

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. 71-76.

Please Pay Attention, Please*

Robert Storr

Il disegno, tradizionalmente, è sempre stato un mezzo per descrivere il mondo. Nelle mani di Bruce Nauman è diventato un mezzo per pensarlo.

La distinzione è importante. Non perché i disegni di Nauman non siano figurativi – per la maggior parte lo sono – ma perché di rado le cose raffigurate sono oggettive, nel senso di preesistenti all'immagine come una realtà esterna alla mente dell'artista. E neppure derivano da versioni razionalmente idealizzate della natura o da strutture logicamente a priori, come accadeva per gli artisti “classici” dall'antichità fino al modernismo geometrico del XX secolo. Il gesto di Nauman, piuttosto, segna il contorno e la struttura di un pensiero su qualcosa che potrebbe esistere, e gradualmente lo riconfigura. Questo pensiero spazia fra l'intuizione primaria dell'artista (il fastidioso, inquietante, ancora inarticolato paradosso mentale o emotivo che, facendo alzare l'artista dalla sedia o distogliendolo dalla sua routine quotidiana, lo spinge a prendere in mano gli strumenti da disegno) e la presenza fisica (ancora fastidiosa, ancora inquietante, ma completamente articolata e di conseguenza ancora più sconcertante) di un'opera finita.

In un numero significativo di casi, tuttavia, le opere su carta di questo raffinato creatore di sculture, installazioni, video, performance, *sound art* e altro ancora, risultano tanto più vicine a una fisicità definitiva quanto può esserlo un'idea, ma anche quanto è necessario per fornire all'idea stessa una consistenza leggibile e tangibile. Così il tradizionale flusso dell'arte-come-idea attraverso la linea di produzione dell'artista-come-artigiano – che solitamente passava dagli schizzi a disegni preparatori e dimostrativi sempre più articolati, fino alla realizzazione finale in un altro materiale apparentemente più nobile – può, per Nauman, interrompersi in qualunque momento con l'accettazione, da parte dell'artista come dell'osservatore, che quanto doveva essere detto o mostrato lo è già stato. In tali circostanze la formulazione “finale” può in effetti somigliare a, o addirittura essere, una formulazione “preliminare”, secondo un metodo seguito da scrittori americani della metà del Novecento come Frank O'Hara e Allen Ginsberg, per i quali il principio che “il primo pensiero è il migliore” conteneva la promessa della massima freschezza e immediatezza.

A volte Nauman ha seguito questa strada, realizzando con grande maestria disegni che rimangono fra le sue opere più sorprendenti e stimolanti. Questo vale soprattutto per la multiforme produzione dei tardi anni Sessanta, compresa l'opera che dà il titolo a questa mostra, *A Rose Has No Teeth (Lead Tree Plaque)* (*Una rosa non ha denti – Targa in piombo per albero*, 1966, pp. v, 43, 149). Si tratta di una frase di Ludwig Wittgenstein, intesa a dimostrare la nostra capacità di creare enunciati con una struttura grammaticale perfetta, ma assurdi da un punto di vista fenomenologico. La rosa ha le spine, certo, ma tutti sanno che non ha i denti; la negazione presuppone però la possibilità di un'affermazione, proprio mentre un'analogia visiva combina insieme i due oggetti aguzzi, conferendo all'intera asserzione una concretezza liminale ma alla fine insostenibile. Il “giro di frase” grafico di Nauman approfondisce ulteriormente l'analisi critica, riproducendo il testo-come-

immagine nella convincente illusione di una targa di metallo. Una vera targa, basata su quel disegno, venne poi fusa in bronzo. Nauman voleva che venisse fissata a un giovane albero che, continuando a crescere, l'avrebbe infine inglobata: a tempo debito, solo il disegno di una frase senza significato logico sarebbe sopravvissuto. Si tratta di un'ipotesi grafica "letteralizzante", che reitera un'affermazione linguistica assurda. Malgrado l'impossibilità di verificarla, una frase senza significato logico può essere fortemente evocativa (come dimostrano i poeti senza bisogno di prove) e intellettualmente liberatoria (come hanno sostenuto, contro ogni obiezione, geni dell'illogicità quali Lewis Carroll). Sullo stesso tenore l'evocazione naumaniana della rosa senza denti di Wittgenstein può essere allineata alla parola-oggetto tautologica di Gertrude Stein "una rosa è una rosa": entrambe servono a stimolare le sinapsi che producono immagini in risposta a stimoli verbali e derivano catene di ragionamento dalla visione. Ciò che innesca tutto questo è uno slittamento semiotico, dalle lettere stampate sulla pagina alle tracce di grafite su un foglio di carta.

