

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. 77-83.

Le ricerche filosofiche e materiali di Bruce Nauman nelle opere su pellicola e in video

Robert R. Riley

I primi film e video di Bruce Nauman sono tra le sue opere più affascinanti. Le sue indagini sui contenuti dell'arte e la sua ricerca di un linguaggio delle forme legato all'idealità e alla forza di volontà sono sostanzialmente impresse nello sforzo e nella determinazione che traspaiono dalle sue prime immagini in movimento. Utilizzando come materiale di base attrezzature cinematografiche e video economiche e amatoriali, Nauman definì una personale modalità operativa, introducendo al contempo metodi di produzione artistica che restano attuali ancora oggi.

Nuovi materiali e strumenti per l'arte, in particolare l'utilizzo del film come mezzo espressivo dello scultore, e della videoregistrazione su nastro con il suo specifico sistema di riproduzione, risalgono agli anni del master presso il Dipartimento Arti Visive della University of California a Davis. Con i progetti concepiti e realizzati più tardi, nello studio ricavato da un locale commerciale a San Francisco, l'artista infranse i parametri convenzionali della scultura per avventurarsi su un terreno vergine. In un periodo di atteggiamenti contrari al formalismo moderno e favorevoli a forme sperimentali, i mezzi a disposizione dell'artista andavano al di là dei materiali tradizionali, sfuggendo spesso a una classificazione critica. Materiali e procedimenti industriali, tecniche di produzione eterodosse e apparecchiature per la realizzazione di film e video vennero sfruttati con risultati straordinari nella pratica in studio di Nauman. I suoi materiali – cera, corda, segnaletica, parole – erano strettamente legati alla vita quotidiana e tuttavia risultavano anticonvenzionali nell'ambito dell'arte. Concentrandosi sulla figura umana in azione o come "modello", Nauman introdusse possibilità concrete per la traduzione dell'immagine visiva in produzione artistica materiale e immateriale.

Span (Campata, pp. 176-177), un film di dieci minuti realizzato in collaborazione con William Allan, venne ideato e realizzato nel 1966, mentre Nauman studiava ancora a Davis. Il film fa parte di una serie di quattro lavori – gli altri sono *Fishing for Asian Carp (A pesca della carpa asiatica*, pp. 4041), *Abstracting the Shoe (Astrarre la scarpa*, pp. 178-179) e *Legal Size (Formato legale*, pp. 178-179), tutti del 1966 – che registrano azioni messe in scena in modo casuale da Nauman e Allan. In ognuno dei quattro film i due artisti si scambiano con disinvoltura i ruoli di operatore e *performer*, ruoli che in questi esercizi sono considerati ugualmente significativi. Per lo stile gli artisti si ispirarono a film educativi e mezzi di comunicazione istruttivi, come le popolari riviste di fai-da-te o le banali tecniche dimostrative dei manuali di artigianato per dilettanti. In questi manuali si trovano spesso sequenze di disegni o fotografie, con mani isolate che raffigurano il corretto assemblaggio di pezzi ordinati per corrispondenza. Nei film e nelle riviste di fai-da-te i materiali vengono spesso mostrati schematicamente prima di passare alla costruzione, per istruire il lettore o lo spettatore sulla giusta procedura onde ottenere il risultato auspicato.

Campata, che trasferisce l'attività artistica dello scultore dal suo studio privato a un luogo aperto, è una parodia del manuale o del film educativo che rappresenta passo dopo passo la costruzione di

