

# Conversazione tra Giorgina Bertolino e Karpüseeler

(Torino, 1997)

**Giorgina Bertolino:** Il nome che usi non è il tuo vero nome. Come ti devo chiamare?

**Karpüseeler:** Solo Karpüseeler, mi raccomando.

**GB:** È il tuo nome d'arte?

**K:** È con questo nome che mi presento pubblicamente. Nasce dalla trascrizione errata del mio cognome italiano.

**GB:** Scegliere uno pseudonimo corrisponde, in questo caso, all'assunzione consapevole di un ruolo?

**K:** È l'uso di un'astrazione ma è anche una scelta di coraggio. Abbandoni la tua identità anagrafica e ti assumi il ruolo "a rischio", quello dell'esporsi.

**GB:** Bene, Karpüseeler.... vorrei incominciare questa conversazione con un accordo terminologico. Con sempre maggiore frequenza riscontro una doppia definizione del prodotto artistico, specie nella generazione degli artisti più giovani. Alcuni usano il termine opera e altri il termine lavoro. Vorrei domandarti se ritieni che esista una differenza tra le due definizioni o se pensi si tratti di semplice sinonimia. Quindi ti chiederei di esprimere la tua preferenza rispetto ad una delle due parole.

**K:** La differenza è sensibile. L'opera è un oggetto, un oggetto che ha una sua definizione, una sua compiutezza. La parola opera rimanda tra l'altro all'idea di grande opera, di capolavoro se vuoi. In questo caso il termine denota un'assunzione di valore, lo spostamento verso una magnitudo. Il lavoro – che poi abbraccia il significato dell'opera, lo ingloba e lo coinvolge – è un operare ed è quindi la condizione stessa dell'artista. Oggi ci sono artisti che non hanno nulla nei propri laboratori, nei propri studi. Presentano la propria persona, il proprio atto, spesso privo di opera. Il lavoro può anche non concludersi con un'opera, può essere la vicenda di un attimo, di una giornata. Entrambe le condizioni sono operative ma al primo termine – all'opera è necessaria la manualità. L'atteggiamento di abbandono dell'oggetto può essere interessante e anche intrigante ma l'opera – con la sua implicazione manuale e con il suo riferimento alla tradizione e al passato – è quella che mi appartiene di più. Appunto perché mi appartiene nella sua interezza, io non la posso abbandonare. Mi sentirei un'altra persona. Sarei ipocrita se dovessi, ad un certo punto, anche per motivi teorici o politici, abbandonare l'oggetto. Tradirei me stesso. Credo che tutto questo si avverta nelle mie opere. Naturalmente riconosco la molteplicità delle espressioni artistiche e, in questo senso, l'importanza della rivoluzione duchampiana. Penso che l'arte sia fatta di avvicendamenti. Penso anche a tutta la stagione performativa ed alle sue attuali riprese...

**GB:** Rimaniamo nel territorio della parola e del suo rapporto con l'opera d'arte. Mi pare che il racconto dell'opera abbia acquistato una posizione di rilievo nel complesso della fruizione. Non mi riferisco, in questo caso, alla sua lettura critica specifica quanto piuttosto alla sua descrizione "narrativa"... sto pensando, in particolare, all'artista che racconta la

propria opera. Pensi che la mia osservazione sia corretta?

**K:** Sì, anzi, mi appartiene completamente. Già da tempo mi sono reso conto di essermi costruito una sorta di bagaglio di parole che mi porto sempre appresso. Ho realizzato opere che richiedono, in qualche modo la mia presenza. Non puoi abbandonare l'opera una volta eseguita. Comunque hai voglia di parlarne. È un atteggiamento mentale che mi porta a immaginare, costantemente, la presenza di qualcuno che abbia voglia di parlarne, di discuterne con me. Gli artisti dell'Arte povera ci hanno mostrato l'importanza dell'assunzione di responsabilità sul proprio racconto. Hanno rivelato la propria storia opera dopo opera. La loro chiave di lettura era specificata sino alla percezione puntuale. Ma oggi quanti artisti riusciamo a seguire con la stessa attenzione? La mia ricerca prevede quel tipo di atteggiamento, quella metodologia per cui chi è in linea d'onda con me dovrebbe riuscire a percepire anche gli scatti minimi, gli avanzamenti contenuti in una nuova opera. Oggi la "maxi-offerta" dell'arte, con la sua velocità, rende l'approfondimento molto più arduo. L'offerta deve essere rapida, stupefacente e digeribile. Tutto ciò ha un'incidenza sull'arte stessa. Viene meno, per esempio, il principio di consequenzialità a favore dell'effettualità. L'artista si preoccupa molto meno del rapporto con il proprio passato. È un inghippo. È l'artista ad offrire l'arte o è quest'arte ad influenzare l'opera? L'artista è veicolato e indirizzato?

