui”¹⁰⁵. Così, per “conservarlo” per la posterità, Nauman progettò una capsula della memoria: un disegno che ricordava le rappresentazioni grafiche di rifugi antiaerei realizzate da Moore negli anni Quaranta. Inoltre Nauman “intrappolò” metaforicamente lo spirito di Moore (alcuni vollero vedere Moore imprigionato dal proprio successo) in due grandi fotografie intitolate *Light Trap for Henry*

Moore, No. 1 e No. 2 (Trappola di luce per Henry Moore, n. 1 e n. 2, 1967, p. 62), in cui un vortice di linee – create maneggiando una torcia elettrica in una stanza buia – alludeva a una gabbia¹⁰⁶.

Fotografie

Nell'autunno del 1966 Nauman visitò negli Stati Uniti la prima mostra esaustiva delle opere di Man Ray, inaugurata il 25 ottobre al Los Angeles County Museum of Art. I lavori fotografici di Man Ray spronarono Nauman all'esplorazione di quel mezzo espressivo, e i *Rayograms* (come Man Ray chiamava i suoi fotogrammi) lo spinsero direttamente alla creazione delle *Light Traps (Trappole di luce)*. Anche la grande varietà della produzione di Man Ray colpì Nauman, che ha spesso parlato della propria incapacità di rimanere fedele a un unico mezzo espressivo o a un'unica direzione artistica. Nauman mostrò infine di preferire l'approccio professionale di Man Ray e il suo stile di vita (si guadagnava da vivere come fotografo di moda e ritrattista) alla più rarefatta filosofia dell'arte per l'arte e alla vita relativamente agiata di Duchamp. Il motivo, come lui stesso ammette, risiede nella particolare etica americana del lavoro, assorbita non solo dalla famiglia, ma anche dagli insegnanti di idee socialisteggianti della University of Wisconsin. Nauman ha affermato: "Non mi fido per niente dell'arte fine a se stessa", aggiungendo di "sentire la necessità di lavorare a partire da un più ampio contesto sociale"¹⁰⁷. Nauman, però, ammirava il modo di usare il linguaggio di entrambi gli artisti, e ha spiegato di aver cominciato a usare le parole per il bisogno di inserire nelle sue opere ciò che lo interessava di più, come per esempio le sue letture e il funzionamento del linguaggio¹⁰⁸.

Jack Fulton stampò le enormi fotografie in bianco e nero della serie *Trappole di luce* insieme a una serie di grandi immagini dai colori quasi spettrali realizzate da Nauman nel 1966¹⁰⁹. A quell'epoca, secondo Fulton, "quel colore e quelle dimensioni non erano molto usati in fotografia, se non forse da agenzie con molto denaro a disposizione". Fulton aveva già compiuto esperimenti con le stampe a colori, ma poi vi aveva rinunciato perché gli sembrava "troppo complicato". Tuttavia accettò di riprovarci con Nauman. Fotografarono i vari set servendosi di luci bicolori e della Yashica 2.25 x 2.25 di Nauman. Per stampare le immagini Nauman costruì dei "vassoi carini ma bizzarri con listelli di legno e masonite recuperati in una falegnameria", mentre Fulton acquistò gli acidi, la carta e le macchine per scaldare le tazze da caffè che servivano a riscaldare le sostanze chimiche, e usò filtri per la stampa a colori nell'ingranditore per il bianco e nero. Fulton ricorda: "All'epoca per ottenere una stampa ci volevano circa quarantacinque minuti al buio, perciò facevamo un tentativo e continuavamo a lavorarci sopra finché non ci sembrava buono. Poi lo appendevamo al buio nella mia camera oscura. Le piastre elettriche mantenevano le sostanze chimiche a temperatura costante. Mi pare che avessi appeso una lampada di sicurezza per una lampadina da sette watt a circa due metri e mezzo dalla postazione di lavoro, usandola con una lampadina da quaranta watt per vederci qualcosa". Secondo Fulton, a quel punto le stampe sembravano buone a entrambi, ma poiché le fotografie a colori tendevano a sbiadire in fretta se esposte alla luce, le lasciò nel bagno di sviluppo per il doppio del tempo, e usò agenti chimici di lavaggio e formaldeide pensando che avrebbero contribuito a evitare lo scolorimento¹¹⁰.

In queste fotografie Nauman continuò a esplorare il rapporto fra parole e immagini con giochi di parole visivi e verbali. Molte di esse, fra cui *Feet of Clay (Piedi d'argilla, p. 65)*, *Eating My Words (Mi mangio le parole, p. 68)*, *Bound to Fail (Costretto a fallire, p. 67)*, in cui questo tema comparve per la prima volta) e *Waxing Hot (Diventare rovente, p. 64)*, mostrano l'artista impegnato in attività che illustrano queste espressioni di uso comune. In un paio, che richiamano alla mente i suoi primi oggetti a forma di tazze di ceramica – *Coffe Thrown Away Because It Was Too Cold (Caffè buttato via perché troppo freddo)* e *Spilling Coffee Because the Cup Was Too Hot (Caffè rovesciato perché la tazzina era troppo calda, pp. 66-67)* – egli ripropone con ogni probabilità fatti realmente

accaduti. Lo farà di nuovo molto più tardi, nella installazione video del 1993, *Coffee Spilled and Balloon Dog* (*Caffè rovesciato e cane palloncino*). L'immagine simbolo di questo gruppo di opere, *Self-Portrait as a Fountain* (*Autoritratto come fontana*, p. 69), fa riferimento a una fotografia in bianco e nero del 1966-67, intitolata *The Artist as a Fountain* (*L'artista come fontana*), in cui Nauman è ritratto mentre sparge acqua in un giardino, e a un disegno del 1967 in cui una figura schizza acqua dentro una piscina per bambini. Queste fontane rappresentano una parodia delle sculture da giardino – già nel 1965 Nauman si era dedicato all'esplorazione di fontane non convenzionali, in disegni come *Flat Fountain* (*Fontana piatta*, p. 71) – e, insieme alle numerose metamorfosi del pezzo *The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain* (*Il vero artista è una straordinaria fontana luminosa*, p. 150), contengono un riferimento esplicito a un'opera di Duchamp del 1917, *Fontaine* (*Fontana*)¹¹¹. Questo soggetto ritornerà nella monumentale installazione *100 Fish Fountain* (*Fontana da 100 pesci*, 2005).

Insegne al neon

Al pari di artisti come Martial Raysse, James Rosenquist e Joseph Kosuth, intorno alla metà degli anni Sessanta Nauman cominciò a inserire il neon nelle sculture come elemento lineare luminoso. Da sempre attratto da materiali normalmente non associati all'arte, Nauman utilizzò il neon nelle opere *Modelli al neon della metà sinistra del mio corpo presi a intervalli di venticinque centimetri*, *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically* (*Il mio cognome ingigantito quattordici volte in verticale*, 1967, p. 73), presentata come se fosse una mappa aerea, e *My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon* (*Il mio nome come se fosse scritto sulla superficie della luna*, 1968, pp. 76-77). Robert Pincus-Witten, riferendosi a quest'ultima opera, scrisse: “Era come se un segnale elettronico ripetuto, che formava il nome di battesimo di Nauman, rimbalzasse contro la luna e ritornasse sulla terra a intervalli regolari”¹¹². In entrambi questi lavori contenenti il suo nome Nauman evocava il sé, ma come sempre in modo indiretto, alterando la propria grafia fino a renderla illeggibile. Questo tipo di autoaffermazione risale agli anni dell'università, quando Nauman vide per la prima volta la firma ben marcata di Barnett Newman su un dipinto esposto all'Art Institute di Chicago, e la trovò “molto reale e presente”¹¹³. Nauman reagì con la creazione di alcune opere che consistevano unicamente nella sua firma. La maggior parte degli artisti che usavano il neon non imitavano la funzione commerciale di questo mezzo legato alla produzione di insegne. Nauman sviluppò invece l'idea di procedere in questa direzione, ispirato da un'insegna al neon con la marca di una birra che era esposta nella vetrina del suo studio di San Francisco. Gli piaceva il fatto che l'insegna fosse visibile sia dalla strada sia dall'interno dello studio, da dove il messaggio risultava confuso. In altre parole, come nelle sculture in vetroresina, Nauman era ancora interessato all'inversione fra interno ed esterno, e anche a produrre opere che non fossero immediatamente riconoscibili come tali, che “scomparissero” (proprio come doveva succedere con *Una rosa non ha denti*): “un'arte che non sembrasse arte”¹¹⁴. Progettò quindi un'insegna al neon azzurra e rosa a forma di spirale, con l'affermazione piuttosto altisonante “The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths” (“Il vero artista aiuta il mondo rivelando verità mistiche”), la fece realizzare e la appese nella vetrina dello studio, accanto a un'opera simile dell'anno precedente, una tendina di mylar con il titolo *Il vero artista è una straordinaria fontana luminosa* stampato lungo il bordo¹¹⁵. Queste opere spesso citate, concepite in un periodo in cui Nauman, ancora fresco di studi, cercava di comprendere cosa significasse essere un artista, vengono di solito interpretate più come domande che come affermazioni. “Da un lato ci credevo”, ha affermato Nauman. “È vero e non è vero allo stesso tempo. Dipende da come lo si interpreta e da quanto ci si prende sul serio. Per me è un pensiero ancora molto forte”¹¹⁶.

Nauman ha continuato a realizzare sculture al neon per tutto l'arco della sua attività, all'inizio utilizzando parole sovrapposte, come nell'opera composta da tre parole sovrapposte, *Sweet, Suite, Substitute* (*Dolce, suite, sostituto*, 1968, p. 78), in cui questi tre termini, scritti in rosso, giallo e azzurro, si illuminano a intermittenza per circa cinque secondi. Non a caso il titolo è una variazione su quello di una canzone di Jelly Roll Morton del 1940, che parla di affetti che si sostituiscono. In seguito Nauman usò giochi di parole e immagini sempre più complessi. Ai disegni per la costruzione di *Dolce, suite, sostituto* Nauman aggiunse un'annotazione spiritosa, giocando con il termine "sostituto": "Arte per sostituire i tuoi mobili preferiti". A questo proposito Jane Livingston osserva: "Non si può trascurare il fatto che in questo contesto appaia il termine 'sostituto', dal momento che Nauman si scontrava sempre con la nozione di arte come sostituto dell'esperienza"¹¹⁷. Nauman ha affermato che le parole inserite nei lavori provenivano dalle sue letture, ricordando in particolare una rivista che lo colpì molto:

"C'era una rivista che leggevo quando ero a scuola: 'Art and Literature'. Conteneva molta poesia, interviste e, mi pare, descrizioni di oggetti. Era roba di tutti i generi, molto interessante, e mi apriva la mente su parecchie cose, mostrandomi quello che facevano gli altri"¹¹⁸.

