

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. 57-70.

## ***La scultura di Nauman***

**Anne M. Wagner**

Nel giugno 1966 Bruce Nauman conseguì, dopo la laurea in arte, una specializzazione in scultura alla University of California di Davis. Nell'autunno dello stesso anno mise a frutto le sue conoscenze insegnando scultura al San Francisco Art Institute. Quasi due anni dopo era ancora insegnante di scultura (smise di insegnare con il semestre primaverile del 1968): tre corsi, per un totale di dieci ore di lezione alla settimana, un impegno accademico che oggi equivarrebbe più o meno a un lavoro a tempo pieno. Secondo le linee guida del corso i suoi allievi, per lo più principianti, dovevano lavorare “con creta, gesso, legno e altri materiali” e seguire lezioni di scultura tenute da diversi docenti almeno una volta alla settimana<sup>1</sup>.

Questi pochi dettagli evocano un contesto istituzionale per la formazione professionale e gli inizi della carriera di Nauman, che era stato assunto come esperto della materia. L'Art Institute non si limitava a chiedere ai docenti di scultura di trattare esaurientemente il programma di studi richiesto (e previsto), si aspettava anche che ogni insegnante presentasse “materiale desunto da esperienza, sapere tecnico e convinzioni personali, nell'ordine e secondo il ritmo ritenuti più adeguati alle necessità del singolo studente”<sup>2</sup>. Queste istanze, fondate sull'indipendenza e maturità dei “maestri artisti-insegnanti”<sup>3</sup>, vanno sottolineate in quanto aiutano a definire un particolare fenomeno. Come racconta un testimone, a San Francisco le arti fiorivano underground, e i dipartimenti d'arte mantenevano la varietà e l'autonomia necessarie all'esistenza di “un'atmosfera fortemente indipendente”<sup>4</sup>. Al di là di questo entusiasmo tipico della Bay Area, Nauman uscì dalla UC Davis come scultore professionista *in fieri* (o almeno questo prometteva il diploma), e trovò il suo primo impiego retribuito come docente di scultura (quindi come “maestro artista-insegnante”). Tuttavia si potrebbe essere indotti a trascurare la portata di queste circostanze concrete, anche perché non coincidono perfettamente con le idee più diffuse sulla formazione dell'artista. Da anni, ormai, la sua arte risulta non classificabile secondo le comuni distinzioni fra i vari mezzi espressivi, comprende qualsiasi esperimento compiuto nel suo studio, che può coinvolgere indifferentemente la scrittura, il disegno, la realizzazione di film o di calchi, l'azione di camminare o di pestare i piedi: lo spazio diventa una capsula di Petri.

Come si arrivò a questo? Secondo lo stesso Nauman, il contesto giocò un ruolo fondamentale. La storia, che risale a un'intervista rilasciata nel 1970 a Willoughby Sharp, ha assunto un po' i contorni del mito delle origini: “Il primo vero cambiamento avvenne quando cominciai a lavorare in uno studio tutto mio. Lavoravo pochissimo, insegnavo una sera alla settimana ... e non sapevo cosa farmene di tutto quel tempo [...]. Lo studio era vuoto, perché non avevo denaro per comprare i materiali. Così fui costretto ad analizzare me stesso, praticamente feci solo quello”<sup>5</sup>. Quindi il mezzo espressivo di Nauman venne trasformato (smaterializzato) per diventare al contempo processo e pratica; l'artista si liberò dei limiti connaturati ai materiali tradizionali per concentrarsi su azioni e forme del suo io incarnato.

Come molti miti, anche questo di Nauman fornisce una spiegazione dell'opera, considerandone una specifica circostanza: l'arte di Nauman si era lasciata alle spalle i limiti e i vincoli insiti nella dedizione a un'unica disciplina. E come spesso accade con i miti, anche questo sembra piuttosto persuasivo, se considerato nei suoi termini specifici. Certo, Nauman camminava, pestava i piedi, filmava e faceva molto, molto di più. I problemi nascono solo se e quando si cambia la cornice di riferimento. Cosa succede, per esempio, se si passa dal mito al movente, o all'analisi di particolari pratiche e opere artistiche? Si vuole cogliere contro cosa lavorassero le azioni innovative dell'artista? Cosa si proponesse di rifiutare con questa nuova, inclusiva arte nello studio? Questi quesiti sono alla base del presente saggio, perché molto si deve ancora capire su quella che a volte viene definita la condizione *post-linguaggio specifico*, che non è solo comprendere cosa sperassero di realizzare gli artisti sostituendo il mezzo al singolare con i mezzi al plurale (oltre che con i *media*)<sup>6</sup>. Ancora più interessante, forse, è come si verificò inizialmente quella trasformazione. Non accadde da un giorno all'altro. Il mezzo espressivo tradizionale – la scultura, nel caso di Nauman – doveva essere decisamente conquistato e poi aggressivamente distrutto. Un simile processo – endemico negli anni Sessanta – non poteva fare a meno di dimostrare, sia pure indirettamente, quali fossero agli occhi dell'artista i punti di forza e le debolezze del nemico. Questo significa che gli artisti *post-linguaggio specifico* tenevano in considerazione il “vecchio” mezzo espressivo che intendevano mettere da parte, pittura o scultura che fosse. Il rigetto forzato è una forma di dipendenza, se non proprio un tributo, ed era solo attraverso questo ambiguo affidamento che la non-arte, così diffusa in quel periodo, poteva avere la meglio.

