

Conversazione tra Marco Scotini, Laura Vecere e Karpüseeler (Cortona, 1996)

Marco Scotini: Partirei dalla serie degli *Autoritratti* per poi cercare di sviluppare dei temi che sono all'interno del tuo lavoro, sia precedente che successivo a questo. L'autoritratto quindi per ciò che implica come tema del rispecchiamento nell'arte moderna e contemporanea, sia perché ci sono condensate nei tuoi *Autoritratti* tre valenze. La prima è il nome: Karpüseeler. In questo senso lo uso in rapporto alla tautologia, nella relazione nome-cosa. La seconda: la voce, che compare sotto varie fenomenizzazioni; infine l'errore che è già compreso nel tuo nome. Sull'autoritratto ci sono tangenze anche con autori storici precedenti di cui si può parlare. Però io comincerei proprio da qui: nome, errore, voce.

Karpüseeler: Li ordinerei anche per evidenziare la temporalità delle scelte e delle intuizioni di fondo a cui sono pervenuto. Prima di tutto viene l'intuizione della voce, questo strumento deformante che è lo specchio convesso che introduce ad una realtà differente da quella che conosciamo solitamente, presenta e richiede una riflessione – in tutti i sensi – sul nome degli oggetti che vengono riproposti, cioè riproposti come realtà. Parallelamente a questo discorso venne fuori l'idea dell'errore sempre come modificazione della realtà. I famosi *Jeux de mot* dai quali sono partito, che sono una delle eredità dell'arte contemporanea, vedi i surrealisti in generale e Roussel in particolare...

MS: C'era già la voce implicata in questa seconda fase?

K: L'esigenza veniva fuori da questo status dei *Quadri logici* in cui mi trovavo all'epoca, ero in una situazione abbastanza statica, e l'errore mi era venuto in soccorso – l'errore tecnologico – sempre visto tramite questo referente della macchina.

Laura Vecere: Su questa vicenda dell'errore legato alla macchina vorrei qualche precisazione, in che senso la macchina sbaglia? Intendo dire: in quali condizioni la macchina sbaglia? Per la macchina l'errore non è come per l'essere umano frutto di una dimenticanza, una idiosincrasia, un affaticamento.

K: La macchina può errare perché una sua facoltà.

LV: Mi fai un esempio?

K: Per esempio, quando tu usi una scheda perforata e gli dai un messaggio numerico, gli dai un input lievemente diverso, oppure avviene un contatto elettrico non voluto ed ecco che introduci una interpretazione numerica, la macchina comincia letteralmente a dare i numeri. Il fatto che le macchine possano sbagliare è un concetto introdotto da tempo, è intrinseco alla macchina stessa, c'è tutta una letteratura, anche filmica se vogliamo. Allora io l'ho utilizzata come facoltà poetica, mi interessava questo sfalsamento, questo poter andare fuori dalle righe, anche tramite una situazione di apparente controllo totale. Mi interessava questo, ecco allora che viene fuori il problema degli errori. Gli errori presentati per un certo periodo come nel Varano di Komodo, come Karpüseeler stesso che nasce da un errore interpretativo; tutto questo ha a che fare con la teoria dell'informazione. E poi ho scoperto che era anche una frequentazione di Luca Patella una ricerca in tal senso. Appunto mi trovavo in questa situazione qui, e poi c'è stata questa pausa piuttosto

interessante per me degli *Autoritratti*. Voce, errore e nome che viaggiano paralleli. Errore e nome è questa rinominazione della realtà – come dire – è un percorso inverso che ho proposto, perché noi ci siamo ritrovati nella realtà questa imposizione dei nomi. A noi vengono consegnati i nomi prima e questi dobbiamo usare; quando si compie una operazione di tipo artistico c'è una rinominazione, in qualche modo, si mette in discussione tutto, e quindi è un po' anche quella l'idea del lavoro. È la pronuncia del nome come viene utilizzato in AEIUIO, come riproposta puntuale da parte della voce nella realtà, e nell'autoritratto lo stesso mio nome che io ho pronunciato e con cui ho composto questa figura, che però farei ereditare piuttosto da una presa di posizione di Luca Patella piuttosto che da quella, pur interessante, di Marco Bagnoli, perché lui ha utilizzato queste torniture per primo ed anche gli specchi concavi e convessi. Insomma la mia eredità la attribuirei più all'uno che all'altro, proprio per questo ho menzionato Giovanbattista della Porta nel corso della mia ricerca; in qualità di nome che genera una forma per cui il nome può essere correlato ad una specie di fisiognomica. Una possibilità psicosomatica. Quindi questa è la situazione. La Voce viene comunque prima degli *Autoritratti*.