Opere da pavimento

Il tempo trascorso nello studio praticamente vuoto di San Francisco costrinse Nauman a una riflessione sulle implicazioni dell'attività artistica, che si concluse con la decisione che qualunque lavoro da lui svolto all'interno dello studio dovesse considerarsi arte¹¹⁹. Una di queste attività consisteva nello spostare con un'assicella di legno mucchi di finissima farina bianca giapponese sparsa sul pavimento. Nel corso di un mese Nauman fotografò ogni nuova configurazione, e infine scelse una serie di sette immagini che documentavano l'intera durata del processo esecutivo. Con un ovvio gioco di parole la serie venne intitolata *Flour Arrangements (Composizioni di farina)*****. Nauman fu uno dei primi artisti a conservare una documentazione fotografica delle proprie attività. Questa pratica divenne ben presto uno strumento fondamentale di molti esponenti della Land Art e dell'arte concettuale, fra cui Robert Smithson, il cui *Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (Un percorso tra i monumenti di Passaic, New Jersey)*, un saggio fotografico che documentava alcuni lavori di sterro, venne pubblicato sul numero di "Artforum" del dicembre 1967, e Michael Heizer, che in quello stesso anno cominciò a fotografare i propri interventi sul territorio. Nauman e altri artisti concettuali non si consideravano fotografi, non avevano studiato fotografia e non si preoccupavano troppo delle finezze della stampa. Anzi, presero decisamente le distanze dalla tradizione della fotografia artistica. Eppure i loro documenti fotografici, esposti sulle pareti di una galleria, assunsero lo statuto di opere d'arte.

Le fotografie della serie *Composizioni di farina* hanno una tonalità verde-azzurra che Fulton, responsabile della stampa, attribuisce al fatto di aver utilizzato una pellicola per luce diurna in un interno con luci fluorescenti. Per via del colore freddo, e del modo in cui sono isolati e fotografati dall'alto, senza fornire alcun indizio sulle loro dimensioni o su ciò che li circonda, i mucchi di farina possono sembrare iceberg galleggianti. Quanto alla genesi dell'idea, Wiley ricorda che una volta, nel corso di una visita di Nauman, aveva approntato una griglia di legno rivestita di feltro bianco che intendeva ricoprire di farina e intitolare *Japanese Flour Arranging (Comporre farina giapponese)*. Poco tempo dopo Nauman chiese a Wiley se avesse completato l'opera, e Wiley rispose che non era riuscito a capire come utilizzare lo strumento, e quindi lo aveva messo da parte. Nauman gli chiese il permesso di appropriarsi dell'idea, e Wiley glielo concesse. In seguito Nauman, scherzando con Wiley, disse: "Sei stato influenzato dal mio lavoro abbastanza a lungo. Ho pensato che per una volta avrei potuto prendere qualcosa da te"¹²⁰. Un'opera legata alla precedente

è *Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor* (Foto composita di due guazzabugli sul pavimento dello studio), un collage fotografico in più parti che ritrae i resti dell'opera da pavimento e di altri progetti. Livingston osserva che queste opere si ricollegano alle sculture di oggetti sparsi create dal contemporaneo Barry LeVa¹²¹, oltre che a Duchamp e alla fotografia di Man Ray *Dust Breeding* (Allevamento di polvere) del 1920, che ritrae la polvere accumulatasi sul *Grande Vetro* di Duchamp appoggiato sul pavimento del suo studio.

L'anno dopo la realizzazione di *Composizioni di farina* Nauman fu invitato da William Allan a ricreare le composizioni di farina, questa volta su pellicola. Allan era impegnato in un progetto televisivo sperimentale sovvenzionato dalla Rockefeller Foundation presso il KQED, il canale televisivo culturale della Bay Area. Il risultato fu un divertente film, girato il 22 ottobre 1967, in cui Allan e Peter Saul interpretano i conduttori di un finto *talk show*, mentre Nauman, ripreso dall'alto, si serve di un'assicella di legno per distribuire ventidue chili di farina bianca sul pavimento dello studio. La cinepresa si alterna tra Saul e Allan, che fumano rispettivamente una pipa e una sigaretta, e Nauman. I due "conduttori" discutono a ruota libera su una quantità di argomenti, commentando di tanto in tanto le conformazioni assunte dalla farina di Nauman. A volte Nauman chiede la loro opinione su una particolare composizione. Per una frazione di secondo, sulla parete alle spalle di Allan e Saul, si intravede un fotogramma del film *Effetti sonori per manipolare la barra a T*. Nel finale Nauman imprime le orme del proprio corpo nella farina, ricordando così opere come *Impronte nella cera delle ginocchia di cinque artisti famosi*, e il film termina quando Nauman, su richiesta di Saul e Allan, scrive "Bruce" sulla farina (p. 202).

Mill Valley

Nell'estate del 1967 Nauman e la sua famiglia, che ora comprendeva anche il figlio Eric di un anno, presero in subaffitto l'appartamento-studio di Wiley al 24 di Summit Avenue a Mill Valley, mentre Wiley trascorreva un anno sabbatico sulla costa orientale. *Trucco d'arte* è uno dei primi film realizzati da Nauman nello studio di Wiley, e rimane unico all'interno della sua produzione cinematografica¹²². Consiste quattro film di dieci minuti circa ciascuno, progettati per essere proiettati contemporaneamente in *loop* sulle quattro pareti di una stanza (preannunciando la monumentale installazione a più schermi *Mappatura dello studio – Nessuna possibilità John Cage*)¹²³. In un'intervista con Jan Butterfield, Nauman raccontò di aver realizzato i quattro film per una mostra al San Francisco Museum of Art, ma quando il direttore del museo, Gerald Nordland, scoprì che Nauman avrebbe presentato filmati invece di una scultura come tutti si aspettavano, lo escluse dall'esposizione¹²⁴.

In *Trucco d'arte* Nauman usa il corpo come una tela, coprendosi il viso e il busto con una serie di strati di colore: bianco, rosa, verde e nero. Nauman ha ammesso che l'opera "conteneva richiami sociali al colore della pelle", ma aveva anche a che fare con l'idea di "fabbricare arte"¹²⁵. *Trucco d'arte* è uno dei primi esempi di autocancellazione o mascheramento nel *corpus* artistico di Nauman. In seguito egli realizzò diverse opere in cui sostituiva se stesso con la figura di un clown, tradizionale surrogato dell'artista nella pratica artistica moderna e, in quanto "idea astratta di una persona"¹²⁶, veicolo di comicità amara, di frustrazione e perfino di umiliazione. Pur nutrendo da sempre sentimenti ambigui nei confronti dell'autorivelazione, Nauman ammette:

“Il fatto di rivelare se stessi attraverso il proprio lavoro è insito nell'essere artista. Se non vogliamo che la gente ci veda per come siamo in realtà, però, allora ci trucchiamo. Ma gli artisti sono sempre interessati a qualche genere di comunicazione [...]. Trascorri tutto quel tempo nello studio, e poi, quando mostri le tue opere, subisci una specie di minacciosa autoesposizione. È una situazione pericolosa. Facevo proprio questo, credo [...], [usavo] la

tensione tra le cose dette e quelle taciute come parte dell'opera. E l'opera è il risultato di ciò che concedi e di ciò che trattiene"¹²⁷.

Film nello studio

Una costante del lavoro di Nauman è l'interesse per l'attività dell'artista nello studio. "In genere questo concetto risale all'idea per cui, quando non si sa cosa fare, qualunque cosa si stia facendo in quel momento diventa un'opera d'arte"¹²⁸. Questa frase descrive il presupposto che diede origine ai film girati in studio da Nauman nel 1967-68, anche se in realtà, a dimostrazione della coerenza della filosofia dell'artista, venne pronunciata a proposito della genesi di *Mappatura dello studio (Nessuna possibilità John Cage)*, realizzato più di trent'anni dopo. L'incentivo diretto a filmare le sue performance in studio, secondo Nauman, era il fatto che "nessuno all'epoca era interessato a presentarle. Avrei potuto affittare una sala, ma non era quello che volevo"¹²⁹.

Prima di filmare le sue performance Nauman, usò una macchina fotografica per immortalare se stesso mentre cercava di levitare nello studio. Nella fotografia con doppia esposizione *Failing to Levitate in the Studio (Fallire nel tentativo di levitare nello studio, 1966, p. 83)* lo si vede prima in equilibrio tra due sedie e poi mentre cade. Questo esercizio di concentrazione si ricollega a due video del 1973 – *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her (Elke lascia che il pavimento si sollevi sopra di lei)* e *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down (Tony affonda nel pavimento, a faccia in su e a faccia in giù)* – e a lavori successivi basati sull'equilibrio. Verso la fine degli anni Sessanta la pellicola e il video si affiancarono alla fotografia come mezzi per documentare azioni o performance create appositamente per essere riprese¹³⁰. Nauman descrisse a Raffaele il suo atteggiamento nei confronti del cinema: "I film riguardano la visione. Ho voluto scoprire che cosa avrei osservato in una situazione anomala, e ho deciso che potevo farlo con una pellicola e una cinepresa". Nauman era anche attratto dall'apparente veridicità del mezzo: "Si tende a credere che ciò che si vede in un film sia la verità – si crede molto di più a un film o a una fotografia che a un dipinto"¹³¹.

A San Francisco c'era un'attiva corrente cinematografica underground, concentrata soprattutto intorno all'Art Institute, e Nauman poteva prendere in prestito o affittare attrezzature per pochi dollari al giorno. Egli concepiva i suoi film in studio in maniera semplice e diretta, come i film che aveva girato da studente. Quasi tutti hanno una lunghezza di circa dieci minuti (la durata di una bobina da trenta metri) e titoli descrittivi: *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms (Due palle che rimbalzano tra il pavimento e il soffitto con ritmi che cambiano, pp. 86-87)*, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Danza o esercizio sul perimetro di un quadrato, p. 187)*, *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio (Suonare una nota sul violino mentre cammino nello studio, pp. 84-85)*, e così via. Nauman, da sempre convinto che tutte le attività umane, per quanto banali, siano degne di considerazione, trovò un equivalente letterario nelle opere di Beckett, che iniziò a leggere in quel periodo¹³².

Nauman venne anche influenzato dalla danza d'avanguardia. A San Francisco, durante una festa, aveva avuto un breve incontro con l'artista multimediale Meredith Monk, che lo introdusse al concetto di consapevolezza del corpo e all'uso della voce come strumento; la Bay Area era inoltre un centro di sperimentazione di un nuovo concetto di danza introdotto da Anna Halprin, che si basava su movimenti ordinari. Diversi danzatori che sarebbero diventati fautori di questa nuova danza – fra cui Simone Forti (che poi sposò Morris) e Yvonne Rainer – studiarono con Anna Halprin nel suo studio nella contea di Marin, divenendo poi membri fondatori del Judson Dance Theater di New York. Nauman conosceva anche i lavori di Merce Cunningham e John Cage (aveva visto la compagnia di Cunningham esibirsi alla University of Wisconsin), ed era rimasto colpito dalla loro capacità di trasformare le "normali attività in presentazioni formali"¹³³. I film e i primi

video di Nauman riguardavano “specificamente esercizi di equilibrio. Li consideravo problemi legati alla danza pur non essendo un danzatore, perché mi interessava il genere di tensione che si crea quando si cerca di raggiungere l’equilibrio e non ci si riesce. O quando si fa qualcosa per molto tempo e ci si stanca”¹³⁴. Le sue letture sulle terapie derivate dalla teoria della *Gestalt* e sulla consapevolezza corporea furono un altro elemento importante¹³⁵, come anche la musica minimalista di LaMonte Young, Steve Reich (che Nauman conobbe a San Francisco tramite Wiley) e Terry Riley, i quali basavano le loro composizioni su strutture ripetitive che, come quelle di John Coltrane e Tristano, jazzisti amatissimi da Nauman, davano l’idea di poter continuare all’infinito. Malgrado il senso d’isolamento e la precarietà economica, il 1966 e il 1967 furono anni enormemente produttivi per Nauman.

