

## Mauro Panzera, “Karpüseeler scienziato visionario”

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

In più occasioni ci siamo avvicinati al lavoro di Karpüseeler nel tempo, e non abbiamo perso mai di vista l'eccentricità della sua ricerca così attenta e aderente alle nuove proporzioni della scienza, in ispecie dell'informatica, nelle stagioni dell'espressionismo di ritorno. Ci soccorra la sensibilità alla storia: l'artista ha abitato il tempo della generazione della Transavanguardia e in senso lato si è opposto da subito a quel ritorno generalizzato al soggettivismo espressionistico caro ai primissimi anni '80. Ci si ricorderà della mostra *Opere fatte ad arte*, per la cura del critico Achille Bonito Oliva. Ecco, qui “ad arte” si rivolgeva ad una semantica affatto distinta da quella evocata dal Nostro, in *Logica ad arte*, che è appunto il testo di riferimento per avvicinarsi al profilo centrale dell'artista. Al posto di una simulazione avevamo un procedere nell'indagine, da qualche parte si annidava un progetto? L'immagine del pensiero è, per esplicita ammissione dell'Autore, lo scopo della sua ricerca artistica, l'asse di equilibrio tra logica ed arte. È così da subito stabilito il campo semantico in cui leggere termini quanto mai problematici quali immagine, pensiero, logica e arte. Ma manca ancora un termine essenziale per cogliere la forma della presenza artistica di Karpüseeler, il suo porsi come ‘ricercatore’. Siamo appunto nell'universo artistico in quanto che il problema è giungere ad una immagine, ma a partire da un immaginario nutrito di scienza, di sapere verificabile e quindi falsificabile. A questo punto sorprenderà l'elogio che Karpüseeler fa dell'homo faber in un testo inedito ma importante. Nel 1996 il Nostro apre un contatto epistolare con un altro artista, Luca Quartana, in funzione di un raffronto di concezioni artistiche e dice molte cose di sé. Dice innanzitutto della sua irrinunciabilità all'oggetto artistico in quanto prodotto di un fare da artigiano. “Per quel che mi riguarda, nel tempo in cui vivo e finché mi sarà possibile, voglio comunque operare con le mie mani e con tutto me stesso nel lavoro...” poiché “l'opera è in vita, possiede quell'incredibile energia che ne tramanda il senso e impone le proprie condizioni”. Mi pare si possa già con chiarezza avvertire una eccentricità del Nostro che opera a partire da una progettualità che nulla ha a che fare con l'arte programmata anni '60, che stima in massimo grado la qualità dell'oggetto d'arte, ma che al contempo non si pone come soggetto nell'opera; infine che non rappresenta ma porge a volta a volta i risultati di un cammino rigoroso. Processi di pensiero visualizzati è il titolo splendido di una mostra costruita da Jean-Christophe Ammann allo scadere degli anni '60: qui esattamente può essere indicato un punto di congiunzione forte per l'opera di Karpüseeler. E infatti in quel titolo si condensava una metamorfosi della nozione di ‘arte povera’: dal riferimento al solo materiale dell'arte si passava al “modo in cui (il materiale) viene utilizzato”, la qual cosa “rimanda sempre a un contesto essenzialmente mentale, del pensiero”. Ma i processi di pensiero non sono ancora la forma del pensiero, sono sue occorrenze. Puntare al cuore della questione: ecco la determinazione liminare di Karpüseeler che lo spinge verso la visionarietà. Perché il matrimonio di logica e arte si consuma in nozze mistiche. E con questo assunto vorremmo qui brevemente recuperare alcuni momenti dell'opera, più che ventennale, di Karpüseeler. Il primo atto compete ai *Quadri logici* ed è una messa in scena del linguaggio binario che deve mostrarsi sdoppiato. Qui messa in scena vale per il linguaggio teatrale ed in un certo senso tutta l'avventura artistica del Nostro andrebbe messa sotto il suo segno. Non il rappresentare ma l'apparire ne è la cifra, in ciò avvicinandosi puntualmente all'intera opera di Giulio Paolini, che non a caso, credo, funge da modello per il Processo di pensiero visualizzato. Il misticismo tanto brutalmente richiamato per i *Quadri logici* è la via verso il poetico proprio dell'arte che, per rinunciare alla rappresenta-

