

Aldo Iori, "S.C.R.I.T.T.U.R.A. per K."

in *Karpüseeler.: La rappresentazione tra logica e sublime* (2005)

Ipotizzando una prima formulazione di questo breve testo con l'artista Karpüseeler s'introducevano, con una punta d'ironia, i termini di 'ragione' e 'sentimento', per me presenti nel suo lavoro seppur in modi differenti, fin dalle prime prove. L'aspetto razionale, rilevato più volte nelle letture delle sue opere, nel tempo si coniuga sempre più con elementi della sfera dell'emozionalità poetica. Legame sorto in funzione diretta con la presa di coscienza dell'unitarietà dell'assunto creativo; in esso si compenetrano dicotomie o poliedricità differenti tese ad un pensiero che rispecchi la complessità umana. Nei testi che accompagnano la sua produzione artistica, soprattutto del primo decennio, e nelle proposizioni dichiarative che sottolineano la preminenza di fattori logico-razionali, appare una sorta di reticente volontà dell'autore a licenziare possibili letture che conducano a sfere del 'sentire' umano. Sono le opere che, attraverso il loro mostrarsi direttamente, indicano e guidano l'osservatore: in questo caso ad avere uno sguardo che travalichi il momento inizialmente razionale per instaurare con esse un rapporto alimentato anche dalla sfera più sensualmente emozionale. L'arte contemporanea dimostra sempre un suo livello estatico complessivo ed in anni recenti (Boetti) ricorda che i sensi sono sei, comprendendo tra questi anche il pensiero. Tale proposizione è più che mai veritiera nel lavoro di Karpüseeler.

Prendere in esame e scrivere sul lavoro di Karpüseeler presuppone un'analisi che coinvolga la sua produzione artistica in maniera globale. In alcuni artisti il lavoro può essere frazionabile in momenti o gruppi di opere che paiono essere accomunate dalla medesima logica o attitudine creativa; nel suo caso ciò non pare possibile. Sebbene le opere siano dall'artista stesso suddivise in grandi gruppi di appartenenza, risulta difficoltoso scindere alcune opere da altre esclusivamente su base cronologica o secondo un'indagine stilistica o linguistica. Solo con uno sguardo che abbracci quasi trent'anni è possibile una corretta lettura delle tensioni interne al lavoro, riconoscere la costanza di un operare e l'estrema tenacia nel perseguire un particolare pensiero dell'arte. La produzione delle opere ha costituito nel tempo un insieme, apparentemente anche disomogeneo, con dinamiche intellettuali e caratteristiche qualitative inusuali nel panorama italiano.

Nei primi anni Ottanta già tra le aule dell'accademia perugina Karpüseeler direziona il proprio interesse verso gli aspetti relazionali tra arte e scienza, pensiero razionale, filosofia e tecnica; la concezione dell'opera e i materiali usati appaiono da subito come elementi che sostengono con forza una puntuale e tesa definizione dell'immagine ricercata. Le prime incerte esperienze realizzate con le bande del telex e l'interesse per i linguaggi informatici lo rendono un pioniere in quegli anni isolato: il suo interesse non è, come per altri artisti suoi contemporanei, il risultato formale, piuttosto sono gli arricchimenti intellettuali della logica che la novità tecnica possiede e può portare nel campo dell'arte. Nei suoi interventi verbali effettuati durante gli incontri con gli artisti, dell'area poverista e non solo, venuti in visita in accademia appare chiaro, nell'uso di specifici termini e domande su particolari aspetti del loro lavoro, la volontà di un confronto diretto indirizzato a percepire l'altrui conformazione e messa in opera del pensiero piuttosto che le caratteristiche soggettive della singola opera o la lettura storico-antropologica degli eventi creativi. Nella sua fase formativa è evidente la volontà di giungere ad un proprio chiarimento per la costituzione di un personale 'meccanismo' di pensiero, di una sorta di architettura logico-formale, nella quale ogni elemento, in rapporto con il tutto, conduca all'opera.

La storia personale, gli interessi per letture di confine tra logica e creazione, la frequenza precedente di scuole non artistiche, l'essere approdato all'arte con un bagaglio culturale non conforme, il possedere un'età più matura dei suoi colleghi, sono elementi eterogenei sui quali si innestano i presupposti per la sua 'anomala' ricerca. La frequentazione del maestro Nuvolo in questa fase appare determinante in quanto nell'opera dell'artista tifernate sono elaborati, in maniera matura ed abile, alcuni aspetti, come la logica matematica e geometrica, la ripetitività del linguaggio 'meccanico', la precisione della tecnica esecutiva e anche il controllo da parte dell'estro della casualità, che Karpüseeler fa propri con modalità autonome. Importanti sono parimenti i suoi interessi per personalità di area concettuale e poverista allargata come Duchamp, Castellani, Paolini, Boetti, Pistoletto, Fabro, Patella e Bagnoli; egli è interessato al loro 'modus operandi' e alla comune tendenza a privilegiare la persistenza del pensiero rispetto alla forma, comunque ineccepibile e tendente alla perfezione, e la compresenza nelle loro opere di aspetti simbolici, tautologici, ironici e anche intellettualmente ludici.