Torniamo dunque a Nauman, che in quel momento si preparava apparentemente a diventare uno scultore. Cosa sapeva davvero della sua futura specialità? Come ci si potrebbe aspettare, le risposte sono quanto meno circostanziali. Da un lato, all'inizio degli anni Sessanta il dipartimento di arte a Davis era giovane e sperimentale, e il programma della specializzazione, avviato nel 1961, stava ancora aggiustando la rotta. Nuovi professori, fra cui inventivi creatori di oggetti come Robert Arneson, William T. Wiley e Manuel Neri, arrivavano quasi ogni anno. D'altro lato, tuttavia, i veri capisaldi della scultura erano la fonderia per la lavorazione dei metalli e il relativo corso di studi istituito da Tio L. Giambruni, il quale, acquistando e installando le attrezzature necessarie, aveva creato una delle prime strutture di questo tipo fra le università della costa occidentale americana. E tuttavia, con il risalto che veniva dato al bronzo e al monumento, il programma di scultura di Davis non appariva affatto moderno: al contrario, con i suoi metalli fusi e assistenti fresatori, viene ricordato per i metodi e le atmosfere nettamente rinascimentali. Si potrebbe immaginare che un simile contesto risultasse sgradito a Nauman, e invece quello di Giambruni fu uno dei corsi che Nauman (insieme a “centinaia” di altri studenti) si impegnò sempre a seguire<sup>7</sup>.

È tipico di Nauman negli anni Sessanta che il tempo trascorso in fonderia scatenasse immediatamente un uso distorto della lezione che Giambruni intendeva impartire. Il fine era il processo, e non il prodotto della fonderia, ma con un livello tecnologico decisamente basso. Per usare le parole di Neil Benezra, ora l'opera di Nauman “si concentrava sul processo di realizzare se stessa analizzando la venerabile tradizione della fusione”<sup>8</sup>. Non bisogna lasciarsi sviare dal riferimento a un’“analisi” che, più pratica che intellettuale, svelava rudimenti formali del tutto nuovi. L'antitecnologia di Nauman, che voltava le spalle alle operazioni perfettamente sincronizzate del fonditore, era decisamente, addirittura aggressivamente, semplificata. Pur utilizzando calchi e modelli in gesso come un fonditore tradizionale, l'artista si basava su originali in creta ammassati rapidamente come forme approssimative<sup>9</sup>. Le sue forme ricorrenti erano lunghe pagnotte e grandi pastiglie, “forme morbide”, così le definiva, che ricordano una versione ingigantita dei prodotti malriusciti di un panettiere ubriaco. A quelle forme si affiancarono subito stampi e modelli spigolosi assemblati con cartone e legno. Entrambe le categorie formali – il duro e il morbido – generarono

un'intera serie di opere in resina e poliestere, che avevano più l'aspetto di repliche umoristiche che di originali autentici. Ben presto l'artista capì, come Auguste Rodin prima di lui, che da una matrice sagomata si potevano prendere più calchi, e unirli per formare un insieme stranamente palindromo<sup>10</sup>. Era come riformulare una frase palindroma quale "Madam, I'm Adam" sotto forma di scultura. Il risultato era un gioco di parole materializzato.

Tuttavia la creazione di echi interni non era l'unico intento di quelle strane opere. Semplici pellicole dipinte sulla superficie della matrice e poi staccate apparivano come residui (e reminiscenze) di una forma evidentemente assente. Non era chiaro, però, di che tipo di forma si trattasse. Quando il critico d'arte Fidel Danieli li chiamò "prodotti residui o di scarto", il riferimento sembrò più industriale che naturale, come si addiceva al loro aspetto di vuoti e ripetitivi scampoli di materiali funzionali. Subito dopo, tuttavia, Danieli cambiò registro: la natura trionfava, con i "calchi" di Nauman (le sculture in fibra di vetro) che ora apparivano come versioni di una "crisalide irrigidita"<sup>11</sup>. La seconda lettura parlava in favore della fragile leggerezza e della strana vivezza della fibra di vetro; come comprese Eva Hesse, questo materiale industriale non può fare a meno di ravvivare anche l'oggetto più banale con la sua traslucidità.

Danieli si riferiva non solo alla prima personale di Nauman (una selezione di lavori in fibra di vetro alla Nicholas Wilder Gallery di Los Angeles, nel maggio-giugno 1966), ma anche a ciò che, come critico locale, aveva visto nel famoso studio dell'artista, il cui contenuto sarebbe ben presto diventato noto a un pubblico più ampio. Nell'autunno del 1966 Lucy R. Lippard inserì le opere di Nauman in *Eccentric Abstraction*, la famosa esposizione allestita alla Fischbach Gallery di New York<sup>12</sup>. L'aspetto preminente, forse addirittura epocale, fu lo sforzo di Lippard di definire questo nuovo stile "non-scultoreo". I canoni decostruttivi di queste nuove opere andavano oltre il dualismo natura/cultura che Danieli (per quanto involontariamente) era stato costretto a osservare, eppure le stesse contraddizioni di fondo rimanevano ancora in gioco: le nuove opere – fantasiose, sensuali, non-spaziali, anti-formali – erano decisamente corporee, anche se in un modo completamente nuovo. Grazie a un misterioso trucco univano passività mortale e presenza vitale. Gli opposti si alleano: forma e contenuto diventano una cosa sola. "Il futuro della scultura", concludeva con ottimismo Lippard, "potrebbe benissimo trovarsi in questi stili non-scultorei"<sup>13</sup>.