Southampton

Nell’autunno del 1968 Nauman ricevette l’Individual Artist Fellowship Award dal National Endowment for the Arts. Paul Waldman, che Nauman aveva conosciuto quando insegnava a Davis, offrì a lui e alla sua famiglia la possibilità di usare l’abitazione-studio estivo che divideva con Lichtenstein a Southampton, New York. Lì i Nauman trascorsero l’inverno del 1968-69. Nauman continuava a riprendersi con la telecamera, ma invece di usare la pellicola cominciò a esplorare il nuovo mezzo espressivo del video grazie all’attrezzatura acquistata dal suo gallerista, Leo Castelli. (Quando Nauman la restituì, Castelli la prestò a Serra, Keith Sonnier e altri.) Nauman si accostò al video come aveva fatto con la pellicola, scegliendo il mezzo espressivo sulla base dell’attrezzatura disponibile¹³⁶, ma arrivò ben presto ad apprezzare i vantaggi del video: poteva allungare le proprie performance o azioni fino a riempire i sessanta minuti del nastro per videoregistrazione, invece di limitarsi ai dieci minuti della bobina cinematografica. Il video, inoltre, consentiva un *feedback* immediato (guardarsi su un monitor in tempo reale lo aiutò a scegliere le posizioni per *Wall-Floor Positions* [*Posizioni parete-pavimento*], 1968, pp. 134-135), permettendogli così di realizzare nastri di prova. Le performance per i film, invece, dovevano essere programmate in anticipo, perché l’artista non poteva permettersi di affittare l’attrezzatura da 16 mm per più di due giorni di seguito. Nauman sperimentò diversi orientamenti della telecamera, “in parte perché così si potevano far entrare più cose nell’inquadratura, e in parte come concessione all’arte – così sembrava che avessi realizzato qualcosa, un cambiamento”¹³⁷: una strada già esplorata in *Manipolare la barra T*. Alcuni criticarono le opere legate al corpo, definendole narcisistiche¹³⁸, anche se Nauman mantenne sempre un atteggiamento impersonale. Di fatto in molti video – tra cui *Bouncing in the Corner, No. 1* (*Rimbalzare nell’angolo, n. 1*, pp. 90-91), *Stamping in the Studio* (*Battere i piedi nello studio*, p. 184) e *Walk with Contrapposto* (*Camminata con contrapposto*, p. 185), tutti del 1968 – l’artista appare con la testa tagliata o voltato di spalle. Altri trovarono noiosi i video in presa diretta (la presa diretta era molto praticata dai pionieri della videoarte), che in realtà non erano destinati a essere visti dall’inizio alla fine. Nauman, invece, li presentò in una galleria accanto ad altre opere, come avrebbe fatto con una scultura; fu tra i primi a esporre i video in una galleria commerciale, nell’ambito di una personale alla Nicholas Wilder Gallery tenutasi nel gennaio-febbraio 1969¹³⁹. Anche se le azioni che compiva nei video erano piuttosto comuni, come camminare avanti e indietro, saltellare e così via, andare avanti per oltre sessanta minuti richiedeva concentrazione e sforzo fisico, che a loro volta causavano tensione nello spettatore. *Slow Angle Walk* (*Beckett Walk*) (*Passeggiata lenta ad angolo – Alla Beckett*, 1968, p. 184), uno dei suoi video più elaborati, è imperniato attorno a scritti di Beckett in cui vengono descritte azioni tediose e ripetitive (per esempio lo scambio di cappelli tra Vladimir, Estragon e Lucky nel secondo atto di *Aspettando Godot*). Nauman girò il video con un’angolazione di novanta gradi, sottoponendosi a una difficile sequenza di passi scalciati e di rotazioni (riprodotti con precisione in un disegno preparatorio), per

poi avanzare molto lentamente nello spazio. Nauman sentiva un'affinità con le scarse messinscène di Beckett, con il suo incessante interesse per la futilità dell'esistenza e le sue indagini sul "lato oscuro della condizione umana"¹⁴⁰, un'attenzione che si è fatta sempre più evidente nella sua opera. Mentre era impegnato soprattutto con i film nello studio, Nauman progettò oggetti come *Lighted Center Piece* (*Opera al centro illuminata*, 1967-68, p. 92), un quadrato di alluminio illuminato sui quattro lati da lampade alogene da mille watt. L'attenzione è puntata sulla superficie vuota, come se si trattasse di un palcoscenico deserto. Una scultura analoga, realizzata qualche tempo dopo e intitolata *Lighted Performance Box* (*Scatola per performance illuminata*, 1969, p. 92), è una colonna rettangolare ad altezza d'uomo, contenente una lampadina da mille watt che proietta un luminoso quadrato bianco sul soffitto¹⁴¹. In entrambe queste opere la presenza umana è suggerita dall'assenza. Come in *Mappatura dello studio* (*Nessuna possibilità John Cage*), realizzata alcuni decenni dopo, allo spettatore è lasciato il compito di evocare l'attore.

Corridoi

Un sogno in cui si trovava in un lungo corridoio fiocamente illuminato fornì a Nauman l'ispirazione per le sue "installazioni-corridoio": "Questo sogno si ripeté più volte, e pensai che dovesse trattarsi di una parte di me che non avevo ben identificato. Mi sembrò importante arrivare a oggettivare me stesso"¹⁴². Come elemento di scena per una video-performance, *Camminata con contrapposto*, Nauman costruì uno stretto passaggio di circa cinquanta centimetri, così angusto che per percorrerlo doveva ancheggiare in maniera esagerata. In seguito riprodusse questo corridoio presentandolo come una scultura a sé stante (pp. 93, 210), senza l'accompagnamento del video, nell'ambito della mostra *Anti-Illusion*, allestita nel 1969 presso il Whitney Museum of American Art¹⁴³. Nauman era un po' inquieto all'idea di esporre la scultura senza istruzioni: "Non mi andava che la gente si creasse una propria performance. Volevo controllare la situazione". I due lati del corridoio terminavano contro una parete, creando un vicolo cieco che Nauman ammise di aver trovato interessante pur non avendoci pensato prima¹⁴⁴. Come osserva van Bruggen, Nauman "è sempre stato incuriosito dagli effetti delle situazioni fisiche sugli esseri umani, come per esempio il disagio che si prova in uno spazio troppo angusto o troppo ampio"¹⁴⁵. Nauman avrebbe sviluppato ulteriormente questo tema nelle installazioni-stanze dei primi anni Settanta, culminate nell'inquietante *Double Steel Cage Piece* (*Doppia gabbia d'acciaio*, 1974).

A dispetto del titolo, il corridoio successivo, *Video Corridor for San Francisco (Come Piece)* (*Video corridoio per San Francisco – Vieni*, 1969), era una struttura virtuale e non fisica, creata da telecamere e monitor. Nauman sistemò due videocamere a circuito chiuso, due monitor e uno specchio in modo che gli spettatori che attraversavano lo spazio della galleria potessero vedere la propria immagine parzialmente nascosta dalla copertura degli obiettivi, oppure capovolta o di traverso, senza riuscire a rimanere all'interno dell'inquadratura perché la linearità dello spazio risultava confusa. Questa installazione-corridoio fu seguita, nel corso del 1970-71, da una serie di installazioni sempre più elaborate e sconcertanti.

I corridoi rappresentano un aspetto significativo del *corpus* artistico giovanile di Nauman: sono infatti le prime opere che prevedono la partecipazione del pubblico, nonché le sue prime installazioni architettoniche. (Nauman non avrebbe più usato il proprio corpo fino all'installazione video *Green Horses* [*Cavalli verdi*], del 1988.) Come era già accaduto con le performance, le opere verbali, le opere sonore, i film e i video, anche con i corridoi Nauman anticipò una tendenza che ben presto coinvolse molti altri artisti – tendenza che, soprattutto nel caso delle video-installazioni interattive, è diventata dominante nell'arte contemporanea.

Lastre e altre opere

Nauman andò a New York per la prima volta in occasione di una mostra alla Leo Castelli Gallery – la sua prima personale con Castelli – che si tenne dal 27 gennaio al 17 febbraio 1968. Castelli aveva conosciuto le opere di Nauman grazie a David Whitney (che allora lavorava per lui) e al mercante Richard Bellamy, che avevano entrambi visitato la mostra del 1966 alla Nicholas Wilder Gallery. Quella di Leo Castelli era la galleria più importante di New York per la nuova arte, e vi esponevano fra gli altri Robert Rauschenberg e Jasper Johns, gli artisti pop Roy Lichtenstein e Andy Warhol, i minimalisti Donald Judd e Robert Morris, e i post-minimalisti Keith Sonnier e Richard Serra. La personale di Nauman presentava un'ampia gamma di opere – sculture in vetroresina, calchi corporei, film, fotografie, sculture *Device* e lastre quadrate di metallo. Le lastre sono fra le opere più semplici di Nauman, e a prima vista possono sembrare classici esempi di scultura minimalista. Tuttavia, come sempre, Nauman aggiunse un elemento che smentiva un intento puramente minimalista. Il peso stesso di queste opere, che può variare da diverse centinaia di chili a oltre due tonnellate, è di per sé impressionante. Alcune, come è chiaro dal titolo, sono reificazioni di processi mentali, come *A Cubic Foot of Steel Pressed Between My Palms* (*Ventotto decimetri cubi d'acciaio stretti fra i miei palmi*), del 1968, in cui Nauman ipotizza l'atto impossibile di comprimere l'acciaio con le mani (concetto espresso anche in numerosi disegni correlati).

Nelle opere *John Coltrane Piece* (*Scultura per John Coltrane*) e *Dark* (*Buio*), entrambe del 1968, Nauman si confronta con l'idea dell'occultamento. La seconda opera, un pezzo da esterno del peso di oltre due tonnellate, contiene un riferimento alla prima scultura all'aperto di Nauman, *Una rosa non ha denti*: in entrambe le parole sono nascoste, o almeno questo era l'intento dell'artista. Sul lato inferiore di *Buio* Nauman scrisse il titolo con un pennarello indelebile giallo, in modo che l'opera potesse essere compresa appieno solo concettualmente. Secondo una dichiarazione di Nauman riportata nel catalogo della sua prima retrospettiva, tenuta nel 1972, un'opera come *Buio*, “paradossalmente moderata e convenzionale”, fu in realtà uno spartiacque. “*Buio* è uno dei primi pezzi legati a un senso di esclusione. Da allora questa sensazione ha avuto un ruolo importante nel mio lavoro [...]. In un certo senso è come dire: ‘Una volta che hai ricevuto questa informazione, non puoi più farci niente’. Certo, la cosa ovvia è individuare un luogo che non puoi raggiungere, su cui non hai alcun controllo. È un po’ come cercare di pensare all’universo. La differenza tra *Buio* e il punto che ho raggiunto adesso è che oggi probabilmente non scriverei più la parola sulla lastra. Non ne avrei bisogno”¹⁴⁶. In seguito Nauman osservò: “I sentimenti che nutro per quel pezzo e la funzione che gli avevo attribuito rimasero importanti per molto tempo. Mi consentirono di fare un'affermazione, e quindi di dire certe cose che avevo dentro e che fino ad allora non ero mai riuscito a esprimere”¹⁴⁷. Nel 1968 *Buio* vinse il premio acquisto del Southwestern College di Chula Vista, in California, con grande costernazione di buona parte del campus e della comunità locale. John Baldessari, che allora insegnava in quella scuola, fu uno dei due membri della commissione preliminare a quattro che votarono per inserire il pezzo nella rosa dei finalisti; il giudice era il critico Kurt von Meier, professore di storia dell'arte alla UCLA. In risposta a coloro che avevano sottoscritto una petizione per annullare il premio, Baldessari scrisse ad “Athapascan”, la rivista della scuola, una confutazione di certe critiche (p. 207). A chi aveva protestato per il costo dell'opera (1900 dollari) in rapporto al prezzo dell'acciaio (26.50 dollari la tonnellata) Baldessari scrisse: “Se giudicassimo un'opera d'arte dal suo costo, dovremmo ricordare che i materiali usati per un Rembrandt costano solo 25 dollari”. A chi sosteneva che l'opera era un pugno nell'occhio scrisse: “Volete forse dire che offende la vista? Molti psicologi che si occupano della natura della percezione sostengono che le forme semplici sono le più facili da percepire. Forse intendevate dire che il pugno non è abbastanza forte”. E a chi osservava che la scuola poteva usare il denaro per migliorare la biblioteca Baldessari replicò: “Vero. Ma la vita non sarebbe noiosa senza l'arte?”¹⁴⁸.