Karpüseeler ha la fortuna di vivere il vivace clima artistico perugino che in quegli anni è animato da docenti, artisti e intellettuali come Bruno Corà, Antonio Gatto, Eliseo Mattiacci, Colombo Manuelli, Hubert De Cleva e nel quale sono presenti studenti, che come lui sono intenzionati a tentare la carriera artistica, come Alain Le Bourgoecq, Eduard Winklhofer, Luca Costantini, Vittoria Mazzoni, Diego Latella, Alida Franceschini, Antonio Pazzaglia, Oriano Baldelli, Pasqualina Bianchini, Antonio Tsoupakis, Stefano Zanarini, Antonietta Taticchi, Anna Bertolini, Stefano Chiacchella e molti altri. Questo clima culturale di costante e quotidiano confronto comune sul lavoro, arricchito anche dal passaggio a Perugia di numerosi altri artisti e all'offerta di eventi espositivi da parte dell'accademia e delle istituzioni pubbliche, contribuisce a forgiare, in molti di loro tra cui Karpüseeler, la consapevolezza e la volontà di essere artista.

Dopo la fine degli studi accademici la sua breve partecipazione, ma fin dai primi momenti costitutivi, all'attività di Opera, associazione per l'arte contemporanea sorta per volontà di Bruno Corà e di docenti, studenti e artisti e che ha operato non solo a Perugia dal 1986 al 1993, testimonia l'impegno in prima persona in difesa sia di quel clima, espressione di una comunità, sia del lavoro di suoi colleghi artisti. Questo anche nei rapporti con artisti più giovani che si vanno formando in anni successivi, come Danilo Fiorucci, Serenella Lupparelli, Polly Brooks, Roberta Meccoli, Francesca Manfredi, Stefano Bonacci, Massimo Diosono, Simona Frillici o Parisella Santificetur. La stima e la profonda amicizia di molti colleghi artisti e intellettuali più maturi di lui, non solo italiani, lo sostiene in quegli anni nella sua non facile scelta artistica, se non tuttavia definibile come controcorrente, a volte laterale o lontana rispetto alle tendenze in atto nella maggioranza della nuova generazione artistica degli anni Ottanta.

Durante gli anni dell'accademia l'artista realizza dei lavori, datati dal 1978, ancora circoscrivibili in un ambito formativo, ma non per questo meno interessanti per le intuizioni linguistiche ad essi connesse. Il campo di ricerca riguarda le nuove scienze cibernetiche, i materiali legati alla trasmissione meccanica della scrittura e la speculazione cromatica del bianco, del nero e del grigio. Nel 1981-82, a cavallo con il diploma di pittura con Nuvolo e Antonio Gatto, realizza alcune opere che segnano in maniera significativa l'inizio di un percorso più cosciente e complesso. Si tratta innanzi tutto del primo *Autoritratto* del

1982, fotoesposizione dell'immagine del proprio volto attraverso delle schede perforate. Il porre il punto zero di un viaggio artistico nella propria immagine è spesso caratteristica degli artisti del passato come del presente. Karpüseeler sembra invece scegliere se stesso non tanto per comune egocentrismo artistico o per l'esigenza di un punto primigenio ed intimo da cui partire, piuttosto per una sorta di necessità di un'immagine-cavia che sia luogo di verifica dell'esattezza del postulato. Questo ricorda il pionieristico spirito scientifico che presuppone la prova su di sé dell'esperimento, dal fantasioso dottor Hyde a nobili episodi più recenti. Tale atteggiamento è presente ogni qualvolta l'opera segni un particolare momento di passaggio e la reiterata nominazione del proprio pseudonimo divenga suono necessario da visualizzare in una forma, come negli autoritratti del '90-91 e come nel 2003 a Perugia, nel difficile passaggio dal visivo al sonoro. Se l'esperimento ha buon esito la legge viene desunta e applicata.

L'*Autoritratto* del 1982 è contemporaneo della formulazione dei *Quadri logici*. Essi, la cui realizzazione prosegue fino alla soglia degli anni Novanta, sono opere nelle quali l'artista mette in pratica un inedito processo di formazione dell'immagine. Nei testi e nelle interviste che nel tempo accompagnano queste opere, l'artista ribadisce sempre "la volontà di rappresentare il pensiero attraverso il suo referente più prossimo, il logos artificiale, inteso come linguaggio del pensiero, prodotto dalla scienza cibernetica" (1983/86). I *Quadri logici* sono struttura posta su di una superficie composta di due parti: una complementare all'altra. Come ben spiega, egli inizia da un primo quadro e il secondo è la necessaria conseguenza del primo, seguendo la logica che rimane in prima battuta celata. L'osservatore, attraverso un'iniziazione alla logica del lavoro e una comprensione degli assunti della specularità, entra in stretta relazione intellettuale con l'opera. Una frettolosa lettura conduce all'erronea appartenenza di queste opere a stagioni della pittura astratta del ventesimo secolo e a comunanze con tendenze più attuali di derivazione minimalista. L'opera diviene formalizzazione serrata di un processo creativo che dal mentale passa al visivo attraverso un uso degli elementi costitutivi la propria speculazione. L'inserimento di logiche cibernetiche non accresce il livello esoterico dell'opera ma, semplificandone la lettura, lo pone in un differente stato nel quale intervengono fattori di adesione dell'osservatore al pensiero costitutivo dell'opera.