Ciò che va sottolineato, tuttavia, è il fatto che quel futuro non-scultoreo si contrapponeva nettamente all'esempio di un passato fin troppo scultoreo. Secondo Lippard, Nauman era il caso più significativo: "Le opere di Nauman", dichiarò, "non sono rifinite, un po' invecchiate, sfocate e ripugnanti, assolutamente non-scultoree e a prima vista ingannevolmente insignificanti". Perché Lippard fece questa lista dettagliata di "quasi difetti"? La risposta è semplice: dietro a ognuno degli apparenti punti deboli di Nauman si trovava un'antitesi nascosta, un'antica pratica scultorea che l'artista aveva superato con disinvoltura. La vera scultura è notoriamente eterna, vuole essere guardata, ha qualcosa da dire, le sue meticolose superfici sono fatte per durare. Questo non è il caso di Nauman. Ma non è tutto: quando Lippard sostiene che la fragilità delle opere di Nauman "suggerisce una frammentazione", che i suoi lavori sono "autosufficienti in modo inquietante", e che quella caratteristica ha la "durezza di una funzione perduta, residuale, e una totale mancanza di eleganza", ogni sua parola è intrisa del logoro *ethos* del monolito e del monumento<sup>14</sup>.

Forse non sembrerà strano che l'ambiguo sostegno di Lippard non fosse universalmente condiviso, benché del tutto in sintonia con quell'epoca di cambiamenti. Nel 1966 Robert Morris e Donald Judd avevano ormai stabilito i canoni della nuova estetica minimalista: il successo della mostra *Primary Structures*, tenuta in aprile al Jewish Museum di New York, l'aveva dimostrato<sup>15</sup>. (Inutile a dirsi, Nauman aveva visto le opere dei due artisti pubblicate su riviste d'arte.)<sup>16</sup> Con Richard Tuttle, che invece aveva esposto le sue opere lavorate a mano a parete (Nauman vide due di questi lavori a San Francisco [p. 126], e ne fu colpito), l'intera gamma delle dissoluzioni post-minimaliste dell'opera

d'arte era in attesa dietro le quinte<sup>17</sup>. Anche Nauman era sicuramente in attesa, pronto a staccarsi dal minimalismo tramite una “precoce” attenzione, come scrisse Marcia Tucker sei anni dopo, “a certe proprietà fisiche senza riferimento all’oggetto in quanto tale” – al posto dell’oggettualità, le azioni: “inclinarsi, appendere, curvare, lacerare, piegare, puntellare”<sup>18</sup>. La cosa sorprendente di tali movimenti e posizioni è che la maggior parte di essi rischia di creare un’autentica confusione tra l’artista e i suoi oggetti. Chi fa cosa? Quando Mel Bochner si lamentava del fatto che “l’opera di Nauman in realtà è una non-opera”, si profilava un problema simile. Quando l’“opera” sembra solo “un mucchio di stracci buttato sul pavimento o drappeggiato sulla parete”, il problema può essere ricondotto alle azioni dell’artista: egli non sta lavorando in modo adeguato, e il risultato è una “non-opera”. Analogamente, se la “non-opera” appare stanca (“di una stanchezza insolita”), l’autore (per non parlare del suo spirito creativo) deve essere a sua volta esausto<sup>19</sup>.

O almeno questa era l’opinione sprezzante di Bochner, il quale però si sbagliava. Nauman era solo all’inizio di un processo di demolizione di un intero sistema di rappresentazione fino ad allora inesauribile, un sistema strettamente legato a solidità, presenza, coerenza, oggettività e incarnazione. Non credo che questa formulazione sia esagerata. Se le antiche risorse della scultura erano materialità e fisicità, allora quelle stesse caratteristiche non potevano sfuggire alle intelligenti sedizioni e ai proditori attacchi di Nauman. Entrambe le condizioni si basano sulla presenza fisica, e la fisicità della scultura era il prossimo elemento che Nauman si proponeva di demolire.

I suoi mezzi erano semplici, e mobilitavano efficacemente un’esplicita visione della scultura come corpo e al contempo oggetto. La prova era il prodotto. Alla fine del 1966 Nauman aveva già misurato (forse facendosi aiutare) un quarto del suo corpo, la parte posteriore destra, più o meno all’altezza della natica. La linea curva che ne risultò venne poi usata, in triplice copia, come modello per progettare un contenitore semigeometrico in ferro galvanizzato alto esattamente come l’artista, cioè 182 cm (p. 127).