zione, non intende però rinunciare al suo spessore conoscitivo. “Il sillogismo logico-visivo ‘se...allora...’ – ha scritto l’artista – è dato dal raffronto contemporaneo delle due superfici, che devono in tal modo coesistere, e che raffigurano rispettivamente ‘assenza’ e ‘presenza’ di informazione. Si sviluppano, così, due percorsi dialoganti autonomi e contrari e al tempo stesso complementari l’uno all’altro. La relazione visiva, apparentemente nascosta e per questo volutamente ancora segreta, si verifica nel completamento intuitivo delle parti a confronto”. Visualizzare il sistema binario implica la definizione di un pubblico di tale visualizzazione, partecipe all’avventura conoscitiva. Da questo punto di vista il ricorso al codice a barre o le varie *Tautologie* degli anni ’80 valgono più come conferma di un centro di interesse che per la loro espressività artistica. Gli è che il linguaggio comunque già formalizzato non vale per l’arte, che deve invece reinventare un suo proprio linguaggio. Un passo decisivo in questa direzione Karpüseeler lo compie allorché si concentra sul valore della voce/suono. L’atto antico, mitico, della nomina precede e fonda l’universo semantico e quindi si affranca da una via sperimentale che discende da Raimond Roussel. Lo spazio della fonazione è abitato dalla temporalità e la messa in scena diviene atto integrale. Se abbiamo evocato il Roussel, ciò sta a dire che il Nostro ha vagato nel medesimo territorio ed ha prodotto per esempio la serie di *Jeu de bot* che a quello rinvia e al suo allievo Duchamp; ma quella non era la via retta. Pur se manteneva una posizione originaria nel percorso, discendendo dalla riflessione intorno all’errore. Solo se il suono si incarnava in forma dell’opera si faceva materia d’arte e non mero strumento. È il caso nell’opera *Ugola d’oro*, presentata nella Galleria milanese di Valeria Belvedere nell’aprile del ’91, che si guadagnò lo sguardo attento di Bruno Corà. “Quel che in *Ugola d’oro* si rende visibile – scriveva – è il funzionamento della macchina visiva che come ogni altra immagine appare statica ma non lo è”. “*Ugola d’oro* – ha scritto l’artista – 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 trittico, necessita della presenza di tutti e tre gli elementi”. Ciò che trovo interessante in questo lavoro è la sua capacità di inscenare il tempo in uno spazio definito dal moto delle onde sonore che si visualizzano nella materia, nelle sue forme. Dal piano del linguaggio all’universo degli oggetti: il processo della visualizzazione incontra il fare e il corpo. Non siamo qui distanti dalla poetica di un Brancusi: la superficie parabolica deve essere perfettamente specchiante e l’asta dell’ugola deve svanire in punta acuminata così come il legno lavorato al tornio deve agire la voglia del tatto. Un oggetto sonoro non può avere peccato perché la coscienza non deve inciampare in particolari del reale; solo a questa condizione l’immaginazione vede il flusso delle onde sonore, uniche vere agenti l’esperienza artistica. Ed è questo stesso vedere che pone nella sostanza lo spettatore. A noi pare che le due sponde fissate dall’artista per il guado segnino una progressione qualitativa: dalla logica binaria al processo della fonazione. E allorché Karpüseeler giunge agli *autoritratti*, la complessità del processo si mantiene nell’oggetto, pure se solo la conoscenza di *Ugola d’oro* consente la ricostituzione dello schema tripartito. E l’artista scompare nell’artigiano, ecco perché il fare di Karpüseeler nulla ha a che fare con una storia pop, pur se una eco risuona nel ciclo delle tautologie dei primi anni ’90. Qui la forma si sdoppia e da un lato abbiamo una relazione chiara all’oggetto per via di simiglianza, dall’altra abbiamo un linguaggio impossibile da visualizzare in trasparenza. Ma continuiamo a ritenere che il valore fonico abbia la maggior potenza visiva e il maggior potere in ordine all’immaginario, nelle *Voci* e nei *Silenzi*. Qui l’oggetto esprime in proprio direttamente il proprio senso e tutta la sua grammatica è necessaria senza ridondanza. La superficie specchiante o meno

ritiene per risolta la complessa dialettica che fu della relazione specchio piano/ rispecchiato giacché l'immagine non è più data come presupposta in partenza, ma vi si giunge 'per via scientifica', le onde sonore, e all'immagine è la mente che vi giunge. Karpüseeler è arrivato a mettere in sordina il corpo stesso dell'opera e nel *Silenzio bianco* di Spoleto lo spettatore si sente giocato da una attesa incongrua, l'arrivo dell'ascensore, ma la coscienza dell'attesa è vitale per l'identificazione stessa del corpo dell'opera, una convessità esatta della parete. È senz'altro una buona forma perché la potenza del negativo agisce e si mostra nella positività stessa: un corpo c'è e non per metafora. *Voci e Silenzi* sono la struttura del mondo dunque, che non si chiude in se stesso ma è capace di volgersi al cielo, 'in direzione infinito': e così si ricompone lo iato di scienza ed arte nel contemporaneo, ma a condizione che l'atteggiamento dell'artista sia sostenuto da una autentica visionarietà.