Contemporanea dei *Quadri logici* è la realizzazione di opere che l'artista nomina come *Tautologie*. Le prime sono del 1982 e 1983 e caratterizzano il percorso artistico con episodi anche recenti. Il titolo recita ciò che è scritto, inciso, traforato, realizzato con la logica del codice binario. Essere e non essere. Anzi meglio: esserci e non esserci in quanto l'assunto heideggeriano diviene presa in carico di una presenza che dall'autoritratto conduce ad una disamina delle forme primigenie (o anche velatamente 'platoniche') di una tautologia elementare. Come nel primo *C.E.R.V.E.A.U.X.* del 1982 (indicativo di un'inconscia discendenza dalla cultura concettuale di matrice francese) o nel lavoro *F.A.B.B.R.I.C.A.* del 1989 a Brescia fino all'ultimo *L.I.B.R.O.* del 2004, essi indicano anche la compenetrazione tra presenza e assenza, tra negativo e positivo. Essi viaggiano paralleli ai *Quadri logici* indicandone quasi un alter ego nel quale è più forte la tendenza a lavorare su di un piano originario puramente linguistico deviando dall'aspetto pittorico-astratto. Come nei lavori di Boetti anche qui sembra che non ci sia niente da vedere e niente da nascondere; l'opera si presenta più scoperta e con un primo livello di comprensione reso immediato. La vicinanza, se non la derivazione, a logiche proprie sia dell'arte programmata del ventennio precedente che da attitudini metodologiche dell'arte concettuale o di ambiti esemplificati

dai nomi di Castellani e di Opalka, colloca queste opere in un particolare spazio nel quale è ancora possibile proporre ulteriori vie di sviluppo alle esperienze oramai storicizzate e in alcuni casi apparentemente concluse. L'artista si rende conto, si intravede negli scritti, di una 'pseudo-facilità' del lavoro che tautologicamente mostra se stesso e del pericolo di essere stilisticamente individuato come 'l'artista che utilizza il codice a barre' e dalla metà degli anni Novanta diventa più parco nella realizzazione di queste opere. L'ultimo esempio del 2003, *K.A.R.P.Ü.S.E.E.L.E.R. (suonato)*, è anomalo in quanto non diretta tautologia. Opera di passaggio, ancora una volta segnata dalla presenza dell'autoritratto nominativo, utilizza il meccanismo tautologico per rendere visibile e udibile un suono che, pur non corrispondendo alla sua diretta sonorità, è il proprio nome. Il codice a barre non è più linguaggio ma materia che genera altre suggestioni e altri pensieri. In questo dischiude possibilità di nuove vie di fuga del lavoro verso possibili interessanti formulazioni e superamenti degli inevitabili limiti che le *Tautologie* posseggono.

Prima di proseguire la disamina di opere successive si deve una particolare attenzione ad opere che l'artista è solito catalogare come *Errori*, *Grigio pensiero* o *Altre*, una sorta di false anomalie, all'interno e contemporaneamente, ad un insieme rigoroso e conseguente. Egli è sempre stato interessato, come Nuvolo e molti altri maestri (vedi ad esempio i *Volumi a moduli sfasati* di Dadamaino), al fatto che nell'esecuzione dell'opera l'autore o la macchina possano produrre degli errori. Essi divengono interessanti per la loro valenza di 'scarti' laterali rispetto alla tensione della costanza di un percorso e poiché possono rivelarsi come luoghi di indagine del rapporto tra caos e armonia. Questa attitudine, di derivazione possibile anche dal Surrealismo di stampo più concettuale, si formalizza in opere che hanno la necessità di sfuggire alla stretta via che l'autore si è imposta. Una sorta di 'oggetti in meno' di ricordo pistolettiano, che in Karpüseeler hanno una valenza di verifica dell'esattezza attraverso ciò che apparentemente è anomalo e fuorviante. Un primo importante punto di partenza è *Jeu de bot*, un lavoro progettato nel 1983 che vede la luce solo dodici anni dopo nel 1995. Esso è costituito da quindici tondi, in una sua prima formulazione, e da sedici quadrati, in una seconda, che riproducono i ritratti deformati di altrettanti personaggi della cultura letteraria: Brecht, James, Artaud, Wolf, Mann, Pasolini, Lawrence, Nietzsche... Anamorfosi informatiche o meglio, come ben definito nel testo di Marco Scotini del 1995, meta-morfosi, che ricercano una possibile ricomposizione post-quem del ritratto identificativo. Con una forzata lettura psico-antropologica potrebbe essere individuato come un tentativo di non utilizzare la propria identità ma lavorare sull'identità dei propri padri, riconosciuti non dell'arte figurativa (troppo esplicito) ma della cultura letteraria di appartenenza. La galleria degli uomini illustri diviene ostentazione bicromatica (Richter è indubbiamente presente) di luoghi del pensiero il cui punto di fulcro, di relazione e di scelta è l'artista stesso.