Ho definito semplice questo processo: cosa si può dire (sempre che qualcosa si possa dire) per andare incontro a questa definizione? La risposta è “il risultato”. Perché, mentre l’osservatore si trova ancora di fronte a un oggetto fisico (un’opera realizzata, ricordiamolo, da – o talvolta su commissione di – uno scultore comprovato), tale oggetto è però conforme a uno scopo pratico anziché ornamentale; è diventato un oggetto funzionale, che si dichiara pronto al suo (raccapricciante) uso<sup>20</sup>. Intitolato *Storage Capsule for the Right Rear Quarter of My Body (Capsula per la conservazione del quarto posteriore destro del mio corpo, 1966)*, esso evoca niente meno che la meticolosa macellazione della carcassa dell’artista, e prepara al contempo una graziosa bara in cui racchiuderne le misere spoglie. La “scultura” – quella “vera” – non è mai stata così. Eppure, malgrado ciò, si tratta di un lavoro scultoreo, specialmente per la sua enfasi su una parte del corpo che possiamo solo percepire e mai vedere. Ora si capisce perché il mercante d’arte Nicholas Wilder ebbe incubi per due mesi dopo aver visto per la prima volta un’opera di Nauman<sup>21</sup>. Il ricordo fu esorcizzato, così racconta Nauman, solo quando Wilder organizzò la sua prima mostra personale.

A metà degli anni Sessanta Nauman inventò una vasta gamma di sistemi per sbarazzarsi degli oggetti scultorei sia come corpi, sia come oggetti concreti. Come la *Capsula per la conservazione*, queste opere evocano il corpo in sua assenza, sostituendolo con qualche segno tangibile che tenta, per quanto vanamente, di ricordare la carne, o talvolta di imitarla. Prendiamo come esempio il giustamente famoso *Senza titolo* del 1967 (p. 118), che unisce un paio di braccia conserte in cera con una corda annodata da barca. Nauman usò la corda in tutt’altro modo, per alludere alle viscere (ossa, muscoli, arterie e tendini) di un carapace in cera. La combinazione è profondamente angosciante, soprattutto a causa dei materiali in gioco. Le braccia stesse, vividamente presenti, non solo sfruttano l’accurato naturalismo tradizionalmente ottenibile con la cera, ma lo testimoniano anche con l’illusione di solidità fornita da un calco in gesso. Sopra i gomiti, tuttavia, il naturalismo

si interrompe in maniera stridente. Questo è un corpo, si capisce immediatamente, privo di interiora; le sue superfici lisce nascondono solo le matasse di canapa ritorta a cui sono appese le braccia. Tocca all'osservatore decidere a cosa alludano i nodi, forse sono semplicemente materiali, anche se la loro asimmetria fa pensare che abbiano un significato più profondo. Corda e braccia formano un'unità o un circuito che evoca una particolare posizione o atteggiamento, in parte spaccone, in parte diffidente. Esse evocano lo studio, il luogo dove l'artista del XX secolo più spesso assume una posa, ma questa è solo una delle letture possibili. Non potrebbero anche sostituire la costituzione psichica di un soggetto altrimenti anonimo?<sup>22</sup> O l'identità degli anni Sessanta? Una lettura così enfatica o storica, naturalmente, sarebbe perfettamente coerente con le risposte tradizionali alla "scultura": una consapevolezza che dimostra ulteriormente la difficoltà di realizzare un'opera non-scultorea; la "scultura" torna sempre a galla.

Una soluzione sarebbe quella di fare completamente a meno del corpo, e Nauman naturalmente provò anche questo. In un'intera serie di opere, iniziata anch'essa nel 1966, immaginò vari "dispositivi", come alcuni di essi vennero definiti, che fungevano da integrazione per un corpo che altrimenti sarebbe stato disorientato, imprevedibile o, in taluni casi, semplicemente incompleto. Fra questi ultimi ricordiamo *Device for a Left Armpit (Dispositivo per ascella sinistra, 1967, p. 126)*, e *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)*, due opere che non si limitano a registrare il corpo nella sua assenza, ma sono anche in grado di evocarlo come forma illusoria. La questione, naturalmente, è quale genere di creatura fisica – informe o armoniosa, segnata o meno dal processo di misurazione – venga così suggerita. Un corpo potrebbe effettivamente rischiare di venire reinserito dentro – o inizialmente usato per generare – certe strane costrizioni? A quale prezzo per la vita e gli arti?

Gli altri dispositivi di Nauman sembrano meno minacciosi, malgrado siano ancora più (anti)scultorei. I più importanti fra questi sono i due *Devices to Stand In (Dispositivi per stare in piedi, 1965-66, p. 130)*, il cui effetto venne poi sviluppato in altri lavori, la maggior parte dei quali in seguito distrutti, che operavano in modo analogo. Ciascuno di essi mirava a limitare o fissare il corpo nello spazio fornendogli un luogo dove stare. Nel caso dei *Dispositivi per stare in piedi*, tale luogo è offerto da un cuneo in ottone o acciaio con una scanalatura per i piedi (altre versioni, poi distrutte, avevano un tappetino di gomma con le impronte dei piedi destro e sinistro, o una scatola di cartone provvista di una fenditura)<sup>23</sup>. Da un lato, ognuno di questi esperimenti attende una presenza umana che lo completi; dall'altro, la sua compiutezza dimostra che quel completamento non avverrà mai. All'osservatore, invece, viene promessa solo una ricompensa immaginaria, quando evocherà un'altra fantomatica figura con i piedi nell'apposita scanalatura. Cosa comporterebbe realmente assumere quella posizione? Un sacrificio, senza dubbio. Immobilizzato sul posto come una colonna, il corpo non potrebbe evitare di prendere il posto della scultura, con una sostituzione che sarebbe anche una perdita. Perché se un "dispositivo" consente alla scultura di nutrirsi della vita del corpo, esso esige anche un prezzo elevato. La vittima, così catturata, rimarrebbe bloccata sul posto. Ne risulterebbe un corpo trasformato in scultura, ritto entro i confini di una stanza. Quel corpo potrebbe essere Nauman? Certo. Qui egli posa come l'*alter ego* negativo di Pigmaliione, mentre l'osservatore immobilizzato sosterebbe il ruolo di una Galatea al contrario.