una forma inserita nel paesaggio, un'impalcatura sopra un ruscello in mezzo ai boschi. Una serie di azioni connesse alla costruzione vengono filmate come documentazione del processo artistico: nel film vediamo Nauman prendere gli attrezzi e i materiali necessari da una Volkswagen d'epoca e sistemarli al posto giusto. Mentre la costruzione procede verso la forma finale, il berretto rosso di Nauman appare spesso al centro dell'inquadratura. Un telo rettangolare di un materiale nero opaco, appeso lungo la struttura della campata, completa il lavoro e conclude il film. Questa costruzione graduale, con tutta una serie di gesti costruttivi, sottolinea le qualità grafiche del film – la sua delimitazione dei contorni di tempo e lavoro – mentre la campata, che rimane al centro dell'inquadratura per buona parte del film, è un mezzo per attirare l'attenzione sulla cornice dell'immagine. Il film capovolge ulteriormente le aspettative sull'immagine proiettata quando gli artisti, sperimentando i limiti del mezzo, impongono un rettangolo nero all'interno dell'immagine, nascondendo la parte centrale dell'inquadratura e rendendo invisibile tutto tranne il paesaggio intorno.

San Francisco è nota per essere una città in perpetuo cambiamento, con un clima culturale di stimoli e trasformazioni continue. Gli artisti hanno spesso descritto la vita in questa città come una fonte di intuizione artistica che influenza la vasta gamma della loro attività creativa. Resistenza politica e spirito di rivolta sono tradizioni culturali a San Francisco, e su di esse si è basata buona parte dell'indagine creativa legata al lavoro artistico. *Formato legale*, un film di tre minuti realizzato nello studio di Allan a Muir Beach, è una sottile critica del conformismo. Come *Campata*, anche questo film si rifà ai media popolari di genere istruttivo, e mette in scena due mani che tagliano e piegano fogli di carta, aprendo in due alcune normali buste per cartoline d'auguri, ricostruendole con nastro adesivo e forbici per creare una busta di formato legale.

Gli studi di matematica e filosofia (in particolare sull'esistenzialismo) influenzarono la pratica artistica di Nauman negli anni Sessanta: la sua attrazione nei confronti del quotidiano e delle azioni basate su convinzioni personali rivela una prospettiva filosofica sull'arte, sulla fedeltà ai propri materiali e sulla natura di quella che può essere un'opera "significativa". Il linguaggio comune di Nauman e il suo interesse per materiali di uso quotidiano, come una busta o un pezzo di legno da costruzione, affondano le radici nelle sue riflessioni su come i pensieri possano essere imprigionati nel linguaggio comune o le idee nascoste nei materiali più ovvi.

Occultamento e svelamento, ostruzione e rivelazione sono temi costanti nei progetti seriali di film e video di Nauman. Mentre il film *Formato legale* esprime un commento ironico su una lotta anticonformista contro le regole, il film di due minuti *Astrarre la scarpa* documenta in tempo reale l'azione del nascondere un oggetto familiare (una scarpa) sotto strati di catrame nero, utilizzato come mezzo per camuffare l'oggetto. L'obiettivo viene raggiunto in diverse fasi: la scarpa viene inizialmente convertita da forma solida in immagine su pellicola, per poi passare dalla pellicola a una forma misteriosa, scurita e imputridita attraverso un esercizio di transustanziazione. *Art Make-Up (Trucco d'arte, 1967, pp. 172-173)* crea un'analogia tensione costruendo strati di informazione e trasformazioni di colore all'interno di ogni singola immagine del film. Con un acuto riferimento alle basi concettuali di tutti i progetti di Nauman, *Trucco d'arte* è creato con l'atto di dipingere il busto, le braccia e la testa dell'artista, in una sequenza prestabilita di colori: bianco, rosa, verde, nero. Diventando al contempo oggetto e soggetto per la telecamera, l'artista usa le mani per applicare il colore al corpo e mascherare la propria pelle. Il film di Nauman, concepito per una mostra di scultura contemporanea al San Francisco Museum of Art, venne respinto perché non conforme ai requisiti richiesti per i mezzi espressivi della disciplina scultorea¹. La conversione dell'ordinario – una busta, una scarpa, una figura umana – dal reale all'astratto deriva dall'interesse dell'artista per il pensiero esistenzialista, ed evoca un insieme di problemi filosofici che ne caratterizzano l'opera,

con le sue perplessità sulle norme convenzionali che regolano la misurazione, il giudizio e la classificazione.