Più significativa è *L'Orealità* del 1986, presentata alla mostra T.I.R. di Perugia del medesimo anno. Il megafono, affermativo di una sua presenza come 'standing sculpture', ha lo specchio parabolico posto nell'invaso dell'amplificazione; il suono diviene rispecchiamento di una realtà che attraverso di esso si deforma e muta rispetto la visione ottica dell'ambiente. Vicino ai ritratti degli 'hommes de lettres' di *Jeu de bot*, essa diviene matrice per successive formulazioni e segna una differenza rispetto a molti altri lavori 'anomali': *Al lago*, *In/equi/vocare*, *Il varano di komódo*, *Auscultore*, *I miei pensieri son tornati*, ...e *zéfiro ci porta...*, *Scudo*, sono legati dall'uso di ironici calembour linguistici duchampiani e rivelano la volontà alla creazione di forme tridimensionali nelle quali sia superata la logica serrata degli altri gruppi in un'evidenza oggettuale che possa instaurare con l'osservatore

un rapporto materico e intenso. Il cavallo degli scacchi di *In/equi/vocare* del 1987 (anche nel suo interessante completamento del 2003) diviene mostro terribile di un inconscio che forza la logica di un pensiero razionale; come nel contemporaneo *L'AR-TE-É-DI-PA-RO-LA* del 1987 dove sono i tre minimali elementi scultorei ad essere il soggetto del pronunciamento sillabico, la parola irrazionalmente corrompe, incide, aggredisce la materia. Unico scampo in *Scudo* del 1987 dove è la fiducia nel pensiero (il grigio uniforme e opaco) che lo indica come elemento simbolico di difesa. Ne *Il varano di komódo* la presenza della bottiglia di champagne sul cuscino della poltrona crea uno spaesamento oggettuale per il quale il gioco linguistico tra la finta pelle squamata e il rettile orientale è solo pretesto per indicare una riflessione sulla forza evocativa del pensiero. Il centro della ruota bianca del *carro agricolo* di *...e zéfiro ci porta...* del 1985, punta l'attenzione sullo zero posizionale del sistema binario e sull'assenza segnalata dal celebre sonetto di Lao-tzè, qui colmata da un cilindro di cenere grigia che si innesta come logico mozzo. Più tesi in una logica della visione *Al lago* del 1985 e *I miei pensieri son tornati* del 1987 nei quali la prova pittorica è attenta a definire nel primo uno spazio della distanza e della velocità che genera l'errore (con una singolare parentela con gli ambigrammi di Douglas R. Hofstadter) e nel secondo la persistenza della forma tra memoria e deformazione del ricordo: mai con intenti narrativi o esplicitamente antropologici. L'introduzione dell'errore per Karpüseeler segna anche il fatto che esso sia una possibile via alla forma poetica rispetto la logica della parola che crea la prosa: nella deformazione o attraverso la licenza è possibile intravedere una possibilità del poetico. Gli *Errori* sono logiche e necessarie introduzioni a ciò che viene esplicitato nei lavori degli anni Novanta. Così anche le deformazioni degli specchi convessi di *L'Orealità*, di *A(NOIR) E(BLANC) I(ROUGE) U(VERT) O(BLEU)*, o delle parabole specchianti presenti in *Vann'ekko* e in altri numerosi lavori. Nel 1988 attraverso l'opera *Auscultore*, ancora una volta in una sorta di autoritratto, costituisce una nuova propria identità.

Karpüseeler inizia nella seconda metà degli anni Ottanta ad interessarsi a forme che abbiano esiti formali differenti dai precedenti e che possano derivare da 'logiche manipolazioni' della materia, come sono gli *Errori*, o che possano essere il risultato della trasposizione scientifica e fattuale della nominazione. Cammino arduo percorso precedentemente, con esempi illustri come Kandinskij e Veronesi, da un'arte che individua un'interrelazione e una mediazione tra i contigui linguaggi. L'artista, che da sempre ricerca rapporti tra le differenti sfere della speculazione umana, sembra qui interessato piuttosto alla possibilità di utilizzare la tecnica che la scienza gli offre per mettere in luce forme inedite che siano conseguenti il proprio pensiero. La frequentazione di laboratori di acustica dell'Università di Roma e la lettura di cospicua pubblicistica del settore, lo conduce, alla realizzazione di *A(NOIR) E(BLANC) I(ROUGE) U(VERT) O(BLEU)* del 1987, opera in omaggio alla rivista diretta da Bruno Corà. In essa per la prima volta la tornitura dei cilindri, sormontati da uno specchio convesso posto orizzontalmente, è derivata dalla visualizzazione del suono che il pronunciamento delle 'Voyelles' di Rimbaud attua. La materia non è più contaminata da un suono metaforico e violento come in *L'AR-TE-É-DI-PA-RO-LA* o in *In/equi/vocare*, ma il prodotto di un meccanismo scientifico che genera oggettivamente una possibile soluzione formale. Dopo questo primo episodio l'artista realizza altre opere in alcune delle quali è la pronuncia del proprio pseudonimo l'elemento generatore della forma: ancora un ritorno a sperimentare su di sé, ancora *Autoritratti*. Questa via è sospesa, o per lo meno posta in una laterale attesa come avviene anche per le *Tautologie*, poiché contemporaneamente realizza opere, i *Silenzi* e le *Voci*, che dischiudono forme tese all'assolutezza e alla visualizzazione di un suono più concettuale.