I "dispositivi", tuttavia, dimostrano anche che per Nauman è molto importante il modo in cui scultura e spazio si relazionano. Basti considerare il titolo del suo primo libro d'artista: *Pictures of Sculpture in a Room (Immagini di scultura in una stanza, 1965-66, pp. 132-133)*. Pubblicato privatamente mentre l'autore era ancora a Davis, l'opuscolo presenta fotografie in scala ridotta di quattro diverse sculture, una per pagina. Ogni foto mostra una singola scultura isolata nella generica stanza del titolo<sup>24</sup>. E non solo ognuna di esse rappresenta una diversa struttura scultorea, ma, in

virtù della collocazione e dell'azione che rappresenta (appendere, inclinarsi ecc.), adotta anche una posa diversa. Nessuna di esse è realmente animata, e nessuna angosciante, e tuttavia, date le quattro caratterizzazioni individuanti offerte dalle fotografie (che in questo somigliano a ritratti), appare chiaro che un simile processo immaginativo era già in corso. (A questo riguardo, vale la pena di ricordare l'osservazione di Tucker a proposito della scultura, secondo cui "un cambiamento di posizione influisce sulle caratteristiche di volume, forma, dimensioni e collocazione".)<sup>25</sup> Ancora una volta il contesto era lo studio. Là dentro Nauman aveva già cominciato ad assumere delle posizioni, in una performance che tre anni dopo sarebbe stata registrata in video. (La performance ebbe diversi titoli – *28 Positions Piece* [*Opera con 28 posizioni*], *Seven Consecutive Poses* [*Sette posizioni consecutive*] e *Wall-Floor Positions* [*Posizioni parete-pavimento*]; quest'ultimo titolo venne usato anche per il video, pp. 134-135<sup>26</sup>). Qui è sufficiente rilevare il breve elenco dei propri movimenti che Nauman spiegò a un intervistatore ("stare in piedi con la schiena al muro per circa quarantacinque secondi o un minuto, sporgermi in avanti dal muro, poi piegarmi in due, accovacciarmi, sedermi, e infine alzarmi in piedi"), e la domanda che seguì: "[La performance] si riferisce a questioni di scultura su cui stava riflettendo in quel periodo?". La risposta di Nauman fu: "Sì"<sup>27</sup>.

Non serve sottolineare la violenza suggerita dalle opere di Nauman: alcune erano banali come le azioni appena descritte. Tuttavia non possiamo ingannarci sulla sua propensione verso l'assurdo del gioco macabro. Il suo interesse per il corpo tendeva a diversi tipi di estremi: immobilizzato o intrappolato in un movimento senza senso, reso assente, persino frammentato in parti. O in grasso. Dico questo sulla base di una strana opera abbozzata intorno al 1967, in seguito distrutta (p. 137)<sup>28</sup>. Sette pezzi di cera, ognuno definito ancora una volta come modello della metà sinistra del corpo dell'artista, formavano una colonna alta 180 cm, una sorta di torre improvvisata, insieme a sette latte di grasso. L'intera composizione era apparentemente costruita secondo i principi delle proporzioni classiche, per cui un corpo armonioso deve essere lungo sette volte la testa, ma al posto delle teste Nauman utilizzò contenitori di grasso. Malgrado avesse ben poco a che vedere con un corpo, il risultato (inevitabilmente intitolato *Wax Templates of the Left Half of My Body Separated by Cans of Grease* [*Modelli in cera della metà sinistra del mio corpo separati da latte di grasso*]) era comunque sufficientemente corporeo da sostenere la sua tesi anticanonica. E inoltre presentava anche qualcosa di molto più raccapricciante: una visione da macellaio del corpo come residuo, ridotto alle sue parti grasse. Come tema scultoreo, l'idea si rifaceva alla recente opera di Joseph Beuys *Stuhl mit Fett* (*Sedia con grasso*, 1963), che analogamente sostituiva il corpo con un residuo di grasso (p. 137)<sup>29</sup>. Il grasso di Beuys, accuratamente misurato, è posato sulla sedia come una controfigura o un sostituto, lasciando l'osservatore a chiedersi dove sia finito il corpo originario.

La risposta finale di Nauman era semplice: nello studio. Se era nello studio che il corpo era stato staccato per la prima volta dalla scultura che lo rappresentava, era lì che il corpo aspirava a equipararsi, in modo fin troppo abietto, con la forma scultorea. L'intento che ispirava molte performance dell'artista sembrava quello di accostarsi all'opera d'arte scolpita come oggetto al contempo vivo e morto. Tali esercizi non solo facevano sì che il corpo dichiarasse la sua presenza come mera caratteristica o attività fisica – un presupposto dei diversi modi (camminare, calpestare, pestare i piedi, rimbalzare) in cui occupava spazio – ma in due casi lo immaginavano assumere forme geometriche – sfera e cilindro – in approssimazioni animate di opere d'arte minimaliste<sup>30</sup>. In che modo ciò accadeva? Per fare un cilindro, ad esempio, il *performer* doveva sdraiarsi "lungo la linea di raccordo parete/pavimento, con il volto nell'angolo". È facile riconoscere che si tratta di una posizione molto frequente per gli oggetti di Nauman, ed è inoltre chiaro che, una volta assunta tale posizione, ogni fibra del corpo del *performer* doveva cercare di comportarsi nel modo più cilindrico possibile. Come? "Concentrati per stirarti e allungarti lungo una linea che attraversa il