Quando realizzò quel disegno Nauman, dopo aver conseguito il diploma alla University of California di Davis, aveva appena preso lo studio in una ex drogheria di San Francisco. Più tardi prese in subaffitto la casa di William T. Wiley a Mill Valley, sempre in California. Svuotando quei luoghi di quasi tutte le tracce del loro uso precedente Nauman creò una *tabula rasa* in cui svolgere le sue investigazioni filosofiche sulla vocazione dell'artista e sulle condizioni dell'esperienza artistica. Il *white cube* (lo spazio neutrale e vuoto) era il suo laboratorio, come il foglio bianco era uno spazio bidimensionale altrettanto grezzo su cui trascrivere e collaudare le idee man mano che gli venivano. E se alcune, come *Una rosa non ha denti*, arrivarono con chiara sicurezza e rapidità, a lungo andare è evidente che Nauman è sempre più propenso a inseguire gli enigmi che nutrono la sua arte, producendo di conseguenza diverse varianti di un problema o di un'intuizione. Inoltre gli appunti scarabocchiati su alcune opere ci consentono di leggere retroattivamente i suoi pensieri mentre considerava le varie alternative a un impulso iniziale.

In un esempio di questo tipo (p. 53) Nauman comincia con un progetto per eseguire l'opera descritta – "prendere un calco in gesso del ginocchio destro di cinque persone [...] assegnare a ogni ginocchio un'identità – preferibilmente di qualche artista contemporaneo (moderatamente) famoso (magari di un artista morto da meno di 100 anni?)", ma inserisce l'ammonimento: "Non usare Marcel Duchamp", e poi suggerisce varie possibilità: "William T. Wiley / Larry Bell / Lucas Samaras / Leland Bell, o forse tutte le 'impronte di ginocchia' dovrebbero essere la stessa immagine, ma intitolate con nomi diversi". Tutti questi dettagli e proposte di varianti, carichi di significati potenziali, suscitano numerose domande. Perché il limite massimo di "100 anni", e perché l'incertezza di Nauman su tale limite? Perché evitare Marcel Duchamp? (Per mantenere le distanze dal Neo-Dada?) Perché il nome di Willem de Kooning è stato cancellato? (Quell'esclusione è anche un modo per sfuggire alla trappola edipica?) Perché inserire Leland Bell, pittore figurativo, strenuo difensore della tradizionale pratica in studio e membro della conservatrice New York School, in una lista di contemporanei d'avanguardia, fra cui due o tre coetanei californiani? (Solo perché il suo nome ricorda quello di Larry Bell, anch'egli presente nella lista?) Cosa può significare separare i nomi delle persone dal "loro" segno o "riflesso" nella cera (con buona pace di Jacques Lacan), usando in tutti i casi l'impronta dello stesso ginocchio? (Di fatto il ginocchio di Nauman divenne lo strumento per praticare tutte le impronte "personalizzate" nella scultura finale, *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists [Impronte nella cera delle ginocchia di cinque artisti famosi]*, 1966, pp. 52-53.) In altri casi l'osservatore è quasi tentato di aggiungere i propri dubbi e commenti, e gli spazi vuoti che circondano le immagini stimolano senz'altro tali interventi. Così, anche se non tutti i fogli sono dotati di una simile didascalìa, nel complesso i disegni di Nauman, più che rappresentare idee, raccontano il processo di ideazione.

Un'eccezione allo sgombero del negozio-divenuto-studio di San Francisco fu un'insegna al neon con la marca di una birra, che Nauman trovò e tenne in vetrina. Alla fine il messaggio commerciale dell'insegna – passando per una tendina di mylar con la scritta: “Il vero artista è una straordinaria fontana luminosa” intorno al bordo – si trasformò nel proclama al neon rivoluzionario ma pur sempre ambiguo: “Il vero artista aiuta il mondo rivelando verità mistiche” (pp. 150, 74). Situato nel punto d'intersezione tra la sfera pubblica e quella privata, e nello scarto fra persuasione (pubblicità) e indagine (filosofia), questo *koan* al neon equivaleva in campo metafisico ad alzare la bandiera per vedere chi l'avrebbe salutata, mentre l'artista osservava le proprie reazioni dubbiose pregustandole almeno quanto quelle dei passanti. Per la maggior parte, tuttavia, gli esercizi spirituali, mentali e fisici di Nauman sono stati meno assertivi e più esplicitamente congetturali e sperimentali. Nel complesso rappresentano una serie di proposizioni speculative inquadrata in una disciplina o in un mezzo scelti dall'autore, originate per la maggior parte dall'atto del disegno, oppure attraversate da esso in un momento decisivo.