In apertura di questo breve testo si accennava alla presenza nel lavoro di un'attenzione non solo al pensiero inteso come senso ma a tutta la condizione sensoriale ponendo con questo attenzione all'apertura dell'opera verso la sfera emozionale. Gli *Errori* per primi svelano la presenza di un particolare inconscio controllato a posteriori che è sempre più individuabile in tutti i lavori: il cavallo degli scacchi, la tattilità della poltrona, il forte impatto visivo dei boomerang o la ruota di carro, ready made, oggetto prelevato dal reale, portatore di una forte condizione mnemonica. Le opere fin qui esaminate, e poi maggiormente nei *Silenzi* e nelle *Voci*, richiedono sempre più un approccio dell'osservatore che sia caratterizzato dall'uso della sfera dei sensi con forti caratteristiche empatiche.

Questo non avviene con facili e formali affermazioni dell'artista o uso di immagini che presentino un immediato scatto verso la parte irrazionale presente nel lavoro. L'opera come sempre cela e non svela se non a colui che ha un particolare interesse per essa. Il pensiero è nella forma che appare e sia nella sua parte logica sia in quella che ci offre un'emozionalità poetica. La scelta di una tonalità, di come connettere la parte con il tutto, il permanere dell'imperfezione di una stesura (come in una superficie di Mondrian), la considerazione di una 'piacevolezza allo sguardo' o la sottile ironia sempre presente come un costante suono sotteso, sono indicatori di una volontà, seppur talvolta minima, a segnalare la contemporanea presenza dell'uno e dell'altro aspetto nel tutto. Il giuoco intellettuale, la semplicità della visione, la 'freddezza' concettuale dell'immagine slittano in posizione laterale rispetto all'errore o alla deformazione, apparentemente meno importanti, che ora si instaurano quali elementi positivi in un rapporto dinamico tra l'opera e l'osservatore. Attitudini ancora in nuce in lavori dei decenni precedenti ma già annuncio di interessanti esiti poi presenti nei *Silenzi* e nelle *Voci* o di possibili sviluppi in lavori a venire. *Silenzio bianco* del 1999, *Dialogo* del 1999 o anche *U.O.V.O.* del 2004 formalizzano il forte innesto di emozionalità, non più subliminale, su di un meccanismo logico evoluto al quale l'osservatore si deve adeguare in una progressiva iniziazione.

Nel tempo si accentua il passaggio dall'aspetto formale del pensiero riferito alla forma razionale e geometricamente controllata di quadrati, cerchi, a quello di forme affusolate o paraboliche nelle quali la perfezione, nella rifrazione, genera la mostruosità del deformato. Le nuove opere, i *Silenzi* e le *Voci* datati dai primissimi anni Novanta, sembrano trovare la sintesi presente, ma ancora forse non consciamente perseguita precedentemente, nelle parabole, negli specchi convessi, nelle formalizzazioni del suono, nell'uso di meccanismi linguistici legati al pensiero scientifico e alla logica cibernetica, nell'uso di cromatismi assoluti. In precedenza il rapporto tra l'osservatore e le opere, tra lo sguardo e il pensiero dell'artista, è reso ancora da una dicotomia e da una misurazione della distanza necessaria; come se fosse indispensabile, nel momento del primo incontro, un reciproco guardarsi a scopo conoscitivo sulla base del quale poi costruire un rapporto positivo. Gli esiti, apparentemente differenti, sono verso una concezione spaziale che non possiede più in sé la tradizionale quadridimensionalità, essendo il valore di spazio-tempo acquisito, bensì le nuove definizioni filosofico-scientifiche di e oltre l'iperspazio.

Le *Tautologie* come anche i *Quadri logici* sono, nella maggior parte dei casi, opere dipinte o realizzate con tecniche miste classificabili come pittura posta su di una superficie all'interno di una forma predefinita come il cerchio, il quadrato o la sezione parabolica o sferica. La scelta aprioristica di una forma classica sottolinea l'esigenza dell'autore di un positivo e rassicurante ancoraggio alla tradizione dell'opera da muro. L'individuare la

superficie come luogo della rappresentazione segna tuttavia, *Jeu de bot* del 1983-95 lo esemplifica, la volontà di indicare la presenza di una dimensione 'altra' del pensiero. La superficie presuppone differenti profondità, una discesa/salita, un avanzamento/retroceSSIONe, un contatto/fuga secondo assi perpendicolari al piano su cui giace l'immagine; la cura del dettaglio, come in una pittura fiamminga, dischiude allo sguardo il profondo. La deformazione portata dagli specchi, presente nei ritratti degli uomini illustri e l'apparente bidimensionalità della pittura dei *Quadri logici*, sono indicatori di una volontà a considerare la questione della profondità come prerogativa del pensiero rispetto alla matericità ottusa, anche nelle tonalità satinata un po' sorde dei grigi sui piani. Le riflessioni sul varco spazialista e sulla superficie specchiante dischiudono all'artista una nuova dimensione nella quale l'osservatore non è più in condizione di confronto distaccato con l'opera ma è in rapporto immediato con essa, fin dal suo apparire, come elemento collocato visivamente al suo interno: da essere altro da sé si passa ad essere parte di un sé comune.