centro del corpo parallelamente all'angolo della stanza in cui sei sdraiato. Nello stesso tempo cerca di stringere il corpo intorno alla linea. Poi cerca di spingere quella linea nell'angolo della stanza"<sup>31</sup>. Risulterà evidente che l'esercizio contrapponeva l'assoluta immobilità all'estrema concentrazione fisica, addirittura allo sforzo. Ed è altrettanto evidente che, per avvicinarsi a un minimalismo fisico, ogni fibra del corpo doveva essere tenuta in tensione.

Ho cominciato questo saggio affermando che l'attacco alla scultura da parte di Nauman inevitabilmente concerneva lo stesso mezzo espressivo che si proponeva di abbattere. Il modo migliore per concluderlo, dunque, sarà chiedersi ancora una volta cosa fosse per Nauman la scultura. Emergono così due elementi importanti, il senso di forte concretezza della scultura (contrapposta alla pittura, di cui Nauman diffidava perché "opulenta") e la sua fisicità che appare una qualità ovvia, ma cosa significa di preciso? Le investigazioni condotte da Nauman negli anni Sessanta ruotavano intorno a questa domanda alla quale rispondeva così: come oggetto, la scultura offre un mezzo di descrizione, perfino di delimitazione, si occupa di margini, dorsi e fianchi, si separa dall'ambiente circostante. Tutto questo appariva inestimabile a un artista come Nauman perché quegli stessi limiti spingevano automaticamente a chiedersi cosa significasse superarli. La scultura, nella sua determinante affermazione di presenza, evocava inevitabilmente tali eccessi, proprio come le sue superfici suscitavano contemporaneamente l'idea di interno ed esterno. Eppure la scultura tradizionale non ama soffermarsi su queste circostanze, per quanto inevitabili, non sempre le considera come *il* fatto determinante. Per Nauman, al contrario, nessuna distinzione ontologica poteva essere più rilevante ("Le nostre reazioni fisiche, fisiologiche e psicologiche – il modo in cui guardiamo un oggetto – sono determinate tanto dall'interno quanto dall'esterno")<sup>32</sup>. In effetti la dimostrazione di queste conclusioni definì un ulteriore aspetto dei suoi obiettivi, non solo nelle prime opere in fibra di vetro, ma anche nelle successive modifiche di tali oggetti, in opere come *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) e *A Cast of the Space under My Chair* (Un calco dello spazio sotto la mia sedia, p. 141)<sup>33</sup>. Tutti questi lavori indicano una fascinazione per i margini che emergono misteriosamente là dove non sono percepibili. Mentre utilizzava la fusione Nauman disse: "Mi piacciono sempre le linee di divisione e le giunzioni: aiutano a individuare la struttura di un oggetto e di solito nella scultura finita vengono rimosse"<sup>34</sup>. La conseguenza è evidente: attraverso un progetto di recupero di connessioni e margini prima invisibili si possono rivelare nuove e più precise strutture. Si potrebbe dire che gli oggetti di Nauman aboliscono i perimetri grazie alla tattica contraddittoria di portarli alla luce.

Nauman prendeva sul serio i limiti, e seguiva la strada che essi gli indicavano: verso le stravaganze degli oggetti domestici e dello spazio interno. Fu lì che egli immaginò il corpo, un oggetto fra tanti, ma dotato di una fragile vitalità che non poteva essere soffocata, usò la scultura per misurare quella vitalità, oltre che per spingerla verso un punto cruciale. La sua opera tiene il corpo in ostaggio della minaccia (e della necessità) di un incontro con la scultura come cadavere irrigidito. Uso il termine "necessità" a ragion veduta. Nauman, unico fra i suoi contemporanei, considerò seriamente il mezzo espressivo. Ecco perché il modo migliore per concludere è ricordare il suo ormai famoso interesse per una figura tanto amata quanto vilipesa degli anni Sessanta: il grande vecchio della scultura Henry Moore. Un'intera serie di opere – fra cui una scultura in rilievo rivestita in cera e subito dopo riprodotta in ferro (p. 58), alcuni disegni particolareggiati e due fotografie di grande formato – cerca di inserirsi nella discussione, con Nauman che si schiera da entrambe le parti. In una delle immagini Moore è trasformato in una simbolica reliquia: una tomba-con-capsula di conservazione lo preserva, come ibernato, per un'epoca futura (p. 61). In un'altra viene attivata una strana, vorticoso trappola di luce che sembra voler catturare lo spirito di Moore tra le sue spire (p. 62). In un'altra ancora "Moore" (rappresentato da Nauman) è immaginato come "costretto a fallire": le braccia legate

dietro la schiena lo fanno sembrare ostaggio di Nauman, finché non ricordiamo che, se qui Nauman assume il ruolo dello scultore più anziano, è sottinteso che il più giovane sia a tutti gli effetti ostaggio di se stesso. Come spesso accade con Nauman, il sadismo è giocoso, ma fino a un certo punto, e anche il masochismo. “Un punto nello spazio è un luogo per una discussione”, diceva Wittgenstein<sup>35</sup>. Nel caso di Nauman la disputa è inscenata facendo ricorso a un mezzo espressivo al quale l’artista doveva tutto, ma che era assolutamente deciso a esaurire fisicamente e analiticamente, come infatti fece.