MS: Ma i tuoi *Autoritratti*, secondo te, che cosa aggiungono anche rispetto a una tradizione in cui rientra pure Paolini – e penso a Delfo, al ritratto con Rousseau o a quello con Poussin – dove l'artista si coglie nel suo statuto legitimante: cioè di colui che ritrae, ritratto.

LV: Ma esiste anche un tipo diverso di *Autoritratti* a cui il tuo lavoro fa pensare, per esempio quelli realizzati da Robert Morris, perché se Paolini tende a definire lo stato dell'artista attraverso una metafora che veste i panni della storia, qui ci troviamo di fronte a una misurazione fisica, una impronta di sé filtrata da una macchina che non ha una storia immaginale alle spalle.

K: Questo mi portava allo scantonamento, questa apparizione misterica non rappresenta alcunchè di fisiognomico, di umano. Ti faceva scantonare ed era questa la curiosità che nasceva quando si verificava questa possibilità. Possibilità di costituire un autoritratto che non rappresenta assolutamente la persona, anche se mi appartiene indiscutibilmente sotto altri aspetti. Perché fino ad ora è stato fatto attraverso visi o qualcosa del genere.

LV: Direi che c'è una casistica contemporanea che si distacca dalla immagine classica di autoritratto, in questo senso insisto a riportare l'attenzione su Morris, ai suoi elettroencefalogrammi realizzati pensando alla propria altezza, oppure agli stampi a forma di cervello tutti definiti *Autoritratti*.

K: Ci sono delle assenze.

LV: Prima parlavi di fisiognomica legata al nome come una forma di identificazione primaria, mi sembra che tale principio implichi allora un contatto con aspetti fisici come ad esempio il suono del nome, ecco perché tiravo in ballo Morris che misura un portale sulla propria persona, oppure usa una macchina per registrare gli impulsi emessi dal suo cervello.

K: Quelle sono intenzioni diverse, parlano di altro.

LV: Lì abbiamo un'onda cerebrale, qui un'onda sonora. In realtà sto pensando alla misura.

Ed era su questo argomento che desideravo dei chiarimenti perché mi pare evidente che nell'Autoritratto una dimensione venga fuori in relazione ad una corrispondenza fisica.

K: Io in questo caso ho scelto la misura della mia altezza, è quell'elemento in più che introduci per la chiave di lettura... Non è una misurazione che io compio precedentemente, ma compare da sé. Tiri fuori un nome e le onde relative costituiscono una immagine. La misurazione la fa la macchina nel momento in cui trasforma.

LV: Ma quando adoperi processi che hanno origine nel pensiero artificiale e comunque provengono da un territorio non connotato – pensavo a *Fabbrica* in cui c'è un lavoro a pavimento – operi un passaggio da una zona priva di misura per approdare ad una misurazione, cosa succede allora?

K: Nel mio intento c'era questa cosa della rappresentazione del pensiero e l'unica cosa che mi permetteva di fare questo era il referente tecnologico: la cibernetica aveva compiuto ricerche riguardo al pensiero umano e quindi era forse l'unica possibilità che avevo in quegli anni per andare avanti su questo mio progetto. Riscontravo molte analogie fra questa ricerca e alcuni atteggiamenti fondamentali dell'arte che mi aveva preceduto, che magari erano meno dichiarati, sia in Paolini che in Boetti – dico – come concettuali più puri. Quindi l'unico referente era questo. Ma la prima mattonella dell'intelligenza artificiale, il codice binario... sono partito da lì e ho cominciato a scrivere queste parole in quel modo e quando uscivano dalla macchina avevano già una loro forma interessante. L'immagine di questo disegno era già un'opera, per me, era già costruita. Nel lavoro di *Fabbrica* c'erano delle mattonelle di vetrocemento esistenti già nel fabbricato, che occupavano una buona parte del pavimento, e che ho trovato casualmente e straordinariamente confacenti al mio progetto perché questa struttura aveva la base costituita da otto elementi per cinque. Potevano costituire la parola f.a.b.b.r.i.c.a. (otto lettere), e la struttura a cinque era il numero ideale perché io da sempre usavo un linguaggio binario con modulo cinque. Allora ho compiuto questa operazione rompendo di volta in volta le mattonelle necessarie a costituire il codice tramite un sì (rottura) ed un no (lasciando la mattonella intatta). Queste operazioni vengono fuori all'inizio della mia ricerca (1978-81) quando ho incontrato questo linguaggio della macchina telescrivente e l'ho trasferito negli oggetti (1982), come *l.e.g.n.o.*, *s.c.a.l.a.*, *b.a.s.t.o.n.e.*, dove introducevo questo messaggio. L'oggetto era portatore del proprio nome.