I *Quadri logici* e le *Tautologie* presentano l'assenza di una gamma di colore estesa: riprendendo la dualità binaria essi sono realizzati con il bianco e il nero e il grigio è caratterizzato come il colore del pensiero. Al di là di un semplice simbolismo, l'artista indica la propria volontà ad attuare una sottrazione di emozionalità cromatica corrispondente alla logica serrata delle forme piane regolari. Nei primissimi anni Novanta i *Cerchi* e i *Quadrati logici* si ampliano nello spazio antistante l'opera adagiandosi su parabole o sezioni di superfici curve. Questa novità, derivata da contemporanee esperienze di altre opere, segna la volontà a creare una maggiore relazione spaziale con lo spazio dell'osservatore antistante il muro sul quale sono posti. In *Autoritratto in fil di voce* del 1991 infatti si richiede la rotazione dell'osservatore nello spazio intorno al lavoro per scoprire il passaggio dalla linea retta verticale alla linea curviforme che 'recita' la forma della propria nominazione. L'inserimento di vernici nere specchianti e poi di acciai sempre più lucenti è un passo ulteriore verso una dimensionalità di dichiarata derivazione spazialista e non solo. Nelle opere si percepisce un senso di un maggior controllo interno di una propria condizione dell'essere spazio della rappresentazione. Se Fontana propone un varco concettuale nell'opera e Pistoletto innesca un meccanismo di relazione verso l'arte e quindi verso la vita, nelle opere di Karpūseleer l'osservatore, e l'artista in prima istanza, viene condotto all'interno del lavoro e in un certo senso catturato e invitato a seguire senza possibilità di scarto laterale la logica del lavoro. Nei *Silenzi* e nelle *Voci*, che iniziano dal 1991 a formulare nuove interessanti indicazioni spaziali, questa attenzione è posta in modo deciso e costante. In essi il silenzio del rispecchiamento pistolettiano e il nero del varco delle *Attese* di Fontana divengono materializzazione del luogo riflessivo in due polarità opposte: nei *Silenzi* verso una diminuzione tendente all'annullamento e nelle *Voci* verso un accrescimento della forma come pronunciamento.

I *Silenzi* e le *Voci* pongono l'interrogativo sulla necessità a individuare, nella forma già annunciata fin dal 1988 a Capri in *Ugola d'oro*, una forte presenza formale che caratterizzi la concezione dell'opera. La questione travalica l'aspetto formale, come in una forma di Canova o di Brancusi o di un più recente Spalletti, per ritrovare una dimensione intellettuale fortissima. Le superfici levigate, la vernice o il metallo reso specchiante instaurano un rapporto con l'osservatore che è posto nello spazio pluridimensionale dell'opera, come se essa chiedesse ascolto o proponesse un luogo ideale della riflessione. L'intraprendere una via che contempi il concetto di sublime, in altri testi ben delineata e analizzata, ne svela le ascendenze in un pensiero che dall'arte classica giunge fino alle proposizioni

astratte dell'arte statunitense del secondo dopoguerra, in nomi come Rothko o Newman. Il misticismo religioso è assente, Anche in opere apparentemente legate ad una tradizione della sacralità iconica, come *Annunciazione* del 1992, è presente una forte tensione verso parti dell'animo umano che, seppur comprendano il sacro, lo intendano in una visione umanistica contemporaneamente illuminista e romantica che tende all'assoluto: tra Apollo e Dioniso.

Le opere degli anni Novanta sono caratterizzate dal voler segnare i confini di una dimensione scultorea, rispondendo all'esigenza di superare la normale tridimensionalità della pittura. Già *Soríte é del soríte*, annunciato nel 1984, e poi *Silenzio bianco* del 1999 e *Veradelpozzovera* del 2003 sono esemplificazioni immediate di questa nuova attitudine. I *Silenzi* e le *Voci* svelano uno spazio molteplice senza più retro né fronte, e la tendenza a tutto comprendere in sé, abbandonando i normali concetti di alto e basso per recuperare un'orizzontalità che non le appartiene essendo solo virtù di colui, e del mondo, che l'osserva. La verticalità è in funzione quindi della postura dell'occhio e quando questo diviene elemento centrifugo di passaggio veloce, nasce il *Grande silenzio bianco* del 1997/99, adagiato al centro di una grande rotonda a Cuneo su di un giaciglio di potenti scaglie di grigia ardesia. Il *Silenzio* di Cortona del 1994 come *Silenzio verso infinito* del 1997 ripropongono la profondità verticale dell'abisso ribaltato, propria di alcuni precedenti specchi convessi, con un aumento del portato concettuale. Il porre in molte titolazioni il termine 'verso' davanti alla parola 'silenzio' segna la coscienza di un'impossibilità a raggiungere con forme perfette o perfettibili un traguardo di annullamento visivo della stessa materialità dell'opera.