---

I miei più sentiti ringraziamenti a Connie Lewallen per avermi coinvolta in questo progetto, e per aver instancabilmente risposto alle mie domande strada facendo. Grazie anche a Elise Archias, che ha gentilmente letto questo saggio e, con il suo solito acume, ha suggerito vari approfondimenti e sviluppi dell’argomento.

<sup>1</sup> Le informazioni sui corsi e sugli orari delle lezioni di Nauman, oltre alle fotocopie del catalogo *College of the San Francisco Art Institute, 1967-68*, sono state gentilmente fornite da Jeff Gunderson, archivist al San Francisco Art Institute.

<sup>2</sup> *College of the San Francisco Art Institute, 1967-68*, cit., p. 38.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> 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, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words: Writings and Interviews*, a cura di Janet Kraynak, MIT Press, Cambridge, 2003, p. 102 (ed. it.: *Please Pay Attention Please: Le parole di Bruce Nauman*, postmedia books, Milano, 2004.)

<sup>5</sup> Willoughby Sharp, *Nauman Interview*, in “Arts Magazine”, New York, marzo 1970; ristampato in, *Please Pay Attention Please*, cit., pp. 117-118.

<sup>6</sup> Nell’usare i termini medium e media mi rifaccio all’uso introdotto e spiegato da Rosalind Krauss in “*A Voyage on the North Sea*”: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, London, 1999, pp. 5-7.

<sup>7</sup> Si veda la nota in memoria di Giambruni, firmata dai colleghi docenti di Davis R.M. Johnson, M.C. Reagan e D. Schapiro, in *Online Archive of California*, nel sito [http://texts.cdlib.org/xtf/view?docId = hb6h4nb3q7&doc.view = frames&chunk.id = div00017&toc.depth = 1&toc.id =](http://texts.cdlib.org/xtf/view?docId=hb6h4nb3q7&doc.view=frames&chunk.id=div00017&toc.depth=1&toc.id=), visitato il 20 settembre 2005. In seguito Nauman spiegò che il programma di scultura di Davis, con il suo attaccamento alla creta e alla fusione e il totale disinteresse per la saldatura, gli sembrava decisamente antiquato. Quell’attenzione particolare per il bronzo gli ricordava con ogni probabilità i falsi “bronzi” di vetroresina dipinta che aveva visto mentre studiava alla University of Wisconsin. (Si veda Michele De Angelus, “Interview with Bruce Nauman”, 1980, in J. Kraynak, *op. cit.*, pp. 225-226.)

<sup>8</sup> Neal Benezra, “Surveying Nauman”, in *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, a cura di Joan Simon, Walker Art Center, Minneapolis, 1994, p. 19. (I numeri del catalogo ragionato verranno d’ora in poi indicati con la sigla CR.)

<sup>9</sup> Come dimostra l’elenco delle opere distrutte contenuto nel catalogo ragionato di Joan Simon, all’inizio Nauman credeva possibile evitare l’uso del calco in gesso preso dall’iniziale “forma morbida” in creta. Il suo primo esperimento in fibra di vetro e resina, basato direttamente su un modello in creta e oggi documentato solo da una fotografia, non ottenne l’effetto desiderato. (Vedi CR D-1.)

<sup>10</sup> Si vedano le opere CR 17-23.

<sup>11</sup> Fidel A. Danieli, *The Art of Bruce Nauman*, in “Artforum”, Vol. 6, n. 4, New York, dicembre 1967, p. 16.

<sup>12</sup> La mostra comprendeva solo alcune opere di Nauman, fra cui CR 59, attualmente in prestito a lungo termine al Guggenheim Museum da parte della Collezione Panza. Anche se alla Fischbach Gallery venne installata orizzontalmente, viene solitamente montata in verticale.

<sup>13</sup> Lucy R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, in “Art International”, Vol. 10, n. 9, Lugano, novembre 1966; ristampato in Richard Armstrong, Richard Marshall, *The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture*, Whitney Museum of American Art, New York, 1990, p. 58



---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>15</sup> Su *Primary Structures*, si veda James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven, 2001, pp. 13-24.

<sup>16</sup> M. De Angelus, *op. cit.*, p. 226.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 226-27. Le opere di Tuttle in cui Nauman si era imbattuto erano parte di *The Seventh Selection of the Society for the Encouragement of Contemporary Art: A New York Collector Selects*, San Francisco Museum of Art, San Francisco, 22 gennaio 14 febbraio 1965, e sono identificate nell'elenco delle opere esposte come *Abstract Picture (Dipinto astratto, 1964 ca.)*, olio su tela e legno, e *Silver Abstract (Argento astratto, 1964)*, struttura in compensato. Quest'ultima è attualmente nota come *Silver Picture (Dipinto in argento)* o *Silver Abstraction (Astrazione in argento)*.