Quello dell'occultamento è uno dei motivi che fin dall'inizio accompagnano a intermittenza l'opera di Nauman. Il film *Scoprire una scultura* e l'oggetto a esso legato, *Feltro foggiato sopra schizzo per scultura orizzontale in metallo*, sono esempi giovanili, così come il lavoro angolare *Senza titolo* del 1966, installato a un'altezza di oltre due metri e mezzo dal pavimento, "nascosto in piena vista". A volte l'occultamento è un elemento di derivazione dadaista, come in *Buio* (che rimanda al *readymade* di Duchamp del 1916 *A bruit secret [Con rumore segreto]*), ma in ogni caso è coerente con la propensione dell'artista a non rivelare tutto. Un articolo di Nauman dal titolo *Notes and Projects*, pubblicato su "Artforum" nel dicembre 1970, reca l'annotazione "L'allontanamento come forma d'arte". Nauman, all'epoca, stava valutando quante informazioni si potessero sottrarre da una situazione senza che questa smettesse di funzionare¹⁴⁹, ma la frase si applica anche al suo personale bisogno di allontanamento, che poteva assumere forma geografica o metaforica (come in *Trucco d'arte*).

Senza titolo del 1968 (p. 97), un quadrato di circa 120 centimetri di lato formato da due piastre metalliche, una d'acciaio e l'altra di piombo, fa parte di un gruppo di tre pezzi forati al centro e riempiti d'acqua, in modo che le piastre vengano corrose dall'interno. Anche *Untitled (Wedge Between Two Metal Plates)* (*Senza titolo – Cuneo tra due piastre di metallo*, 1968), scultura in due versioni più un disegno (p. 97), è costituita da due fogli di metallo, fra i quali è incuneata una rossa lingua di piombo. Questo lavoro contiene un rimando significativo, anche se probabilmente incidentale, a un'opera di Joseph Beuys intitolata *Snowfall (Nevicata)*, 1965). Al pari del "cuneo" di Nauman la scultura di Beuys è un oggetto da pavimento di forma quadrata, realizzato però con trentadue strati di soffici coperte nei quali l'artista ha conficcato tre rami di abete. Molti hanno notato somiglianze tra il giovane Nauman e il molto più anziano Beuys, soprattutto per quel che riguarda la scelta di materiali non tradizionali e l'importanza attribuita al processo creativo, fattori che hanno certamente contribuito al successo relativamente rapido di Nauman in Europa. In un'intervista del 1969 lo stesso Beuys ha dichiarato che Nauman era l'artista americano con il quale sentiva maggiore affinità¹⁵⁰. Benché il curatore tedesco Kasper König gli avesse già parlato di Beuys durante una sua visita in California nel 1965 o 1966, Nauman non ebbe modo di vederne le opere finché non cominciò a esporre con il gallerista tedesco Konrad Fischer. Nel suo libro su Beuys e sugli esponenti americani dell'"anti-form" Dirk Luckow osserva che i due artisti utilizzavano materiali simili ed erano interessati all'esperienza sensoriale di oggetti d'uso quotidiano, che tuttavia solo per Beuys si arricchivano di implicazioni personali. Ma mentre la personalità carismatica di Beuys, connessa alla fede nell'unità di corpo, anima e mente, aveva un ruolo centrale nella sua arte, Nauman era scettico e critico riguardo al misticismo della natura di Beuys¹⁵¹. A differenza di Beuys, Nauman non crede che l'arte possa cambiare il mondo, e la ritiene solo indirettamente politica, "nel senso che si limita a colpire ai margini ciò che è comunemente accettato"¹⁵².

Ampia visibilità

Quando si unì alla scuderia Castelli, Nauman acquisì una visibilità molto più ampia, sia negli Stati Uniti che in Europa. Gli inviti a partecipare a mostre si fecero così numerosi che cominciò a redigere istruzioni scritte per le azioni che altri dovevano compiere in sua vece (pp. 215-217)¹⁵³. Inoltre, per l'esposizione del 1968 presso la Konrad Fischer Galerie di Düsseldorf, e per altre successive, realizzò o fece realizzare le opere direttamente sul posto, in parte anche per evitare le spese di trasporto. Di conseguenza le opere destinate a queste mostre tendono a essere più concettuali e meno basate sull'oggetto. Per la sua prima personale da Fischer, *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, Nauman aveva registrato su nastro audio diverse azioni o esercizi: camminare, far rimbalzare delle palline, suonare il violino e così via. Ogni giorno, nella galleria, veniva fatto

ascoltare un nastro diverso in *loop*, e il nastro veniva tagliato per adattarlo allo spazio. Coosje van Bruggen descrive così l'installazione:

“Il primo giorno il visitatore che entrava nella galleria si trovava davanti a una scena che poteva essere l'allestimento teatrale dell'opera di Beckett *L'ultimo nastro di Krapp*: lo spazio era vuoto, a eccezione di una sedia e un tavolo collocati al centro della stanza. Sul tavolo c'era un registratore che riproduceva la traccia sonora. Il giorno seguente, invece, il visitatore avrebbe trovato, appesi in diagonale nello spazio, larghissimi anelli di nastro magnetico inseriti da un lato nella testina di un registratore e dall'altro mollemente avvolti intorno a una matita fissata alla sedia con nastro adesivo. Ogni giorno la sedia veniva spostata in un punto diverso della stanza, in modo che alla fine i nastri formassero un motivo a raggiera”¹⁵⁴.

Fischer vendette *First Poem Piece* (*Prima opera-poesia*, 1968, p. 100) ai collezionisti belgi Martin e Mia Visser, che la fecero realizzare sulla base di un disegno di Nauman. Si trattava della più grande opera verbale concepita da Nauman fino a quel momento, la cui origine rimandava a *Una rosa non ha denti*. Come in quel caso, anche qui le parole erano destinate a corrodersi nel corso del tempo. La prima frase incisa sulla superficie a reticolo della piastra d'acciaio del peso di oltre duecento chili è: “You May Not Want to Be Here” (“Potresti desiderare di non essere qui”). In ciascuna delle frasi successive sono omesse alcune parole, mentre i termini “here” (qui) e “hear” (senti) si alternano, generando una serie di significati diversi. Un'opera simile, *Second Poem Piece* (*Seconda opera-poesia*), venne creata nel 1969. Entrambe queste opere anticipano una serie di sette lastre di granito, realizzate tra il 1983 e il 1984, su cui Nauman incise le sette virtù e i sette vizi capitali, mentre nell'installazione sonora *Raw Materials* (*Materie prime*, 2005) gli stessi testi ricompaiono sotto forma di parole pronunciate.

Le opere di Nauman erano già state esposte a New York, prima della mostra da Leo Castelli, nell'ambito di *Eccentric Abstraction*, la profetica collettiva curata da Lucy R. Lippard che si tenne alla Fischbach Gallery nell'autunno del 1966 (p. 123)¹⁵⁵. A questa prima manifestazione pubblica dell'estetica anti-form presero parte fra gli altri Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner e Don Potts (l'unico altro artista della San Francisco Bay Area, che l'anno successivo venne incluso nella mostra sul *Funk* all'University Art Museum di Berkeley). Anche se il minimalismo aveva ricevuto un riconoscimento istituzionale solo di recente, nell'ambito della mostra *Primary Structures* allestita al Jewish Museum di New York di nell'aprile 1966, Lippard aveva già notato l'emergere di una tendenza anti-minimalista fra gli artisti sia della East sia della West Coast, tendenza che aveva descritto in un articolo su “Art International” come “una fusione tra minimalismo e surrealismo”. Le sculture in lattice da parete di Nauman, scriveva Lippard, erano “indifferenti alla manipolazione convenzionale della forma nello spazio, e coinvolte piuttosto in perverse, a volte bizzarre dilatazioni dei limiti dell'arte”. Lippard osservò anche l'individualismo degli artisti della West Coast e il loro rapporto con l'estetica *funk*, ma individuò nelle opere di Nauman un “tipo di *funk* più sofisticato”, definendo le sue sculture “frettolosamente rifinite, un po' invecchiate, sfocate e ripugnanti, assolutamente non-scultoree e a prima vista ingannevolmente insignificanti”¹⁵⁶. Lo stesso Nauman ha parlato del tentativo di realizzare “qualcosa di meno importante da guardare” in risposta alla serietà del minimalismo¹⁵⁷.

Nine at Castelli, la mostra allestita nel dicembre 1968 alla Castelli Warehouse di New York e organizzata da Robert Morris (p. 208), che in precedenza, nel corso di quello stesso anno, aveva pubblicato su “Artforum” un ripudio del minimalismo, fornì un contesto più specifico alle opere di Nauman. Max Kozloff definì la mostra come un “attacco al prestigio dell'oggetto”¹⁵⁸. Su

“Artforum” Morris citò l’equilibrio tra controllo e casualità nel processo performativo di Jackson Pollock come un precedente per le opere anti-form, aggiungendo che in questi nuovi lavori “le considerazioni sull’assetto delle opere sono necessariamente accidentali, imprecise e poco rilevanti. L’accumulo casuale, l’accatastamento approssimativo, la sospensione conferiscono al materiale una forma transitoria. La casualità è bene accetta”¹⁵⁹. Le opere di Nauman esposte in *Nine at Castelli – John Coltrane Piece e Steel Channel Piece (Scultura con profilato in acciaio, 1968, p. 100)* – erano due fra le sue sculture di aspetto più minimalista, ma rappresentavano un sovvertimento dell’oggetto specifico minimalista alla maniera tipica dell’artista. In *Scultura con profilato in acciaio*, per esempio, Nauman inserì un elemento sonoro, una registrazione audio in cui intonava una serie di anagrammi della frase “lighted steel channel” (profilato in acciaio illuminato): “It was a loud whisper. Let’s see, how did it go [...]. ‘Steel channel, lean snatch, lean channel, steel snatch’. ‘Lean snatch’ is a cheating anagram of ‘Steel channel’.” (“Era un sussurro insistente. Vediamo, come faceva [...]. ‘Profilato in acciaio, scarno frammento, scarno canale, frammento d’acciaio’. ‘Scarno frammento’ è un falso anagramma di ‘profilato in acciaio’.”) La maggior parte degli artisti presenti nella mostra – Hesse, Kaltenbach, Sonnier, Serra, Bill Bollinger, Alan Saret e due esponenti dell’Arte Povera, Gilberto Zorio e Giovanni Anselmo – presentavano opere imperniata attorno al processo del fare artistico, che meglio si adattavano alla descrizione di Morris. Lo stesso Morris espose un’installazione da pavimento in terra, acqua, carta, grasso, plastica e legno che sottoponeva a manipolazioni quotidiane, intitolata *Continuous Project Altered Daily (Progetto continuo alterato giornalmente)*. (Tranne che per i materiali, l’opera somigliava straordinariamente a *Composizioni di farina* di Nauman.) In questa stessa esposizione, inoltre, Serra eseguì la prima versione di *Splashing (Spruzzare)*, una scultura-performance in piombo realizzata gettando con un mestolo piombo liquido nell’intersezione tra parete e pavimento.