Il film *Uncovering a Sculpture* (*Scoprire una scultura*, 1965 ca., p. 181), breve e di struttura semplice, mette analogamente alla prova la capacità dello spettatore di distinguere dimensioni, materiale e significato di un oggetto enigmatico, basandosi sulla sua rappresentazione cinematografica. L'immagine di un materiale indistinto, registrata da una camera fissa, viene arrotolata manualmente da sinistra verso destra e inserita in un tubo cilindrico. Mentre il materiale viene arrotolato, dietro di esso appare, al centro dell'immagine, un piccolo oggetto a forma di cuneo, inquadrato per qualche secondo prima della fine del film.

Scoprire una scultura fa parte di un gruppo di film giovanili di Nauman dati per persi ma recentemente ritrovati in una collezione privata nella California settentrionale. Questi film permettono di indagare più a fondo la passione dell'artista per il tema della delimitazione, nonché la sua riflessione soggettiva sulla quantità e la qualità del tempo come concetto artistico. Il titolo *Campata* non si riferisce soltanto alla struttura costruita sulla scarpata, ma anche all'arco di tempo impiegato per completare il progetto, e infine al tempo necessario per vedere l'intero film. *Manipulating the T Bar* (*Manipolare la barra a T*, 1965, p. 183), girato in un sobrio bianco e nero, utilizza un angolo dello studio dell'artista come un luogo chiuso fra quattro pareti, alla maniera della scultura costruttivista. Le manipolazioni di Nauman evidenziano l'interazione visiva dinamica tra la figura dell'artista in movimento, l'inquadratura cinematografica fissa e la struttura dello studio. In una serie di movimenti programmati Nauman manipola una grande barra a T formata da tubi idraulici per creare diverse relazioni spaziali con l'inquadratura del film: all'inizio la T è parallela al margine superiore, poi avanza nel campo dell'immagine, taglia in due l'inquadratura e infine si allontana, come le linee disegnate su una superficie piatta che vengono allontanate per creare l'illusione di profondità. Per tutta la durata del film Nauman mette in risalto le forme scultoree di quattro figure in rapporto fluido tra loro – l'immagine filmica, la T, le dimensioni fisse della stanza e la figura dell'artista, vestito con una maglietta bianca e jeans neri per ottenere un effetto di contrasto.

Wall-Floor Positions (*Posizioni parete-pavimento*, pp. 134-135), esplorazione seriale della figura racchiusa in un perimetro fisso, venne presentato come performance alla UC Davis nel 1965, e riproposto come video nel 1968. Si tratta di un video importante per la storia della videoarte, perché definisce le caratteristiche del mezzo espressivo in rapporto al passaggio dalla scultura tridimensionale a una piattaforma a quattro dimensioni. Via via che divennero economicamente accessibili, le attrezzature video elettroniche entrarono rapidamente negli studi degli artisti, introducendo un mezzo espressivo libero dal peso della storia in un'epoca di pratiche artistiche tardomoderne, post-minimaliste e concettuali. Nei suoi primi progetti per film e video Nauman si concentrò sulla forma dell'inquadratura come fattore strutturale, mentre il video introdusse una delimitazione potenzialmente straordinaria per l'espressione degli stati psicologici, della ripetizione e del passare del tempo.

Posizioni parete-pavimento, un lavoro di sessanta minuti i cui materiali sono nastro video, videocamera e corpo dell'artista, rispecchia la scultura minimalista e i movimenti antillusionisti dell'arte e della danza moderne. Questa opera, in cui Nauman assume varie posizioni in rapporto all'intersezione ad angolo retto tra il pavimento e una parete dello studio, cambiando successivamente posizione e orientamento, indica la concentrazione e la perseveranza come i valori più alti nella pratica dell'arte concettuale. *Posizioni parete-pavimento* è il primo di una serie di progetti – di Nauman ma anche di altri artisti – sul tema dell'osservazione di se stessi, basati sulla collocazione della videocamera nello studio dell'artista, uno spazio chiuso di dimensioni efficaci al fine di riflettere sulla sua funzione di palcoscenico per situazioni emotive.