Negli anni Novanta e all'inizio del nuovo secolo il disegno è tornato in auge dopo un lungo periodo di relativa marginalità. Detto questo, tuttavia, gli è stata generalmente assegnata una funzione raffigurativa – e cioè quella di ritrarre la flora e la fauna di svariate, spesso bizzarre dimensioni di coscienza – mentre veniva disgiunto dalla funzione investigativa, quella più congeniale a Nauman. In tale contesto i suoi interessi e le sue pratiche professionali derivano da immagini dotate di una qualità dai contorni spesso grezzi – ma anche inaspettatamente antiquati – di una tecnica solidamente accademica. Gli abbozzi sono chiari e generalmente precisi, i tratteggi e le ombreggiature sono analogamente metodici e decisi, e ovunque la luce si muove dentro e intorno alle forme e sulla superficie della carta. Tutto questo è evidente soprattutto nelle sue rappresentazioni, spesso eleganti, di oggetti tridimensionali, a partire dagli studi del 1966 per opere in lattice e fibra di vetro (pp. 28, 29, 153) – quelle che annunciarono l'entrata in scena di questo scultore estremamente radicale – per continuare fino al presente con i disegni di teste e mani, anche se le mani possono avere cinque pollici e le teste possono avere il naso e la bocca tappati (come i calchi a partire dai quali lavora). Gli studiosi conservatori saranno forse sorpresi da queste affermazioni, così come saranno sorpresi di scoprire che Nauman sa disegnare, dopo tutto, dato che per costoro l'ipotesi operativa è da tempo quella per cui gli artisti che si dedicano ai nuovi media lo fanno in parte perché non sono in grado di utilizzare i media tradizionali. La formazione e le inclinazioni di Nauman forniscono una radicale confutazione di tale fandonia. All'università Nauman fu l'assistente di un pittore realista come Wayne Thiebaud, del quale riconosce apertamente l'influenza. Inoltre il suo interesse per un altro “modernista” ossessionato dagli antichi maestri, Willem de Kooning, si ritrova non solo nel movimento ampio e vigoroso e nella scioltezza che si alterna allo stridente attrito della sua pennellata, ma anche nella scelta dei soggetti. All'inizio degli anni Quaranta, quando la sua produzione consisteva soprattutto di ritratti, de Kooning affrontò l'impresa di disegnare la propria spalla con la mano opposta guardandosi allo specchio. Si trattava di una sfida: a un primo livello, di abilità manuale; a un secondo livello, di acutezza percettiva; e a un terzo livello, di dissociazione e dislocazione psicofisica. Il risultato fu una parziale lussazione della spalla, e una complessiva disarticolazione delle parti che da quel momento sarebbe diventata una caratteristica del neoclassicismo con influenze cubiste e surrealiste di de Kooning. I vari disegni in cui Nauman ritrae se stesso mentre ruota il braccio e la spalla comportano le stesse difficoltà, ma in essi viene dato maggior risalto alla continuità della forma in movimento e alla congiunzione fra arto e busto, che nel disegno di un albero diventa il nodo formato da tronco, radici e rami (pp. 154-155).

Gli studi e le trasformazioni del proprio corpo – autoanatomie che si svilupparono parallelamente alle performance in movimento che l'artista eseguì e videoregistrò nello spazio vuoto del suo studio