Nauman è da sempre interessato agli elementi di unicità di un particolare mezzo espressivo¹⁶⁰, e all’esplorazione di tutto ciò che con esso è possibile realizzare. In questo spirito nel 1968 eseguì una serie di opere corporee servendosi dell’olografia (pp. 102-103), un procedimento scientifico messo a punto nel 1964, le cui possibilità come mezzo creativo erano, quattro anni dopo, ancora inesplorate. Queste seducenti illusioni tridimensionali, sperimentate in una serie di fotografie agli infrarossi scattate da Fulton, in cui Nauman si distorceva il volto con le mani¹⁶¹, sono così potenti da “prevalere sugli aspetti tecnici del mezzo” (pp. 162-163)¹⁶². Di recente Fulton ha eseguito le scansioni di alcune immagini di questa serie che erano rimaste chiuse nei suoi archivi dal 1968, e Nauman ha dato il suo consenso all’inserimento di quattro di esse in questo catalogo e in questa mostra. La genesi della serie risale a un disegno realizzato da Nauman nel 1967, che raffigura labbra manipolate in posizioni distorte (p. 105).

Il sonoro è un altro dei nuovi mezzi espressivi esplorati da Nauman verso la fine degli anni Sessanta, in una serie di nastri intitolati collettivamente *Studio Aids II (Assistenti di studio II)*. Una delle registrazioni di questa serie, *Get Out of My Mind, Get Out of This Room (Esci dalla mia mente, esci da questa stanza, 1968)*, viene spesso esposta separatamente. Si tratta del primo caso in cui Nauman usava la propria voce per comunicare direttamente con lo spettatore. Mentre entrano in una piccola stanza, gli spettatori sono assaliti dallo spaventoso strepito di Nauman che urla, grugnisce, sibila e distorce in vari modi la propria voce, pronunciando l’ordine minaccioso espresso nel titolo. Come osserva Auping, “il ritmo e la diversa enfasi delle vocalizzazioni di Nauman sono emozionali, poetici, impersonali, drammatici, a volte perfino musicali”. Nauman prosegue: “La musica svolge un ruolo importante in molte mie opere. Anche quando non c’è!”¹⁶³ Nauman sostiene che *Esci dalla mia mente, esci da questa stanza* fu in parte una reazione allo stato di forte tensione in cui lavorava, ma che l’importanza da lui attribuita a quell’opera non venne mai meno, come dimostra la sua inclusione nella mostra *Raw Materials*.

Rabbia generalizzata e frustrazione sono sempre state fattori motivanti per Nauman¹⁶⁴, ma dalla fine degli anni Sessanta divennero sempre più manifeste nelle sue opere. Dal sentimento pacifista relativamente blando espresso nel palindromo su neon intermittente *Raw War (Rozza guerra)*, prodotto nel 1970 sulla base di un disegno del 1968, dove l'artista scrisse "insegna da appendere in caso di guerra", aggiungendo "da qualche parte puoi sempre trovare una guerra", Nauman passò a opere che esprimevano il suo sgomento "per come le persone rifiutano di comprendere i propri simili. E per come le persone riescono a essere crudeli con i propri simili"¹⁶⁵. Questi sentimenti culminarono nelle installazioni con sedie appese della serie *South America*, realizzate negli anni Ottanta in seguito alla lettura dei resoconti di torture politiche. Ma anche lavori inquietanti come questi – e il successivo ciclo con animali scuoiati – contengono un elemento di ambiguità che permette di riconoscerli prima di tutto come opere d'arte.

Partenza

Quando lasciò New York, Nauman racconta di "essersi sentito completamente svuotato"¹⁶⁶. Le aspettative riposte in lui gli avevano dato la sensazione di aver "esaurito tutte le idee nel giro di sei mesi"¹⁶⁷. I Nauman vissero per un breve periodo con i genitori di Bruce, che si erano trasferiti a Los Angeles da parecchi anni, prima di andare ad abitare con Richard Jackson, un vecchio amico di Sacramento, nella grande casa di Walter Hopps al 167 di North Orange Grove, a Pasadena. Uno dei motivi per cui Nauman si disamorò della Bay Area fu l'*ethos* ultraromantico dell'artista, diffuso da Clyfford Still negli anni Quaranta, quando insegnava all'Art Institute, un *ethos* che, secondo Nauman, era stato distorto e sovracodificato. Se da un lato Nauman condivideva la posizione dell'Art Institute secondo cui "l'arte doveva avere un valore morale, un orientamento e una posizione morali" – un atteggiamento che Nauman derivava dalla propria estrazione e dalla formazione culturale del Midwest americano, oltre che dalla frequentazione di Wiley, attraverso l'Art Institute dove aveva studiato – dall'altro era disturbato dall'atteggiamento antintellettuale e dalla diffidenza nei confronti del successo che caratterizzavano molti artisti gravitanti intorno alla scuola, dalla "frustrazione e dalla rabbia dettate dall'odio per New York e Los Angeles [...], dall'incredibile paranoia diffusa nella maggior parte delle persone che conoscevo"¹⁶⁸. Per un artista con la curiosità e l'intelligenza di Nauman erano poche le persone con cui condividere le idee. C'erano alcune eccezioni: Wiley, che era lontano per il suo anno sabbatico, e Melchert, "che era meraviglioso [...], una persona con cui potevi parlare di quello che avevi letto e che prendeva sul serio molte idee". Per la maggioranza, però, secondo Nauman, "leggere un libro era contro natura"¹⁶⁹.

Anche se non entrò mai in contatto diretto con Paul Kos, Terry Fox, Tom Marioni e Howard Fried, che sarebbero diventati i maggiori esponenti del movimento dell'Arte Concettuale nella Bay Area (malgrado Fried e Kos fossero studenti all'Art Institute durante il periodo di docenza di Nauman), certamente egli influenzò questi artisti, soprattutto in seguito alla mostra del 1969 alla Reese Palley Gallery di San Francisco, in cui erano presenti *Trucco d'arte*, *Video corridoio per San Francisco (Vieni)*, e altre opere su pellicola e in video.

Conclusioni

In gioventù Nauman si rivelò un artista insolitamente precoce e dotato di una forte determinazione. L'ambiente permissivo della UC Davis gli consentì di crescere, ricavando idee e ispirazione da altre discipline, fino a produrre un *corpus* di opere radicale ed eterogeneo. Riflettendo sul periodo trascorso a Davis, Nauman dirà: "Ancora oggi non riesco a spiegarmi come a quei tempi riuscissi a decidere cosa era possibile realizzare e cosa no. Finii per attingere alla musica, alla danza e alla letteratura, continuando a prendere pensieri e idee da altri campi per poter proseguire con il mio

lavoro. In questo senso le mie prime opere sembravano contenere una quantità di materiali e idee, e sembravano di facile realizzazione, perché non derivavano dall'osservazione diretta della scultura o della pittura¹⁷⁰. Allo stesso modo, per conquistarsi un posto nel mondo dell'arte contemporanea, Nauman ha seguito i propri criteri personali. Trasferitosi da Pasadena nel New Mexico (prima a Pecos e, più recentemente, a Galisteo), ha difeso la sua *privacy* ritirandosi in luoghi sempre più remoti. Fin dall'inizio ha avvertito il pericolo di trasformarsi in un personaggio pubblico. Melchert ricorda che il giovane Nauman lo sconsigliava di rendersi troppo disponibile, per non "perdere il contatto con quello che sei veramente"¹⁷¹.

Se i minimalisti hanno scalzato la scultura dal suo piedistallo, Nauman è stato tra coloro che hanno reso visibile il processo creativo nella forma finale dell'opera. La forma stessa può essere effimera – il corpo dell'artista – o decisamente non-arte per quanto riguarda i materiali e l'aspetto. In sostanza Nauman ha indagato la natura del ruolo dell'artista e la struttura stessa dell'arte con modalità che hanno costretto gli spettatori a mettere in gioco le proprie convinzioni. Invece di fornire risposte Nauman ha aperto nuovi spazi di pensiero. Allo stesso tempo, al di là dell'orientamento concettuale delle sue opere, ciò che lo spinge a lavorare è il coinvolgimento con i materiali:

“In ultima analisi penso che gran parte del mio lavoro abbia attinenza con il motivo per cui si continua a produrre arte. Mi ha sempre interessato capire come si lavora in studio, di cosa ci si occupa, in che modo si comincia o si interpreta il senso del processo creativo. Anche se l'opera nasce in qualche posto dentro di te, è impossibile individuarne la fonte, e non accade mai due volte nello stesso modo. Quando non riesci a lavorare, non riesci a decidere come cominciare, e una volta che hai cominciato, non riesci a capire da dove provenga la tua opera”¹⁷².

¹ Richard L. Nelson a Byran R. Houston, preside di facoltà, 10 settembre 1964 e 8 gennaio 1965, Richard L. Nelson Gallery, archivi della University of California, Davis.

² La Sidney Janis Gallery rappresentava importanti esponenti dell'Espressionismo astratto, fra cui Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Robert Motherwell e Mark Rothko, che accolsero con sdegno questo nuovo, insolente attacco nei confronti dell'astrazione e delle loro convinzioni. Il gruppo, riunitosi alcuni giorni prima dell'inaugurazione della mostra, decise (con l'eccezione di de Kooning) di abbandonare la galleria.

³ Fu Hilton Kramer a coniare questo termine; si veda Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980*, University of California Press, Berkeley, 1985, p. 121.

⁴ Per le informazioni sugli anni giovanili di Nauman, fino al periodo trascorso alla University of Wisconsin, si veda Michele De Angelus, "Interview with Bruce Nauman", 1980, in *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, a cura di Janet Kraynak, MIT Press, Cambridge, 2003, pp. 197-295 (ed. it.: *Please Pay Attention Please: Le parole di Bruce Nauman*, postmedia books, Milano 2004).

⁵ Intervista con l'artista, Santa Fe, New Mexico, 8 dicembre 2005.

⁶ Nauman osservò che gli aspiranti artisti "si recavano a Est oppure a Ovest, e io scelsi di andare a Ovest, forse perché l'Est mi faceva un po' paura". M. De Angelus, *op. cit.*, p. 220.

⁷ Intervista con l'artista, 8 dicembre 2005.

⁸ Citato in Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*, Rizzoli, New York, 1988, p. 7.

⁹ Dieter Koeplin, "Reasoned Drawings", in *Bruce Nauman: Drawings 1965-1986*, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 1986, p. 73.