MS: In questo senso leggo il tuo *Autoritratto*.

K: ...ma qui è un altro discorso, qui c'è un nome tecnologico mentre lì è una nominazione. Una nominazione è fatta da una voce umana, e l'altro è un nome che ha a che fare con la tecnologia, è più freddo...

MS: Però negli oggetti si ha una fenomenizzazione – ad es. la scala – che reca all'interno il proprio codice. Per questo i tuoi *Autoritratti* non sono che dei nomi. Lo scarto tra cosalità e nominazione entra in scena assieme al tema della tautologia. Non importa se il nome è in codice oppure deriva dall'emissione fonica. Rimane il fatto che Rosseau si ritrae con la tavolozza in mano, mentre il campo del tuo operare – non a caso – è il rapporto fra enunciazione ed enunciato, da leggere come traslato della possibilità di Rappresentazione.

K: C'è una certa licenza poetica o operativa. Il fatto che io chiami *Voci* questi specchi curvi, anche quella è una licenza. L'occhio che "tra/guarda" se stesso perché rinominato, sempre attraverso una speculazione di tipo filosofico, le *Voci* rinominano il mondo circostante però attraverso una deformazione, una propria condizione. Non ripresentano la realtà come in uno specchio piano (la normalità) ma la rinominano. Infatti gli specchi dritti, come quello che ho presentato a Cortona due anni fa, li chiamo *Silenzi*, ma anche dove non c'è riflessione, pur trovandoci in presenza di una superficie curva, li chiamo *Silenzi*, c'è questo silenzio di una realtà ovvia e pressochè stabile.

MS: Poiché sei passato a questo aspetto da quello teorico, dove l'uso della macchina e l'errore poi si tramutano in una fenomenizzazione fisica, mi domando se sei stato inserito tra gli autori dell'"effetto Fontana" per il rapporto tra la natura fusiforme del taglio di Fontana e i tuoi fusi.

K: No... il fuso non era stato fatto ancora. Il lavoro interagiva con l'ambiente circostante. Martina Corgnati mi aveva nominato in quel testo perché aveva visto una fotografia dell'*Eco notturna*, due grandi pannelli che si fronteggiavano ed in cui sono inseriti due specchi convessi di cui uno brunito. In un'altra opera vi erano dei boomerang aggettanti che facevano pensare ad uno spazio intorno, il boomerang ha una andata e un ritorno. Comunque penserei alla *Eco notturna*, penso si sia riferita a questa, perché allora non ero ancora pervenuto a questa dimensione del fuso, del fusiforme. Quello è una conseguenza nella quale mi sono ritrovato e che non ho cercato. Volevo sottolineare questo: l'ho trovato. Mi serviva più per il mio lavoro che per andare vicino a Lucio Fontana.

MS: Mi riferisco – caso mai – all'ultimo Fontana, a quello cioè delle sculture in metallo verniciato. Ma ciò che mi interessa è che partendo da questa tua matrice fortemente concettuale poi arrivi ad una sedimentazione, ad una misurazione dell'oggetto estremamente definita, di tipo scientifico-analitico. Mi domando che cosa questo comporti a livello spaziale.

LV: Allora qual'è lo spazio reale del pensiero artificiale?

K: Nel referente del pensiero artificiale uno spazio c'è ed è uno spazio che si evidenzia nella superficie: i *Quadri logici* sono in un certo qual modo la rappresentazione del pensiero perché la logica è una parte del pensiero, anche se non è la sola. Ho definito questo mio lavoro "cubismo del pensiero", perché era la stesura sul piano di questa struttura articolata che simula il pensiero e che possiede le sue profondità e diverse dimensioni; come un labirinto che viene rappresentato come struttura bidimensionale. Un certo spazio del pensiero esiste, che può essere attraversato quando tu lo traduci in senso artificiale. Con l'intervento della parola/voce ecco che si verifica una condizione spaziale. Ho anche immaginato che questa parola potesse viaggiare a velocità superiore a quella della luce – non so se questo sia possibile – e quindi potesse subire per questo motivo delle deformazioni, c'è anche quell'aspetto lì, questa dimensione cosmica della parola che attraverso l'etere "subisce" questa velocità. Diciamo che questo è avvenuto con l'introduzione dello specchio curvo... di fare intervenire lo spazio; si può dire che in quell'epoca si è verificato proprio un salto nel mio lavoro, sempre facendo riferimento alla parola, sono saltato a piè pari dai *Quadri logici* a questo luogo dell'immaginario che può essere lo specchio curvo. Praticamente mi trovavo in un cul de sac con i *Quadri logici*: una frontalità fissa, fredda,

che non permetteva altra soluzione, e quindi c'è stato questo scatto. Poi ho trovato che queste situazioni apparentemente differenti potevano convergere (cerchi logici su parabola), per cui si ha questo specchio curvo che si appropria di quel linguaggio e si intersecano l'uno nell'altro.