**GB:** Dunque nella frattura della continuità di una ricerca tu leggi anche la perdita della potenzialità di comprensione autonoma dell'opera da parte del pubblico?

**K:** Penso che in un'opera sia fondamentale la visibilità dello stile e dell'intenzione dell'artista.

**GB:** La coscienza, la consapevolezza...

**K:** ... e l'integrazione dell'artista alla sua propria opera...

**GB:** ...raccontami una tua opera.

**K:** Potrei raccontarti la vicenda delle *Voci* (anche perché alcune di esse saranno presenti in mostra). Amo le opere che mantengono il mistero. La spiegazione di un'opera può avvenire solo dopo un tempo di sedimentazione. Ho lavorato sull'intuizione dello specchio parabolico – concavo o convesso, comunque curvo – sulla sua capacità di riflettere un'immagine. L'incontro è avvenuto per caso... in quel momento stavo "viaggiando" intorno ai *Quadri logici*, opere molto fredde e precise. Sentivo l'esigenza di scantonare, avevo bisogno di andare verso una poesia, con un certo senso di libertà. In coincidenza con un probabile errore – l'errore della macchina (poetica) – scoprii l'esistenza dello specchio parabolico, luogo e strumento di deformazione. Questo specchio è diventato una voce pronunciante. La voce è per me qualcosa che mentre rappresenta – e cioè pronuncia – la realtà, la modifica. Ho quindi lavorato su una trasposizione filosofica, analogica. Lo specchio curvo, lucido, riflettente che restituisce la realtà, modificandola, è una voce. Il mio specchio è diverso dagli *Specchi* di Michelangelo Pistoletto. Secondo la mia assunzione poetica i suoi specchi sarebbero per me dei silenzi. Ho fatti dei *Silenzi* ... a Cortona \* ... ho collocato uno specchio, completamente piano, che restituiva fedelmente il contesto circostante. Le prime *Voci* riflettevano lo spazio a loro antistante, erano quindi orientate verso lo spettatore,

frontalmente. Volevo andare oltre e così è nata una “seconda generazione” di *Voci*. Queste hanno una forma diversa dalle prime, sono fusiformi. Le ho immaginate in chiave totale, libere nello spazio cosmico, al di là del luogo espositivo, della galleria o dell’ambiente in cui sono poste. Ho preso in considerazione la curva delle precedenti e l’ho fatta ruotare su se stessa. È divenuta una Voce a 360°, una voce che abbraccia anche il retro di un luogo... o di un non-luogo. Il Silenzio, come ti dicevo prima, è uno specchio completamente piatto, che non offre novità, rispetto alla realtà che già conosci, oppure una superficie curva ma opaca, cioè non in grado di riflettere alcunchè, ma se ne coglie, evidente, la presenza. In mostra saranno presenti alcuni *Silenzi*. Nei silenzi penso di scorgere un ripensamento su Fontana, una riscoperta che non ho cercato a priori ma che mi sono, in un certo senso, ritrovato. A prima vista i Silenzi paiono dei Tagli e, in effetti, come questi, le mie opere affrontano il concetto di spazio. Fontana parlava del “vuoto” che stava dietro la tela: nel mio caso si materializza davanti. Questo grumo, questa essenza, è in fondo quasi un taglio che si proietta e occupa lo spazio antistante. Mi hanno sempre coinvolto le personalità grandi, significative, dell’arte... Fontana, Duchamp, Mondrian... forse è presuntuoso... ma l’arte per me è ricerca, una ricerca condotta su basi teoriche, filosofiche e scientifiche. Certamente non solo questo. Comunque la ricerca sfocia, se onesta intellettualmente, in qualcosa di nuovo e di dirompente, in un risultato che non può più essere ignorato.

**GB:** Hai parlato di ricerca e di risultati. La domanda che desidero farti ora è relativa all’assunzione di un metodo che trae ispirazione anche dal contatto con altre discipline, con campi extra artistici. Nel tuo testo “Logica ad arte”\*\* scrivi “connivenze” e di “relazioni” dell’arte contemporanea con la scienza. Tu stesso segnali il forte legame tra le tue opere, la logica e la cibernetica.