¹⁰ Joan Simon, *Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman*, in “Art in America”, n. 9, New York, settembre 1988, p. 76; ristampato in *Art + Performance: Bruce Nauman*, a cura di Robert C. Morgan, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2002, p. 271.

¹¹ Intervista telefonica con Dan Max, 22 giugno 2005.

¹² Conversazione con l'artista, Chicago, 17 settembre 2005.

¹³ Citato in C. van Bruggen, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴ J. Simon, *op. cit.*, p. 273.

¹⁵ Intervista con Dan Max, 22 giugno 2005.

¹⁶ Intervista con l'artista, 17 settembre 2005.

¹⁷ Hilarie Faberman ha osservato che l'ambiente aperto del Temporary Building 9 (noto come TB9) offriva la straordinaria possibilità di una stretta interazione fra studenti e insegnanti. H. Faberman, *Fired at Davis: Figurative Ceramic Sculpture by Robert Arneson, Visiting Professors, and Students at the University of California at Davis, the Paula and Ross Turk Collection*, Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, Stanford, California, 2005, pp. 18 e 22.

¹⁸ Intervista con l'artista, 8 dicembre 2005.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Il Free Speech Movement, movimento studentesco per la libertà di parola, nacque alla UC Berkeley nel 1964, mentre la prima marcia contro la guerra del Vietnam si svolse nel 1965.

²¹ Intervista con William T. Wiley, Woodacre, California, 26 maggio 2004.

²² J. Simon, *Hear Here* (intervista con Nauman), in “Frieze”, n. 86, London, ottobre 2004, p. 143.

²³ Richard L. Nelson Gallery, archivi della University of California, Davis. Dan Max, un compagno di corso a Madison, ricorda un quadro anticonvenzionale di Nauman: un dipinto modulare formato da molti piccoli riquadri di tela tesa, ognuno dei quali era un quadro a sé stante, assemblati a diversi livelli sulla superficie dell'opera (intervista con Dan Max, 22 giugno 2005).

²⁴ Citato in Neal Benezra, “Empowering Space: Notes on the Sculpture of Bruce Nauman”, in *Affinities and Intuitions: The Gerald S. Elliott Collection of Contemporary Art*, a cura di N. Benezra; Thames and Hudson, London, 1990, p. 17.

²⁵ J. Simon, *Breaking the Silence*, ed. cit., pp. 321-322.

²⁶ Lorraine Sciarra, *Bruce Nauman, January, 1972*, in J. Kranjak, *op. cit.*, p. 156. In quel periodo W.T. Wiley applicava bastoni e assicelle di legno ai suoi quadri.

²⁷ A quanto pare, le impronte su *Scale (Bilancia)*, un'opera di Arneson del 1965, appartengono a Nauman. A questo proposito si veda Cary Levine, *Robert Arneson at George Adams*, in “Art in America”, Vol. 93, n. 8, New York, settembre 2005, p. 57.

²⁸ La maggior parte delle informazioni sulle opere di Nauman citate nel presente saggio sono tratte dalle annotazioni di J. Simon nel catalogo ragionato *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, a cura di J. Simon, Walker Art Center, Minneapolis, 1994. (I numeri di riferimento delle opere nel catalogo ragionato verranno d'ora in poi indicati con la sigla CR).

²⁹ Nauman avrebbe continuato ad assegnare titoli fuorvianti alle proprie opere. Per esempio, *Impronte nella cera delle ginocchia di cinque artisti famosi* (1966) contiene in realtà le impronte delle ginocchia dello stesso Nauman su vetroresina e resina poliestere.

³⁰ Gerhard Richter realizzò il primo di una serie di dipinti ispirati alle scale cromatiche nel 1966. Questi dipinti, al pari dei “disegni” di Nauman, sono appropriazioni a scopo satirico della pittura minimalista (anche se Richter non poteva conoscere il lavoro di Nauman).

³¹ Albert Stewart, *Mr. Unnatural*, in “Images and Issues”, primavera 1981; ristampato in *William T. Wiley*, University Fine Arts Galleries, School of Visual Arts, Florida State University, Tallahassee, 1981, p. 4.

³² Citato in Beth Coffelt, *Beyond the Flesh, Beyond the Bone*, in “San Francisco Sunday Examiner and Chronicle”, 29 maggio 1977, inserto “California Living”; ristampato in *W. T. Wiley*, cit., pp. 10-12.

³³ Intervista con W. T. Wiley, 26 maggio 2004.

³⁴ Paul Karlstrom, intervista con Roland Petersen, San Francisco, 17 settembre 2002, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

³⁵ Intervista con Chris Unterseher, Alameda, California, 19 giugno 2004.

³⁶ Conversazione con Nina Van Rensselaer, San Francisco, 2 novembre 2004.

³⁷ Intervista telefonica con Steven J. Kaltenbach, 25 giugno 2005.

³⁸ Maurice Tuchman, *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1967, p. 35.

³⁹ Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, Harper and Row, New York, 1989, p. 69.

⁴⁰ Frank Owen e Phil Weidman, “Interview with Bruce Nauman”, in *The Slant Step Revisited*, Richard L. Nelson Gallery, University of California at Davis, Davis, 1983, pp. 6-8.

⁴¹ Questa performance è stata variamente intitolata: *Pezzo con 28 posizioni*, *Posizioni parete-pavimento*, o anche *Sette posizioni consecutive*.

⁴² Willoughby Sharp, *Nauman Interview*, in “Arts Magazine”, New York, marzo 1970; ristampato con il titolo “Two Interviews: Interview I”, in *Art + Performance*, a cura di R.C. Morgan, pp. 241-242. Nauman rimise poi in scena entrambe le performance per la macchina da presa; i video che ne derivarono sono *Posizioni parete-pavimento*, 1968, e *Manipolare un tubo fluorescente*, 1969.

⁴³ Per questa performance, intitolata *Bounce (Rimbalzo)*, basata sulla video-performance *Rimbalzare nell'angolo* del 1968, Nauman, sua moglie Judy e Meredith Monk si mettevano in piedi, con le spalle rivolte verso i tre angoli di una stanza, e per un'ora si lasciavano cadere all'indietro, si rialzavano e tornavano a cadere. Ogni caduta produceva un tonfo particolare, visto che ognuno dei protagonisti cadeva in modo diverso. Secondo Marcia Tucker, una donna tra il pubblico trovò la performance così angosciante da andarsene in lacrime, pregandoli di smettere. (M. Tucker, “Bruce Nauman”, in *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Praeger, New York, 1972, p. 35).

⁴⁴ Nauman e Serra eseguivano azioni fisiche che interrompevano la continuità della parte di Monk: Nauman si disponeva lungo il bordo del palcoscenico e di tanto in tanto sollevava la danzatrice e la trasportava altrove, mentre Serra piroettava tra le quinte finché, colto da vertigini, crollava sul palco. (Christine van Assche, “Heart Beat and Silence: Interview with Meredith Monk”, in *Bruce Nauman*, Hayward Gallery, London, 1998, p. 77; conversazione telefonica dell'autrice con Meredith Monk, 8 giugno 2006.)

⁴⁵ M. De Angelus, “Interview with Bruce Nauman”, cit., pp. 226-227. Nauman ammirò le opere di Tuttle nell'ambito dell'esposizione *The Seventh Selection of the Society for the Encouragement of Contemporary Art: A New York Collector Selects*, allestita presso il San Francisco Museum of Art dal 22 gennaio al 14 febbraio 1965. Tuttle aveva ricavato la forma di *Silver Picture (Dipinto in argento)* tracciando il contorno di una porzione del proprio corpo e quindi utilizzandolo come modello, come Nauman avrebbe fatto di lì a poco in parecchie opere.

⁴⁶ Intervista con Gerald Walburg, Berkeley, California, 20 luglio 2004.

⁴⁷ W. Sharp, “Interview I”, cit., p. 237.

⁴⁸ J. Simon, *Breaking the Silence*, cit., p. 324.

⁴⁹ C. van Bruggen, *Bruce Nauman*, cit., pp. 8-9.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Lucy R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, in “Art International”, Vol. 10, n. 9, New York, novembre 1966; ristampato in *The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture*, a cura di Richard Armstrong e Richard Marshall, Whitney Museum of American Art, New York, 1990, p. 57.

⁵² L'attenzione di Nauman al rapporto tra oggetto e contesto architettonico anticipa la spiegazione di Morris su ciò che sarebbe stato successivamente chiamato "installation art" (installazione), che Morris pubblicò nell'articolo *Notes on Sculpture* in "Artforum", 1966 (ristampato in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge, 1993, p. 242).

⁵³ Christopher Cordes, "Talking with Bruce Nauman," in *Bruce Nauman: Prints 1970-89*, Leo Castelli Graphics, New York, 1989; ristampato in *Art + Performance*, a cura di R.C. Morgan, p. 363.

⁵⁴ Nauman seguì un corso di tipografia all'università. Dopo averlo "odiato", finì per apprezzarlo, riconoscendo l'importanza di questa esperienza per il modo in cui avrebbe poi utilizzato i caratteri grafici nelle sue opere. (Intervista con l'artista, 8 dicembre 2005.)

⁵⁵ Queste opere ricordano *Fettecke (Angolo grasso)* di Beuys (1963), un cumulo di grasso collocato nell'angolo di una stanza. Il grasso era un materiale feticcio per Beuys, che rimandava all'episodio in cui l'artista era stato salvato dai tartari durante la seconda guerra mondiale, quando l'aereo militare che pilotava era precipitato nella tundra ghiacciata della Crimea. I tartari l'avevano avvolto nel grasso per riscaldarlo.

⁵⁶ Dalla brochure che accompagnava la personale del 1968 alla Leo Castelli Gallery di New York.

⁵⁷ W. Sharp, "Interview I", cit., p. 237.

⁵⁸ C. Cordes, "Talking with Bruce Nauman", cit., p. 304.

⁵⁹ Peter Selz, "Notes on Funk", in *Funk*, University Art Museum, University of California at Berkeley, Berkeley, 1967, p. 3.

⁶⁰ "Quando la gente vedeva i miei lavori per la prima volta, pensava si trattasse di arte *funk*. In realtà non c'entrava nulla, perché il *funk* non rientrava in quello che avevo studiato alla University of Wisconsin. In un certo senso le mie opere somigliavano all'arte *funk*, ma quello che cercavo realmente di fare era presentare le cose in modo diretto, senza curarmi di sistemarle e tirarle a lucido". (W. Sharp, "Interview I", cit., p. 236).

⁶¹ Questo paragrafo è tratto da *The Slant Step Revisited* (cfr. nota 40), in cui compare un'intervista rilasciata da Nauman a Frank Owen e Phil Weidman, oltre che da *The Slant Chant* di William Witherup e da alcune lettere di W.T. Wiley, Peter Saul, William Allan e altri.

⁶² Marion Wintersteen è oggi Marion Parmenter, direttrice della San Francisco Museum of Modern Art Artists Gallery.

⁶³ Alla mostra presero parte – oltre a Nauman, Allan, Geis, Wiley e Witherup – Bob Anderson, Jerrold Ballaine, James Balyeat, Earl Eder, Jack Fulton, Gary Groves, Paul Heald, Robert Hudson, James Melchert, Bob Nelson, Richard Pervier, Louise Pryor, Dan Welch, Charles Wiley, Dorothy Wiley e Jeanette Wiley.