– rappresentano un’ampia parte delle sue opere giovanili su carta. Queste opere vanno da sezioni trasversali di busto e gambe, modulari e calibrate, allineate in modo da reinterpretare la norma delle proporzioni accademiche, secondo la quale il corpo umano ideale deve avere un’altezza pari a sette volte la testa (da cui Nauman derivò la scultura luminosa *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]*, 1966, p. 129), alla copia a carboncino di una fotografia di se stesso in posa con le braccia legate (per *Henry Moore Bound to Fail [Henry Moore costretto a fallire]*, 1967, pp. 67, 160-161), fino a una serie di immagini accuratamente eseguite delle sue dita che modellano la faccia come se fosse creta (pp. 162-163), portando così all’estremo i contorcimenti muscolari delle labbra che emettono suoni e articolano parole. La disarticolazione alla de Kooning comparirà molto più tardi, negli anni Novanta, con i manichini imbalsamati, smembrati e ricomposti. Ma a partire dalla fine degli anni Sessanta la modalità concettuale non era più tanto fondata su una tecnica neoclassica modificata, quanto su giochi linguistici in cui le frasi venivano progressivamente invertite, sovrapposte e rimescolate: slittamenti del registro cognitivo e formale tipicamente naumaniani. Uno dei disegni che mettono alla prova la plasticità del linguaggio è composto da tutte le variazioni conseguibili a partire dal malinconico testo della canzone di Elvis Presley *Love Me Tender* (p. 164). Gli anagrammi generati da un riordinamento e una riscrittura sistematici non sono soltanto la forma scritta di un gioco verbale, ma un rimodellamento grafico dei testi, simile al modellamento della bocca sopra menzionato. Possono venire letti, anche sulla pagina, come sculture di parole; e una volta convertiti in testi al neon, come in seguito accadde a molti di essi, lo divennero realmente.

Per Nauman – ormai dovrebbe essere chiaro – l’atto del disegno è il filo che scorre attraverso un *continuum* di coppie dialettiche che collegano la mano all’occhio, la mano alla bocca – quest’ultimo è il titolo di una delle sue più famose sculture in cera, *From Hand to Mouth (Dalla mano alla bocca*, p. 54), di cui esiste anche un disegno a matita e acquarello (p. 166); il riferimento non è solo alle precarie condizioni economiche dell’artista**, ma anche al collegamento tra la realizzazione manuale e tutte le rappresentazioni verbali che hanno inizio nel discorso: la concezione e la percezione, la mente e il corpo, il corpo e la mente. Se finora è stato dato maggior risalto a quest’ultimo termine, occorre dire qualcosa di più sulla presenza fisica dei disegni di Nauman e sulla forte risonanza emotiva che essi producono, per evitare che la vecchia abitudine culturale di dicotomizzare pensieri e sensazioni torni a imporsi a spese dell’artista e del pubblico. Anni fa, in un saggio su de Kooning, il critico Thomas Hess cercò di spiegare l’eccezionale intelligenza spontanea della tecnica di disegno dell’artista facendo riferimento a una qualità che lo storico dell’arte francese Henri Focillon chiamava “il cervello nella mano”. “Mentre si disegna”, spiegava Focillon, questo cervello “analizza, improvvisa, inventa, cancella – concepisce nuovi pensieri”¹. I pensieri a cui con ogni probabilità Focillon si riferiva sono quelli che accompagnano ogni artista figurativo che a partire dal Rinascimento abbia cercato di catturare la realtà con modalità più o meno tradizionali. Quelli a cui Hess indubbiamente alludeva sono i generi di invenzione formale a cui era dedito l’Espressionismo astratto, sempre a partire dal presupposto che il bisogno di deformare e riformare l’immagine nasca da inquietudini e impulsi prometeici. Malgrado la sua reticenza nei confronti del padre del Dadaismo, il pensiero di Nauman, con la sua passione per enigmi, inversioni e contraddizioni, è più vicino a quello di Duchamp che alle questioni essenzialmente pittoriche che interessavano de Kooning e i suoi predecessori. Tuttavia, a differenza di Duchamp, la cui oggettività cerebrale è resa evidente dal suo tocco distaccato, anche quando quel tocco è eroticamente elettrizzato, il “cervello nella mano” di Nauman pulsa di emozione, tanto che in ogni segno vibra un intreccio di perplessità, incisività, tenerezza, frustrazione, bisogno pressante di chiarezza unito ad accenni all’elusività di quella stessa chiarezza, desiderio di contatto unito alla

compulsione ad allontanarsi dall'osservatore e a colpirlo violentemente. Tutti questi elementi, e altri ancora, si riuniscono quando Nauman accosta la penna, la matita, il carboncino o il pennello alla carta, cioè quando segue il suo stesso imperativo: "Fai attenzione!". E cosa significa fare attenzione? Significa pensare con i sensi e sentire con la mente.

¹ Da Robert Storr, "At Last Light", in *Willem de Kooning: The Late Paintings, the 1980s*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Walker Art Center, Minneapolis, 1995, p. 69.

Note del traduttore

* *Per favore, attenzione, per favore*. Il titolo del testo riprende il titolo di un'opera di Bruce Nauman.

** L'espressione *from hand to mouth* significa infatti "vivere alla giornata".