Nelle *Voci*, in modo complementare ai *Silenzi*, la forma è altrettanto isolata e sospesa nello spazio ma inversamente condotta ad un accrescimento: l'onda stessa della dinamicità del pronunciamento o del suono pare premere dall'interno la forma tendendola ad un limite estremo come la sfera posta nelle fauci del cavallo degli scacchi. Nel 1995 appare la titolazione *Verso*, infinito, in un lavoro dalla particolare geometria distorta, anche qui a segnare il tendere a un impossibile raggiungimento. Nel 1999 avviene quasi un 'paso doble' inverso con un'opera dalla superficie nera riflettente a dimostrare che la 'voce' diviene finalmente *Dialogo*: l'osservatore è esplicitamente richiamato alla presenza imperativa dell'opera in un esserci che lascia poco spazio alla sottrazione.

Il gruppo delle *Geometrie K*, tutte del 1997, *Diagono*, *Triagono*, *Quadrangolo* e *Pentagono*, connotano un ulteriore momento della ricerca di uno spazio opposto della riflessione. La figura geometrica di due, tre, quattro e cinque lati si flette nello spazio verso l'osservatore creando una concavità riflettente nella quale la deformazione è indicativa di una volontà a contenere il tutto in sé, a divenire un simbolico 'aleph' di borgesiana memoria. Il nero lucido del metacrilato possiede nuove profondità ed è sempre sezione interna di una porzione di volume sferico. A Cerrina nel 1997 quattro bianchi 'triagoni' trovano collocazione nei pennacchi evangelici di una cupola, mostrando una mancanza, uno sfondamento dello spazio più potente della stessa architettura.

A Berlino nel 2000, e in seguito in altri *Senza nome*, tra cui quello di Napoli del 2004, la superficie nera si dispone su dei piani costituiti da comuni vetri trasparenti; la pittura è distesa regolarmente a coprire interamente un lato di essi poi abbinati a coppie ponendo a contatto la parte dipinta. I vetri vengono presentati verticali e poggiati a terra contro un muro dello spazio espositivo con un minimo angolo di rotazione rispetto la parete. La luce

scivola sulle superfici nelle quali appare l'ambiente e l'osservatore si rispecchia come di fronte ad una soglia senza più nessuna deformazione: quasi un necessario ritorno ad una logica minimale e ad una riduzione del suono nuovamente a silenzio totale. Ciò che è nel reale, anche il muro retrostante, appare nell'opera in condizione di profondità accentuata dal nero specchiante. Il buio però mostra lateralmente un varco pittorico dovuto ad una minima imperfezione dell'accostamento delle lastre, uno slittamento lungo il piano di base che rende possibile una verticalità opaca, profondamente oscura. Nuovamente l'errore, nuovamente un'apertura 'laterale', elemento destabilizzante che riconduce ad un forte senso emozionale.

Le opere di Karpüseeler nel loro insieme definiscono un ambito, segnano i punti di evidenza di un insieme globale, in una sorta di mappatura di un luogo della mente che acquista coordinate nuove con l'avvento del fantastico, dell'ironico e di profondità indotte dalla rifrazione e dalla deformazione. L'uso rinascimentale e illuminista della geometria e la lettura con periscopi cartesiani, conduce l'osservatore a considerare la nozione di 'campo' o di 'dominio con coordinate di tradizione classica. Gli strumenti canonici non bastano più all'occhio sempre più attentamente critico. Nella disamina dell'opera di altri artisti degli ultimi decenni, che si avventurano quali esploratori in nuovi territori, ed anche in questo caso non si può prescindere dall'adozione di parametri spaziali, provenienti da discipline che abbiano affinità con le nozioni di sito, di forma/luogo, di spazio/tempo o di iperspazio e da riferimenti ad un'estetica che nasce dalla presenza di mezzi espressivi e tecnologici mai contemplati prima. La realtà di riferimento, anche mentale, nella quale le opere, l'artista e l'osservatore sono immersi è una condizione inedita e irreversibile. Le grandi rivoluzioni epocali e del pensiero (la rivoluzione cartesiana, la definizione della prospettiva rinascimentale, la visione del nostro pianeta dal satellite lunare, eccetera) hanno prodotto un ineludibile modo nuovo di formulare il pensiero del mondo; la grande rivoluzione in atto oggi con la comunicazione e le novità informatiche produce l'esigenza di trovare ambiti della riflessione critica senza dover abbandonare le radici profonde poste nelle 'pieghe' del pensiero umanista. La metodologia classica di indagine dei rapporti e delle lineari corrispondenze tra l'artista e le opere, gli episodi antropologici e storici, il contesto socio culturale, è carente meccanismo di lettura dell'opera, ricca di atipiche concatenazioni logico formali. Una nuova speculazione è in atto in ambiti scientifici e filosofici: più rari la definizione di una metodologia d'indagine e il rinnovamento del pensiero critico rivolti all'arte visiva. Le opere d'arte stesse rivelano oggi più che mai l'inadeguatezza dello sguardo distratto da altre icone e, segnalando l'esigenza di nuovi strumenti per essere indagate nella loro diversità, invitano l'osservatore a riflettere maggiormente sui propri strumenti critici. Le opere contemporanee richiedono la presenza di un osservatore con una concezione spazio-temporale non solo legata alla tradizione classica, dalla quale difficilmente l'arte italiana è in grado di affrancarsi, ma prossima alle esperienze e conquiste che la scienza, e il pensiero ad essa connesso, ci propongono in un continuum del progresso tecnologico in atto.