⁶⁴ Nauman ha realizzato anche una scultura in legno, *Modernized Slant Step (Scalino inclinato modernizzato)*, 1966, con le medesime dimensioni e proporzioni dello *Slant Step* originale, ma con angoli smussati. (Cynthia Charters, intervista con Nauman, 9 dicembre 1982, Richard L. Nelson Gallery, archivi della University of California, Davis.)

⁶⁵ Serra sottrasse lo *Slant Step* dall'esposizione mentre Nauman e Heald, che dovevano sorvegliare la galleria, si trovavano nel retro. Quando incontrò i collezionisti di Sacramento Judith e Malcolm Weintraub, durante una cena a Philadelphia, Serra chiese loro di riconsegnare l'oggetto a Nauman, e i due acconsentirono. Allora Nauman portò lo *Scalino inclinato* a casa di Yates a Bolinas; da qui il pezzo proseguì la sua odissea, per poi finire sotto la tutela della New York Society for the Preservation of The Slant Step, amministrata da Art Schade e Frank Owen. Oggi Owen conserva lo *Slant Step* nel suo studio a nord di New York.

⁶⁶ Christopher French, *Slant Step Reappears*, in "Artweek", Palo Alto, 29 gennaio 1983, p. 1.

⁶⁷ Cynthia Foley, intervista con Nauman (trascrizione), 19 dicembre 1982, Richard L. Nelson Gallery, archivi della University of California, Davis.

⁶⁸ Secondo l'artista, "c'erano altri film brevi di quel periodo: *Ladder Falling Over (Scala che cade)* – una scala appoggiata a un albero cade, tirata da uno spago, credo –; *Door Closing (Porta che si chiude)* – una porta viene sbattuta, ma non si vede nessuno, né si sente nulla –; e *Window Shade Going Up (Una tenda da finestra si apre)* – si apre da sola e il film è muto". (Intervista con l'artista, 8 dicembre, 2005.)

⁶⁹ Intervista con William Allan, San Rafael, California, 13 maggio 2004.

⁷⁰ M. De Angelus, *op. cit.*, p. 241.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Intervista con Allan, 13 maggio 2004. Secondo Allan, *Astrarre la scarpa* doveva servire allo scopo di insegnare a suo padre cosa fosse l'arte, ma senza risultato.

⁷³ “La parola ‘denti’ allude forse alla spinosità della rosa? Oppure la frase ‘una rosa non ha denti’ gioca con il suono delle parole, suggerendo qualcosa tipo: ‘teeth have rows but a rose has no teeth’ [‘i denti sono in fila ma la rosa non ha denti’, traduzione letterale di un gioco di parole che si basa sull’assonanza fra *rows* (‘file’) e *rose* (‘rosa’), *N.d.T.*]. O forse si tratta di una risposta al famoso alter ego di Marcel Duchamp, ‘Rose Sélavy’, che usava il banale nome Rose per creare un gioco fonetico basato sulla frase ‘Eros c’est la vie’? La frase di Nauman rimanda anche alla citazione di Gertrude Stein ‘una rosa è una rosa è una rosa’. Tuttavia nessuna di queste spiegazioni è in grado di chiarire del tutto l’enigma. Nauman trasse la criptica iscrizione da incidere sulla placca da un brano delle *Investigazioni filosofiche* di Ludwig Wittgenstein: ‘Un neonato non ha denti’ – ‘Un’oca non ha denti’ – ‘Una rosa non ha denti’. Quest’ultima affermazione, almeno – verrebbe da dire – è senz’altro vera! Eppure non è affatto chiara. Perché dove potrebbero essere i denti di una rosa?” (C. van Bruggen, *op. cit.*, p. 113.)

⁷⁴ W. Sharp, “Interview I”, *cit.*, p. 245.

⁷⁵ C. Cordes, “Talking with Bruce Nauman”, *cit.*, p. 293. Sol LeWitt avrebbe proposto una strategia simile nel fondamentale articolo *Sentences on Conceptual Art*, in “Art-Language” Vol. 1, n. 1, maggio 1969; ristampato in *Sol LeWitt. Critical Texts*, a cura di Adachiara Zevi, AEIUO, Roma, 1995 (ed. it.: *Sol LeWitt. Testi critici*, AEIUO, Roma, 1994).

⁷⁶ Intervista con l’artista, 8 dicembre 2005.

⁷⁷ Intervista telefonica con Tony DeLap, 23 giugno 2004.

⁷⁸ Barbara Bowman, intervista con Nicholas Wilder, Los Angeles, 18 luglio 1988, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Secondo DeLap il pezzo notato da Wilder era in realtà “una scultura da parete di circa 180x10x5 cm, realizzata applicando vetroresina su creta e poi eliminando la creta in modo da lasciare solo l’involucro in fibra di vetro. La superficie irregolare era tinta di un giallo lucido”. (L’opera descritta è CR 7A). Intervista telefonica con Tony DeLap, 23 giugno 2004.

⁷⁹ M. De Angelus, *op. cit.*, p. 324.

⁸⁰ J. Simon, *Hear Here*, *cit.*, p. 144.

⁸¹ Questa serie rappresenta una reazione al libro del giornalista argentino Jacobo Timerman *Prisoner without a Name, Cell without a Number* 1981 (ed. it.: *Prigioniero senza nome, cella senza numero*, Mondadori, Milano, 1982), che fornisce un resoconto diretto delle torture di stato.

⁸² La rivista “Artforum” uscì per la prima volta a San Francisco nel 1962, ma in seguito a gravi difficoltà economiche venne trasferita a Los Angeles nell’ottobre 1965. In quell’occasione l’editore, John Irwin, fu sostituito da Charles Cowles, mentre Philip Leider conservò il suo ruolo di direttore.

⁸³ Intervista con Katherine Bishop Crum, New York, 1 maggio 2004.

⁸⁴ Intervista telefonica con John Baldessari, 10 settembre 2004.

⁸⁵ Intervista con Fred Martin, Oakland, 12 maggio 2004.

⁸⁶ Intervista telefonica con John Woodall, 8 giugno 2004.

⁸⁷ Intervista telefonica con Peter Hutton, 29 giugno 2004.

⁸⁸ Intervista telefonica con Richard Shaw, 18 giugno 2004.

⁸⁹ La mostra, che si tenne dal 26 settembre al 22 ottobre, comprendeva *Cup Falling Over (Tazza che cade)*, *Frosted Plastic Piece with Baffles (Pezzo in plastica smerigliata con deflettori)*, andato perduto, *Brass Floor Piece to Stand In (Scultura per pavimento in ottone per stare in piedi)* e *Felt Formed over Sketch for a Metal Floor Piece (Feltro foggato sopra schizzo per scultura orizzontale in metallo)*.

⁹⁰ W. Sharp, *op. cit.*, p. 237.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Il testo originale, scritto nel 1966, non esiste più, anche se una copia compare in M. Tucker, *Bruce Nauman*, cit., p. 41.

⁹³ Michael Auping, "Metacommunicator", in *Bruce Nauman: Raw Materials*, Tate, London; Harry N. Abrams, New York, 2004, p. 9.

⁹⁴ Quest'opera ricorda il Molloy di Samuel Beckett, che si lamenta delle sue ginocchia gonfie. Per un'analisi approfondita della relazione tra Nauman e Beckett si vedano Gijs van Tuyl, "Human Condition / Human Body: Bruce Nauman and Samuel Beckett", in *Bruce Nauman*, Hayward Gallery, London, 1998, pp. 60-75; e Ingrid Schaffner, "Circling Oblivion: Bruce Nauman through Samuel Beckett", in *Art + Performance*, a cura di R.C. Morgan, cit., pp. 163-173.

⁹⁵ Nauman realizzò un calco in gesso di parti di una spalla, usandolo come basamento per un ramo d'albero. La scultura è andata distrutta.

⁹⁶ Per un'analisi completa di quest'opera si veda Janet Kraynak, "Signs and Systems in Nauman's Neon Templates and Other Works", in *Elusive Signs: Bruce Nauman Works with Light*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee; MIT Press, Cambridge, 2006, pp. 41-55.

⁹⁷ Nauman usava il sistema delle proporzioni classiche per aggirare la necessità di ideare un sistema formale. Si veda *ibid.*, p. 53.

⁹⁸ J. Kraynak, "Bruce Nauman's Words", in *Please Pay Attention Please*, cit., p. 35.

⁹⁹ Elizabeth Baker e Joseph Raffaele, *The Way-Out West: Interviews with Four San Francisco Artists*, in "Artnews" Vol. 66, n. 4, New York, estate 1967; ristampato in J. Kraynak, *op. cit.*, 2003, p. 106.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 105-106.

¹⁰¹ Judy Nauman posò per questo pezzo e per *Dalla mano alla bocca*.

¹⁰² M. De Angelus, "Interview with Bruce Nauman", cit., p. 236. Coosje van Bruggen osserva che l'idea di occultamento presente in *The Enigma of Isidore Ducasse* di Man Ray ricompare in una serie di opere di Nauman, fra cui *Feltro poggiato sopra schizzo per scultura orizzontale in metallo*, che però potrebbe essere stata ispirata anche dagli alberi ricoperti di feltro di Beuys, che Nauman conobbe grazie a Kasper König. (C. van Bruggen, *Bruce Nauman*, cit., p. 12.)

¹⁰³ Intervista con W. T. Wiley, 26 maggio 2004.

¹⁰⁴ Fu Joseph Helman, il gallerista di Nauman a Saint Louis, a commissionare questa riproduzione. Quando il gallerista di New York, Leo Castelli, gli suggerì di realizzare riproduzioni di altri calchi corporei, Nauman rifiutò, per via dei danni subiti dalla versione in cera di *Henry Moore costretto a fallire* durante la realizzazione del calco in gesso. (Conversazione con Joseph Helman, San Francisco, 1 luglio 2004.)

¹⁰⁵ L. Sciarra, "Bruce Nauman, January, 1972", cit., p. 160.

¹⁰⁶ L'interesse di Nauman per la luce come materiale risale alla performance *Manipolare un tubo fluorescente* e al film *Manipolare la barra T* (entrambi del 1965), in cui maneggiava un tubo fluorescente.

¹⁰⁷ M. De Angelus, "Interview with Bruce Nauman", cit., p. 231.

¹⁰⁸ C. Cordes, "Talking with Bruce Nauman", cit., p. 369.

¹⁰⁹ La Leo Castelli Gallery pubblicò un'edizione di queste fotografie con il titolo *Undici fotografie a colori* nel 1970.

¹¹⁰ Corrispondenza email, 4 dicembre 2005.

¹¹¹ *Fontana* è il titolo dato da Duchamp a un *readymade* del 1917, un orinale capovolto in porcellana, che firmò "R. Mutt".

¹¹² Robert Pincus-Witten, *Bruce Nauman: Leo Castelli Gallery*, in "Artforum" Vol. 6, n. 8, New York, aprile 1968, p. 65.

¹¹³ Brenda Richardson, *Bruce Nauman, Neons*, Baltimore Museum of Art, Baltimore, 1982, p. 24.

¹¹⁴ Si rimanda al catalogo ragionato in *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, a cura di J. Simon, cit., p. 216.