La storica e teorica Rosalind Krauss, nel suo fondamentale saggio *Video: The Aesthetics of Narcissism*², pubblicato nel 1978, sostiene che il vero mezzo espressivo del video è una situazione psicologica in cui gli oggetti esterni siano investiti dall'io dell'artista. Nella discussione sul narcisismo dei video artistici realizzati da Nauman, Vito Acconci, Richard Serra e Nancy Holt negli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta, Krauss si concentra sull'aspetto psicologico del mezzo espressivo più che sul suo funzionamento meccanico. Il corpo, sottolinea Krauss, è lo strumento principale della videoarte, insieme alle caratteristiche più formali della ricezione e della trasmissione simultanea dell'immagine.

In *Posizioni parete-pavimento* Nauman sposta il corpo a intervalli regolari per inserirlo con precisione nell'inquadratura. La figura viene ridotta dalla grandezza naturale alle dimensioni dello schermo che ne contiene i movimenti e le contorsioni. Di conseguenza la presenza mediata della figura esprime, di per sé, nuovi modi di essere. Nauman non cerca di sfuggire alla presa psicologica dell'immagine video modificandola con effetti vari o con il montaggio; al contrario, evidenzia la collocazione della videocamera, ribaltando due volte le tecniche compositive della pittura, della fotografia e del cinema. *Manipulating a Fluorescent Tube (Manipolare un tubo fluorescente*, p. 183), un'altra sequenza di azioni messe in scena davanti a una camera fissa, era analogamente basata su una performance presentata alla UC Davis nel 1965, replicata e registrata in video nel 1969. Nauman, come da istruzioni contenute nel titolo, è seduto in uno studio buio e tiene in mano un tubo fluorescente. Il video, come gli altri mezzi fotografici, è uno strumento che reagisce alla luce. Durante la registrazione il bagliore del tubo traccia una nitida linea di luce sull'immagine, e quando l'artista lo rivolge verso di sé il tubo illumina varie parti del suo corpo, gambe, braccia e busto. La manipolazione della luce trasforma così la ricezione della figura presente sul proscenio del video in una ricerca poetica sulla relazione tra primo piano e sfondo.

In altri video giovanili del 1968, come l'energico *Stamping in the Studio (Battere i piedi nello studio*, p. 184), *Slow Angle Walk (Beckett Walk) (Passeggiata lenta ad angolo – Alla Beckett*, p. 184) e *Walk with Contrapposto (Camminata con contrapposto*, p. 185), Nauman usa il proprio corpo come mezzo per creare lavori che quantificano lo spazio e misurano il tempo. A prima vista questi video sono significativi per i gesti e i movimenti che riprendono, ma esprimono anche profondi pensieri dell'artista sull'arte come forma di impegno duraturo, e sul coinvolgimento del corpo nel lavoro artistico. Inoltre l'estrema concentrazione richiesta da queste performance dimostra ulteriormente la dedizione dell'artista al proprio lavoro. La concentrazione dell'artista che si dedica alla realizzazione della propria opera viene tipicamente considerata come la giustificazione logica per la sopravvivenza e la validità dell'opera stessa, per la sua capacità di resistere nel tempo e attraversare le generazioni future. Un simile livello di concentrazione è ben descritto dall'espressione *fully inhabited* (completamente assorbito). Lavorando con il video come materiale di base, Nauman ideò studi di movimento di figura di notevole forza, benché necessariamente ridotti come scala per adattarli allo schermo televisivo. Questi studi si svilupparono, attraverso molti anni di lavoro, in forti espressioni di contemporaneità, come nei recenti *Raw Material (Materia prima*, 1990) e *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage) (Mappatura dello studio – Nessuna possibilità John Cage*, 2001).