La dinamica critica che le opere di Karpüseeler propongono determina una complicità intellettuale con l'osservatore nel momento in cui questi risponde alla complessa relazione richiesta dall'opera stessa. La semplicità delle esperienze dell'arte programmata, soprattutto nelle formalizzazioni del primo decennio, è portata a un suo punto limite attraverso la formalizzazione del codice elementare, quello binario, che pone l'opera su di un piano universale, in un certo senso maggiormente oggettivo. L'artista, pur attraverso una scel-

ta soggettiva non altrimenti formalizzabile, tende ad una forte oggettivazione dell'opera. In una conversazione egli ipotizza la possibilità di una facile comprensione del lavoro da parte di un osservatore in un lontano futuro o persino di un'extraterrestre che avvalendosi del codice, semplice e logico, possa capire il meccanismo costitutivo e interagire intellettualmente con l'opera.

Nella pittura colta della storia dell'arte, il rapporto con l'osservatore è determinato da una pluralità di fattori posti in una condizione nella quale sul primo livello immediato vi è quello visivo. La prospettiva rinascimentale appare oggi elemento acquisito di una simbologia della rappresentazione che semplifica per l'osservatore il rapporto con l'opera di un maestro. Karpüseleer inserisce nell'opera una logica che, nel corso del tempo e con lo sviluppo ipotizzato della cibernetica, possa condurre ad uno spazio relazionale più immediato con l'osservatore. A distanza di più di due decenni la familiarità con codici binari appare in realtà minore che negli anni Settanta e Ottanta quando l'approccio, anche ad un qualsiasi primitivo meccanismo informatico, era supportato da un severo apprendimento del pensiero cibernetico. Oggi la decifrazione è mediata da un livello sofisticato delle macchine che, attraverso semplici programmi, letture ottiche dei codici a barre o serialità elettroniche della musica, facilitano l'uso, ma certo non la comprensione immediata, dei meccanismi costitutivi sottintesi e scontati, ovvero ignoti ai più. Di fronte a questi cambiamenti di uso e di comprensione del linguaggio binario l'opera negli anni Novanta si è aperta a differenti orizzonti nei quali la proposizione linguistica 'meccanica' fosse accompagnata dal sentimento e tendesse al poetico.

Osservando il lavoro di Karpüseeler si configura la convinzione che, dalla formazione alla maturità, il lavoro percorra una strana via che non parte in maniera rettilinea da un punto per tenderne ad un altro, né circoli in maniera pseudo-spiraliforme su piani differenti, ma segua proprie logiche spaziali. L'artificio permette la compresenza di due o più differenti entità spaziali in un bidimensionale anello di Moebius o in una tridimensionale ampolla di Peano: oggi l'uno non è più scindibile dai molti, né una dimensione da molte altre. Analizzando le opere si evidenzia anche per esse l'esigenza di utilizzare nuovi parametri spaziali e relazionali che ne permettano una maggiore comprensione; questo a causa della 'materia mentale' che le costituisce e al di là della loro 'materia fisica'.

Avvicinandosi ad un fenomeno, ad un insieme o ad una galassia, che da lontano appare posta su di un medesimo piano, nella visione intervengono tempi e velocità differenti e la comprensione non è più dettata dall'osservazione dei singoli fatti o dalla loro collocazione in un contesto relazionale. L'osservatore è condizionato in un suo essere compresente con ciò che viene osservato in una posizione variabile in uno spazio-tempo determinato da fattori anche molto differenti e sconosciuti che si modificano con il procedere verso il fenomeno. Appare sempre più indispensabile l'esigenza di guardare l'opera di Karpüseeler, e di altri artisti contemporanei, secondo parametri posizionali della visione dettati da un nuovo 'esserci' e dalla compresenza, nel momento conoscitivo, di inedite possibilità fornite dalla tecnica anche informatica, dalle scienze fisiche e logiche e dal pensiero speculativo in genere. Le opere di Karpüseeler invitano semplicemente più di altre ad imparare nuovi alfabeti della mente e a porre in essere relazioni e sguardi nuovi, necessari per un'adeguata attenzione alla contemporaneità.

nel passaggio tra l'estate e l'autunno zerocinque