¹¹⁵ Nauman utilizzò questa frase, composta da lettere ritagliate, sia nella mostra del 1968 *The West Coast Now: Current Work from the Western Seaboard*, allestita presso il Portland Art Museum a Portland nell'Oregon, sia in *The Repair Show* (un proseguimento di *The Slant Step Show*), organizzata da William Allan alla Berkeley Gallery nella primavera del 1968. Thomas Albright ha descritto il pezzo incluso in questa seconda esposizione come un mucchio di lettere ritagliate color blu e oro, buttato in un angolo insieme a gomitoli di polvere raccolti da una guardia al Whitney Museum of American Art di New York. (Thomas Albright, *Kooky Group "Repair" Show*, in "San Francisco Chronicle", San Francisco, 19 marzo 1969, p. 41.)

¹¹⁶ D. Koeplin, "Reasoned Drawings", cit., p. 18.

¹¹⁷ J. Livingston, "Bruce Nauman", in *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*, cit., p. 13.

¹¹⁸ J. Simon, *Hear Here*, cit., p. 132. "Art and Literature" era una rivista internazionale, pubblicata trimestralmente dalla Société Anonyme d'Éditions Littéraires et Artistiques di Losanna, con la redazione a Parigi. Il comitato editoriale era composto da John Ashbery, Ann Dunn e Rodrigo Moynihan. Tra il marzo 1964 e la primavera del 1967 furono dati alle stampe complessivamente dodici numeri. Un numero tipico, per esempio il numero 11 (inverno 1965), conteneva un articolo su Nicolas Poussin di Philippe Sollers; un dialogo con Philip Guston di Bill Berkson; poesie di Osip Mandel'stam, Ghiorgos Seferis e Allan Kaplan; e un articolo di Scott Burton sugli animali di Ann Arnold.

¹¹⁹ M. De Angelus, "Interview with Bruce Nauman", cit., p. 322.

¹²⁰ Intervista con W. T. Wiley, 26 maggio 2004.

¹²¹ J. Livingston, "Bruce Nauman", cit., p. 16.

¹²² Quest'opera è stata talvolta datata 1966-67, ma secondo Nauman fu realizzata a Mill Valley nel 1967.

¹²³ Questo pezzo è stato spesso presentato proiettando i film uno dopo l'altro su un unico schermo. Tuttavia, la soluzione ideale per la sua visione consiste nella proiezione simultanea dei film su quattro schermi separati.

¹²⁴ Jan Butterfield, *Bruce Nauman: The Center of Yourself*, in "Arts Magazine", n. 49, New York, febbraio 1975; ristampato in J. Kranyak, *Please Pay Attention Please*, cit., p. 174. Secondo Barbara Rominski, la bibliotecaria del San Francisco Museum of Modern Art, l'esposizione cui Nauman si riferisce è probabilmente *Untitled 1968**, un evento su invito organizzato dal museo in collaborazione con il San Francisco Art Institute, che vide la presenza di ventitre pittori e scultori americani.

¹²⁵ M. De Angelus, "Interview with Bruce Nauman", cit., p. 265.

¹²⁶ Paul Richard, *Watch Out! It's Hear!*, in "Washington Post", 3 novembre 1994; ristampato in *Art + Performance*, a cura di R.C. Morgan, cit., p. 219.

¹²⁷ J. Simon, *Breaking the Silence*, cit., pp. 326-327.

¹²⁸ M. Auping, "Metacommunicator", cit., p. 15.

¹²⁹ W. Sharp, *Interview*, in "Avalanche", n. 2, New York, inverno 1971; ristampato con il titolo "Two Interviews: Interview II", in *Art + Performance*, a cura di R.C. Morgan, cit., p. 252. Per una disamina approfondita dei primi importanti film e videotape di Nauman si rimanda al saggio di Robert R. Riley *Le ricerche filosofiche e materiali di Bruce Nauman su pellicola e video*, nella presente pubblicazione.

¹³⁰ Sony introdusse sul mercato la videocamera portatile nel 1967.

¹³¹ E. Baker, J. Raffaele, *The Way-Out West*, cit., pp. 105-106.

¹³² C. van Bruggen, *Bruce Nauman*, cit., p. 18. Al pari di altri autori apprezzati da Nauman, fra cui Nabokov, Malcolm Lowry e Alain Robbe-Grillet, anche Beckett ha spesso giocato con il linguaggio e con forme non narrative.

¹³³ Chris Deacon, "Keep Taking It Apart: A Conversation with Bruce Nauman", in *Please Pay Attention Please*, a cura di J. Kranyak, cit., p. 307.

¹³⁴ W. Sharp, "Interview II", cit., p. 253.

-
- ¹³⁵ L. Sciarra, "Bruce Nauman, January", 1972, cit., p. 166.
- ¹³⁶ C. Deacon, "Keep Taking It Apart", cit., p. 311.
- ¹³⁷ E. Baker, J. Raffaele, *The Way-Out West*, cit., p. 105.
- ¹³⁸ Robert Pincus-Witten, per esempio, accusa Nauman di "narcisismo infantile". (Pincus-Witten, *Bruce Nauman: Leo Castelli Gallery*, cit., p. 63.)
- ¹³⁹ David Ross, "A Provisional Overview of Artists' Television in the US", in *New Artists' Video: A Critical Anthology*, a cura di Gregory Battcock, Dutton, New York, 1978, pp. 138-165.
- ¹⁴⁰ Citato in van Tuyl, *Human Condition / Human Body*, cit., p. 64.
- ¹⁴¹ Quest'opera ricorda la colonna lignea che Robert Morris realizzò per il Living Theater nel 1961, progettata per contenere un performer e da alcuni considerata la prima scultura minimalista.
- ¹⁴² Amei Wallach, *Artist of the Showdown*, in "Newsday", New York, 8 gennaio 1989; ristampato in *Art + Performance*, a cura di R.C. Morgan, cit., p. 41.
- ¹⁴³ In occasione dell'esposizione Nauman chiamò il corridoio *Performance Area (Zona performance)*, ma in seguito cambiò il titolo in *Performance Corridor (Corridoio per performance)*.
- ¹⁴⁴ M. De Angelus, "Interview with Bruce Nauman", cit., pp. 258-259.
- ¹⁴⁵ C. van Bruggen, *Bruce Nauman*, cit., p. 18.
- ¹⁴⁶ J. Livingston, "Bruce Nauman", cit., p. 22.
- ¹⁴⁷ C. Cordes, "Talking with Bruce Nauman", cit., p. 367.
- ¹⁴⁸ John Baldessari, *On Bruce Nauman's Sculpture: An Explanation*, in "Athapascan" 7, n. 28, 10 maggio 1968. Per ironia della sorte la scuola ha poi messo in vendita l'opera – che oggi naturalmente vale molto di più – onde raccogliere fondi per la creazione di un nuovo centro artistico all'interno del campus.
- ¹⁴⁹ M. Auping, "Metacommunicator", cit., p. 11.
- ¹⁵⁰ Vincent Labaume, "Bruce Nauman, Are You Roman or Italic", in *Bruce Nauman*, Hayward Gallery, London, 1998, p. 44.
- ¹⁵¹ Per un'analisi completa dei loro rapporti si veda "Chapter Komplexe Vergindungen: Bruce Nauman und Beuys", in Dirk Luckow, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form Kunst: Einfluss und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1998, cit., pp. 155-240.
- ¹⁵² M. De Angelus, "Interview with Bruce Nauman", cit., p. 269.
- ¹⁵³ Nauman agì in questo modo per la mostra *Art by Telephone* al Museum of Contemporary Art di Chicago, per *Konzeption-Conception* presso lo Städtisches Museum di Leverkusen, nel 1969, e per altre. Una volta confessò a Baldessari, che aveva espresso ammirazione per una di queste opere: "Sai, sono talmente stanco di tutte queste richieste di partecipare a mostre che, semplicemente [...] invento queste cose e mi chiedo se qualcuno le realizzerà davvero". (Intervista telefonica con Baldessari, 10 settembre 2004.)
- ¹⁵⁴ C. van Bruggen, "Sounddance", in *Art + Performance*, a cura di R.C. Morgan, cit., p. 55. (Ristampato in C. van Bruggen, *Bruce Nauman*, cit., pp. 235-40.)
- ¹⁵⁵ L'esposizione ebbe luogo dal 20 settembre all'8 ottobre 1966. Non esiste alcuna documentazione dei contenuti della mostra, e né L. R. Lippard né Nauman ricordano con precisione quali opere di Nauman fossero esposte. Nauman ritiene che ci fosse almeno una delle sue sculture orizzontali in vetroresina, insieme a *Senza titolo*, 1965-66 (CR 59) e forse ad altre opere.
- ¹⁵⁶ L. R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, cit., p. 57. Questo articolo fu alla base di una conferenza tenuta da Lippard alla UC Berkeley nell'estate del 1966.
- ¹⁵⁷ E. Baker, J. Raffaele, *The Way-Out West*, p. 106.
- ¹⁵⁸ Max Kozloff, *Nine in a Warehouse*, in "Artforum" Vol. 7, n. 6, New York, febbraio 1969, pp. 38-42.

¹⁵⁹ Robert Morris, *Anti-Form*, in “Artforum”, New York, aprile 1968; ristampato in *The New Sculpture 1965-75*, cit., p. 101.

¹⁶⁰ W. Sharp, “Interview I”, cit., p. 244.

¹⁶¹ Cinque delle foto all’infrarosso scattate da Fulton nel 1968 servirono a realizzare una serie di serigrafie intitolata *Studies for Holograms (A-E)* (*Studi per ologrammi – A-E*), pubblicata nel 1970 dalla Leo Castelli Gallery.

¹⁶² W. Sharp, “Interview I”, cit., p. 244. I quattro scatti originariamente eliminati dalla serie sono stati di recente pubblicati da Gemini GEL LLC come stampe a getto d’inchiostro Epson UltraChrome K3.

¹⁶³ M. Auping, “Metacommunicator”, cit., p. 11.

¹⁶⁴ Martin Gayford, *His Raw Materials: Bruce Nauman on His New Installation at the Tate Modern, Modern Painters*, dicembre 2004 gennaio 2005, p. 69.

¹⁶⁵ J. Simon, *Breaking the Silence*, cit., p. 281.

¹⁶⁶ M. De Angelus, “Interview with Bruce Nauman”, cit., p. 251.

¹⁶⁷ Citato in A. Wallach, *Artist of the Showdown*, cit., p. 37.

¹⁶⁸ M. De Angelus, “Interview with Bruce Nauman”, cit., p. 237. Nauman ricorda Bruce Conner, un uomo mite, serio e sempre vestito elegantemente con un abito in cotone crespato e cravatta, come un personaggio atipico rispetto alla maggioranza dei docenti del San Francisco Art Institute. (Conversazione con l’artista, 17 settembre 2005.)

¹⁶⁹ M. De Angelus, “Interview with Bruce Nauman”, cit., pp. 237-238.

¹⁷⁰ J. Simon, *Breaking the Silence*, cit., p. 272.

¹⁷¹ Intervista con James Melchert, Oakland, California, 5 maggio 2004.

¹⁷² Citato in B. Richardson, *Bruce Nauman, Neons*, cit., p. 22.

Note del traduttore

* *Aggie* è il termine informale con cui vengono definite le scuole di agricoltura e i loro studenti.

** L’espressione *from hand to mouth*, oltre al significato letterale “dalla mano alla bocca”, ne ha anche uno figurato, ossia “vivere alla giornata”.

*** L’espressione *to speak with one’s tongue in one’s cheek* significa “fare dell’ironia”.

**** Gioco di parole con l’espressione *flower arrangements*, che significa “composizioni floreali”.