L'influenza esercitata su Nauman dallo scrittore e commediografo irlandese Samuel Beckett è riconosciuta nel sottotitolo dell'opera *Passeggiata lenta ad angolo*. Beckett vinse il Premio Nobel per la letteratura nel 1969 come riconoscimento per le sue opere in cui una forma circolare di ragionamento allude a un soggetto intrappolato dalle circostanze: in particolare, come accade per Nauman, da circostanze create dal soggetto stesso. La serie di video di Nauman cattura la figura mentre mette in scena una precisa sequenza di movimenti ripresi da una camera fissa. La macchina da presa non cambia posizione rispetto al performer, ma definisce piuttosto il luogo, la scena della

performance. La rotazione e la flessibilità della telecamera definiscono, come un palcoscenico, un inflessibile campo di significato scultoreo per la collocazione e il movimento della figura all'interno dell'inquadratura. I gesti ripetitivi di Nauman – pestare i piedi, girarsi, camminare – entro i confini dell'immagine, bloccati nel tempo, sono esercizi che paradossalmente liberano la figura da ogni restrizione. Nauman si isola nello studio per lavorare, per compiere gli esercizi di resistenza che inducono lo spettatore a recepire il suo gesto come liberatorio.

Nauman visse e lavorò nello studio ricavato da un negozio negli anni in cui San Francisco era un vivace centro di danza sperimentale. Una forma di danza basata sul gesto, introdotta dalla coreografa Anna Halprin, comprendeva generi di danza non tradizionali, elenchi di istruzioni e movimenti ossessivi ampi o intimi per la figura intera o per singole parti del corpo. I Movement Workshops di Anna Halprin si tenevano presso l'innovativo Tape Music Center in Divisadero Street. Quei laboratori introdussero nella danza nuove forme di interazione sociale, spontaneità, improvvisazione e altre pratiche culturali, nel rifiuto delle tecniche convenzionali. I Movement Workshops attirarono nella comunità numerosi artisti, che con la loro partecipazione crearono un movimento interessato al processo e alla produzione artistica collettiva. Nei laboratori di Anna Halprin, come nelle operazioni in studio di Nauman, il contenuto e la coscienza dell'arte erano più importanti di ogni nozione di sviluppo tecnico.

I progetti in studio di Nauman – come *Passeggiata lenta ad angolo* o *Battere i piedi nello studio* – contengono già nei titoli la formulazione esplicita di istruzioni per una serie di compiti, una serie di azioni da eseguire in isolamento. I video coprono l'intera durata di sessanta minuti del nastro e sono realizzati davanti alla macchina da presa seguendo istruzioni prestabilite che comprendono la posizione della telecamera e, in alcuni casi, il marchio di registrazione e le linee tracciate sul pavimento. In un disegno senza titolo per *Passeggiata lenta ad angolo* (noto come *Beckett Walk II – Camminata alla Beckett II*, p. 189) Nauman definì la direzione dei passi e la posizione della figura come un diagramma lineare in uno schema a forma di girandola, per codificare la mimica e lo spazio calpestabile. *Passeggiata lenta ad angolo* coglie la tensione delle convenzioni sociali in opposizione alla presenza dell'inconscio, o della forza di volontà in opposizione ai capricci e alle conseguenze involontarie, come fanno molti personaggi nei drammi di Beckett. Nauman rispecchia la visione beckettiana di due stati dell'essere mantenendo una serie di posizioni per lunghi periodi di tempo, dando risalto così ai gesti di camminare e cadere con un'azione di bilanciamento piena di suspense. L'artista tiene le gambe distese, le mani congiunte dietro la schiena in una posa riflessiva, e conta il tempo con passi accentuati. In queste opere Nauman usa il corpo come veicolo attraverso il quale, con un effetto di grande intensità, i concetti artistici vengono tramutati in forme.

¹ Kathy Halbreich, "Social Life", in *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, a cura di Joan Simon, Walker Art Center, Minneapolis, 1994, p. 87.

² Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism", in *Video Culture: A Critical Investigation*, a cura di John G. Hanhardt, G.M. Smith, Peregrine Smith Books, in association with Visual Studies Workshop Press, Layton, Utah, 1986.