**K:** Mi sono interessato molto presto di cibernetica a partire da quando, lungo il mio percorso di ricerca, ho incontrato le bande telex. Nel 1979-80 eseguivo delle opere con le bande della telescrivente. Sono così entrato in contatto con la “mattonella” della cibernetica, della logica binaria, proprio attraverso la sequenza di puntini, di sì e di no, delle bande. L’epoca dei computer era appena sorta, o meglio, stava attraversando una delle sue prime fasi. Nell’arte c’era stata l’Arte programmata. Tenendo conto di questa vicenda precedente ho affrontato il problema. L’ho fatto prima da un punto di vista estetico e poi da un’angolazione teorica, approfondendo la questione del linguaggio binario. Mi sono chiesto, sostanzialmente, le ragioni per le quali ero così attratto da questo codice. Sono nati così i *Quadri logici*, basati su un’intuizione che riconoscevo come intuizione forte. Ho poi constatato che la cibernetica era appartenuta – se non in forma programmatica e dichiarata – anche all’area poverista. Alighiero Boetti, per esempio, ha sviluppato il linguaggio binario. Era stato molto preciso nel coglierne il messaggio, l’essenza. Giulio Paolini, con opere quali *Unisono* o *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* aveva espresso la necessità della logica, ovvero di operare logicamente all’interno del complesso della propria ricerca. E poi Mario Merz, Michelangelo Pistoletto... Veniva costituito un rapporto forte con la logica e precisamente con il concetto di “altro” che poi, alla fine, è il rapporto di consapevolezza rispetto all’oggetto che produci. La cibernetica stessa è la scienza che parla sempre dell’“altro”, è la costituzione di un’“altra” struttura pensante, di un’intelligenza artificiale. I cibernetici sono partiti dallo studio della mente umana per riprodurre artificialmente i caratteri.

**GB:** Nei tuoi scritti fai infatti riferimento al *Golem*, come macchina che necessita dell’in-

serimento di una scheda.

**K:** Sì, esatto... In ogni caso l'arte, dagli anni settanta in poi, è entrata in rapporto con questo tipo di problematica. Ha preso, per così dire, un atteggiamento cibernetico. Personalmente ho assunto questa posizione ed è da questa consapevolezza che sono nati degli oggetti artistici e, con essi, la loro modalità di fabbricazione.

**GB:** Dunque è questo tipo di posizione e di rapporto ad averti fornito la metodologia?

**K:** Sì ma, in più, sapevo di trovarmi entro la linea di ricerca dell'Arte povera e concettuale. Sapevo di dovere e potere tener conto dei loro risultati.

**GB:** Il rapporto con la scienza può dunque fornire all'arte un'ulteriore possibilità. L'artista, che assume un metodo che ha a che fare con l'idea di esattezza, di precisione e di coerenza, può conservare una propria libertà di movimento data dall'essere svincolato da un codice deontologico?

**K:** Certo. Soprattutto l'artista può conservare una forte poeticità e quindi una leggerezza nel tenere e gestire i rapporti di coerenza interni alla propria opera.

**GB:** Prendendo spunto da una frase che leggo ancora nel tuo testo "Logica ad arte" ..., mi piacerebbe toccare con te la questione della funzione dell'artista e dell'opera d'arte nella nostra contemporaneità. Hai scritto: "Nel concetto di opera d'arte oggi, e forse da sempre, si è inserita così fortemente una sorta di sconvolgimento della certezza, tale da portarci a considerare una forma tanto più oscura e misteriosa, quanto più essa esprime una volontà di certezza. In questo incedere i contorni evocativi si fanno sempre più netti".

**K:** In realtà questa frase l'ho scritta pensando ad una mia opera che si intitola *Il Varano di Komodo* (1987) che sembra una normale poltrona e quindi in questa sua apparenza è una certezza. La volontà di certezza è ribadita dall'uso, in arte, dell'objet trouvé, un oggetto che ha a che fare con una funzione definita. La frase che hai citato era dunque una precisazione circa l'uso di oggetti comuni nella ricerca artistica con tutte le sue implicazioni semiologiche, legate appunto al valore del segno e all'innescò dello straniamento. Quanto alla funzione dell'artista... intanto vorrei vivere questo ruolo nella sua totalità. Ciò riguarda la mia vita e, particolarmente, la necessità di dover mantenere un doppio lavoro, dunque, in un certo senso, anche una doppia personalità. Artista... essere artista è per me un atteggiamento indotto dal desiderio di conoscenza, di ricerca e di scoperta. L'arte è una verifica costante dell'equilibrio tra risultato e sensibilità. È un territorio spirituale, come la poesia, ed un input cognitivo.

**GB:** Parliamo ora del lato pratico del fare arte... di scelta di materiali e di realizzazione... di quel versante manuale che tu hai indicato come fondamentale nel processo che porta all'opera.