<sup>18</sup> Marcia Tucker, "Bruce Nauman", in *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Praeger, New York, 1972, p. 32. Vale la pena di osservare che la lista di Tucker è più vicina alla "Lista di verbi" compilata da Richard Serra nel 1967-68 di quanto non lo sia la scultura di Nauman. Il paragone è significativo in quanto la lista di Serra, formata da trentasette verbi all'infinito (a cominciare da "spargere, disporre, riparare, scartare" per finire con "continuare") e da diciassette locuzioni preposizionali ("delle onde, dell'elettromagnetico, dell'inerzia [...] delle maree, della riflessione [...] del tempo, della carbonizzazione"), insiste su intenzioni e riferimenti, mentre Tucker, come si è visto in precedenza, si interessa ad azioni o processi. (Si veda Richard Serra, *Writings/Interviews*, University of Chicago, Press, Chicago 1994, p. 4.)

<sup>19</sup> Mel Bochner, *Eccentric Abstraction*, in "Arts Magazine", n. 41, New York, novembre 1966, p. 58; citato in Richard Armstrong, *The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture*, cit., p. 14.

<sup>20</sup> Quando Raffaele gli chiese se nella sua opera attribuisse maggiore importanza al processo o al concetto (se gli interessasse di più il momento della realizzazione o l'immagine in sé), Nauman rispose: "Un po' entrambe le cose – anche se mi piacerebbe che la realizzasse qualcun altro. Il problema è che nessun altro può realizzarla come vorrei. Ho già avuto questo problema. Mi sembra di disegnare il progetto nel modo migliore possibile, e poi lo porto a qualcuno. E il pezzo viene fuori sbagliato. Oppure lo rendono più solido e lo realizzano in un altro modo" (E. Baker, J. Raffaele, *op. cit.*, p. 106.)

<sup>21</sup> Si veda M. De Angelus, *op. cit.*, p. 242. Nauman descrive l'opera vista da Wilder come "un pezzo basso di plastica" di proprietà di Tony DeLap; l'opera si è poi deteriorata e oggi non esiste più.

<sup>22</sup> Anche Robert Morris ha usato la corda per evocare sensazioni fisiche. Si veda il suo *Untitled (Knots) (Senza titolo – Nodi, 1963)*, in legno dipinto e corda di canapa, che si trova al Detroit Institute of Arts. Non solo quest'opera ha sicuramente a che fare con la formazione di Nauman, ma richiama anche un altro importante precedente: *Target with Plaster Casts* di Jasper Johns (1955).

<sup>23</sup> Le opere in questione sono CR D-9 e CR D-17. Danieli fa riferimento a "un recente cuscinetto di gomma verde e rosso su cui stare in piedi", che potrebbe essere CR D-9. (F.A. Danieli, *The Art of Bruce Nauman*, p. 18.)

<sup>24</sup> Si veda CR 48; Simon identifica quattro delle sculture nella sua nota su quest'opera. Ringrazio Anne Byrd per aver preso visione, su mio incarico, della copia di questo libro presso il Museum of Modern Art di New York, e per avermi fornito le riproduzioni delle immagini in esso contenute.

<sup>25</sup> M. Tucker, *op. cit.*, p. 32.

<sup>26</sup> La performance di Davis è identificata nel catalogo ragionato come CR 5; la versione video è CR 138.

<sup>27</sup> W. Sharp, *op. cit.*, p. 122.

<sup>28</sup> L'opera è CR D-21. La mia analisi si basa sulle informazioni fornite dal catalogo ragionato.

<sup>29</sup> Anche se Nauman non vide l'opera di Beuys prima del suo viaggio a Düsseldorf del 1968, ne aveva sentito parlare alcuni anni prima. Nell'intervista con M. De Angelus infatti l'artista ricorda che nel 1965 o 1966 incontrò il curatore Kasper König, il quale "gli disse alcune cose su Joseph Beuys" (M. De Angelus, *op. cit.*, p. 251). Anche Nauman creò un'opera con una sedia, *Un calco dello spazio sotto la mia sedia*, la quale, realizzata nella versione definitiva in cemento durante il viaggio in Germania, era stata concepita tre anni prima. È possibile che, come concretizzazione spaziale, l'opera risponda anche alla rappresentazione della presenza umana in forma di grasso.

<sup>30</sup> Le istruzioni di Nauman per la realizzazione di *Body as a Cylinder (Corpo come cilindro)* e *Body as a Sphere (Corpo come sfera)* sono state probabilmente redatte entro il 1969. (Si veda Bruce Nauman, *Notes and Projects*, in "Artforum", Vol. 9, n. 4, New York, dicembre 1970; ristampato in J. Kraynak, *op. cit.*, p. 57.)

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Joan Simon, *Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman*, in "Art in America", Vol. 76, n. 9, New York, settembre 1988; ristampato in J. Kraynak, *op. cit.*, p. 324.

<sup>33</sup> Per Piattaforma costituita dallo spazio fra due scatole rettilinee sul pavimento si veda CR 50; per Un calco dello spazio sotto la mia sedia si veda CR 102 (si veda anche nota 29 sopra).

<sup>34</sup> J. Simon, *op. cit.*, p. 324.

<sup>35</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 2.0131; citato in Ann Wilson Lloyd, *CASTING ABOUT WITH BRUCE NAUMAN*, in "Sculpture", Vol. 13, n. 4, Washington DC, luglio-agosto 1994, pp. 20-27.