MS: Ora, tornando ai *Quadri logici*, questi sono sempre dei dittici. Il dittico è un elemento costitutivo del tuo lavoro, come anche nel caso di silenzio/voce. Non è anche questo un retaggio della logica binaria?

K: Ma il dittico dei *Quadri logici* è più inerente al lavoro, non può essere diverso da così, mentre invece un *Silenzio* lo puoi leggere susseguentemente alla *Voce*, come conseguenza della *Voce*, sono passaggi che si possono vedere come autonomi; nei quadri logici il dittico è necessario al fine di poterlo acquisire; no esisterebbe se non fosse insieme all'altro, verrebbe a perdere la struttura logica di confronto che lo definisce.

LV: Riguardo alla relazione nominazione e cosa nominata, *Foucault* mette in luce il fatto che prima esisteva una terna: da un lato la parola dall'altro la cosa, legate nel mezzo dalla somiglianza; poi, in era moderna, il vincolo della somiglianza cade lasciando due elementi isolati: la parola da un lato e la cosa dall'altro. La separazione è stata sancita dall'attributo di arbitrarietà conferito al significante rispetto al significato. Sembra invece che nel tuo lavoro tu voglia ristabilire un legame tra la parola e la cosa. Allora si ricostituisce una terna, oppure la cosa è l'impronta (arbitraria) della parola? Di che tipo è questa vicinanza ristabilita tra parola e cosa?

K: Però aspetta... questi oggetti qui fanno sempre parte di quell'ambito del 1982. Il linguaggio binario viene soppiantato per un attimo dallo specchio parabolico; è lì che interviene l'*Autoritratto*. Gli oggetti/testo non sono una nominazione della parabola. È una nominazione tecnologica... ammettiamo che qui arrivi un extraterrestre in un tempo abbastanza lontano e non trovi più l'umanità ma gli oggetti di Karpüseeler...: tramite il codice e il raffronto fra gli oggetti ricostruisce tutto come la funzione e ricompono il linguaggio. Era anche questo un po' il senso di quando lavoravo a queste cose qui.

LV: Dicendo che ricostituisce il seme del linguaggio, l'extraterrestre risale all'idea di scala attraverso il segno codificato, oppure vede la scala e capisce che la scala è scala?

K: Si riappropria del linguaggio/funzione di questo oggetto. Questa è l'immagine linguistico-tecnologica della scala. Come anche l'immagine del bastone. Nella differenza di colore del legno che lo costituisce c'è scritto *b.a.s.t.o.n.e.*

MS: *Ugola d'oro* invece come funzionava?

K: *Ugola d'oro* è una specie di articolazione della voce: c'è uno specchio convesso che incontra quest'organo vibratile che è appunto dorato e l'incontro fra i due produce, e quindi genera, la curva su questo oggetto che è più lontano, è una cosa che dà forma a un'altra cosa. Questo è un tritico, necessita della presenza di tutti e tre gli elementi.

MS: Qui ritorna il tema spaziale. Rimarrei in questo ambito perché mi interessa, rispetto alla crisi dell'oggetto nel contemporaneo. È una crisi di natura spazialista, ma nel senso

che l'estensione si è sottratta, o meglio, è stata sottratta dal tempo.

K: Cogliendo l'eredità di Pistoletto che viene sempre nominato in relazione a Fontana... lui costruisce uno spazio di fronte. Fontana supera la tela.

MS: Ma lo specchio piano, come tu dicevi prima, comporta un concetto di spazio di tipo realistico, e penso a Pistoletto. La parabola invece non permette la immediata restituibilità dell'immagine reale, ma mette in atto nello spazio tutta una serie di altre valenze. Lo spazio di Pistoletto lo vedo come uno spazio politico, il tuo come uno spazio logico.

K: ...Parlerei di questo lavoro delle *Voci* a tutto tondo, i cosiddetti fusi per intenderci: il fuso è derivato dalla sezione di una delle voci frontali (cupole) che ho idealmente fatto ruotare su se stessa e con una superficie sempre specchiante, in modo che così si riferisca all'ambiente circostante... a 360°.