**K:** La scelta di uno specifico materiale è sempre legata all'idea, al progetto. La mia ricerca non è riferibile ad un unico materiale. Nelle mie ultime opere – dal 1986 fino ad oggi – sono necessari la lucentezza, la levigatezza e lo specchiamento. Il materiale deve possedere queste prerogative. Può essere vetro – materia che non ho ancora impiegato, se non

in rarissimi casi – oppure plastica, metacrilato o, ancora, acciaio inox o cromato. Materie molto dure o, al contrario, malleabili come il legno che poi rivesto di vetroresina. Il legno, in questo caso, serve come base di modellato; ricoperto di vetroresina e laccato in nero mi garantisce l'effetto specchiante che cerco. L'assunzione del medium dipende sempre dalle idee e quindi diventa anche il mezzo per riconoscere le diverse fasi della ricerca. Negli *Autoritratti* ho utilizzato il legno naturale ma per la loro realizzazione mi sono riferito a tecnologie sofisticate. Dal momento che dichiaravo che la realtà, per me, è quella prodotta, pronunciata dalla voce – la voce-specchio, la voce metaforica – ho pronunciato il mio nome, Karpüseeler, e l'ho fatto rilevare da un oscilloscopio al CNR, Istituto di acustica, di Roma. Il tracciato registrato sotto forma di grafico ha costituito la matrice da cui ho tratto l'immagine, un'immagine tridimensionale, dunque un oggetto... l'autoritratto creato dalla mia voce che pronuncia il mio nome.

**GB:** Nell'opera *Jeu de bot* hai invece utilizzato la fotografia...

**K:** È l'unico caso in cui ho fatto ricorso alla fotografia. *Jeu de bot* nasceva da un desiderio di puntualizzazione. È stata realizzata recentemente (1995) ma nasce da un'intuizione del 1983-84, parallelamente al termine della fase ideativa dei *Quadri logici*. Voleva essere una puntualizzazione rispetto ai *Quadri logici*, che potevano dare origine ad una lettura basata unicamente sull'osservazione della loro superficie apparentemente decorativa. Volevo far capire che l'approccio alla mia opera doveva essere diverso. Così in *Jeu de bot* ho parlato della superficie e della profondità o, meglio, della profondità che può offrire la superficie. O pensato agli scrittori, alle figure fondamentali della cultura che usano la scrittura, alla scrittura come simbolo e strumento dell'approfondimento. Ho deformato i loro volti. La deformazione della superficie rimanda al velo di Maja, ad un tramite ideale che ci introduce ad una realtà altra. L'invito rivolto all'osservatore era quello di andare in profondità, di superare la soglia-limite della riconoscibilità.

**GB:** Descrivendo *Jeu de bot* hai parlato di progetto, di un progetto in tempi lunghi...

**K:** Un'opera come questa ha infatti una doppia datazione.

**GB:** Dunque una sorta di durata?

**K:** Esatto, una durata inventiva, un tempo di invenzione. La doppia datazione che spesso utilizzo ha poi un'ulteriore motivazione. La prima data indica il momento di intuizione dell'oggetto. I *Quadri logici*, per esempio, sono del 1983. L'idea è nata in quell'anno e quindi i quadri logici successivi rimandano a quella prima idea. Lavoro sull'intuizione e sono consapevole del fatto che questa non ha una cadenza frequente, bensì rarefatta. Ecco perché rimango fedele all'intuizione – dichiarandone la nascita – poi la ripeto, la declino in sequenze come nel caso delle *Voci* che, naturalmente, si assomigliano.

**GB:** Come ti comporti allora quando ricevi l'invito a partecipare con una tua opera ad un progetto espositivo specifico o tematico? Mi riferisco ad esempio alla tua recente partecipazione alla mostra curata da Tiziana Conti intitolata "Percorsi", al Sacro Monte di Crea? Che relazione si stabilisce tra progetto-intuizione e luogo?

**K:** È difficile. Solitamente le mie idee nascono nel mio studio e sono molto legate a quel



luogo di lavoro. Non sono un artista che lavora, abitualmente, nell'ambiente tranne che per due o tre opere che avevano una notevole estensione spaziale e quindi dovevano essere collocate lungo un percorso. Amo comunque presentare le mie opere all'esterno degli spazi consueti, tradizionali, come lo studio, l'abitazione, la galleria...

**GB:** Parliamo allora anche di allestimento, pensando all'allestimento come ideazione e progettazione di uno spazio e dunque interazione con esso. Prendiamo il caso di questa mostra in galleria...

**K:** È uno spazio di per sé intrigante. Le mie opere si prestano perfettamente alle sue stanze, alla sua articolazione interna, alle sue nicchie. Le mie opere sono icone, apparizioni, vivono dunque in uno spazio di contemplazione. La mostra documenterà la mia ricerca dal 1991 ad oggi. Le opere saranno disposte prevalentemente a parete... saranno a portata di "voce".

(\*) *Il formaggio e i vermi*, 1996, Cortona, Palazzo Casali.

(\*\*) Karpüseeler, *Logica ad arte, riflessioni sul pensiero assente*, anche. 1982-92, Perugia 1992, s.p.<