

Marco Scotini, "Il posto lasciato vuoto dalla rappresentazione" in *Karpüseeler : La rappresentazione tra logica e sublime* (2005)

L'action restreinte

L'orizzonte dell'intero lavoro di Karpüseeler è ancora quello della rappresentazione. Anche se della rappresentazione esso ne misura il limite, ne registra la fine, ne segna ripetutamente le condizioni di improponibilità.

Se la rappresentazione è il luogo della forma trascendentale, come è stato detto, e se il primato dell'identità – comunque essa sia concepita – definisce il suo mondo, allora lo spazio proprio della rappresentazione è quello in cui il rapporto tra il segno e la cosa si dà come perfettamente equivalente, privo di differenze. La rappresentazione presuppone cioè un terreno comune tra mondo e linguaggio: sia che faccia appello alla similitudine come ad un vincolo naturale, sia che faccia appello ad una teoria della significazione come dominio formale e convenzionale dei segni. In sostanza, all'interno della rappresentazione 'una pipa' è sempre 'una pipa'. "Da qui il fatto – dice Michel Foucault – che la pittura classica parlava, e parlava molto, pur costituendosi fuori del linguaggio; da qui il fatto che essa poggiava silenziosamente su uno spazio discorsivo; da qui il fatto che essa si procurava, sotto di sé, una sorta di luogo comune dove poteva restaurare i rapporti tra l'immagine e i segni". È su tale sfondo che la teoria della rappresentazione è potuta divenire fondamento generale di tutti gli ordini possibili e ha potuto affermare l'identità del soggetto e quella della sostanza.

Al contrario, lo spazio plastico dell'opera di Karpüseeler è quello della dispersione e frammentazione linguistica. Nasce dalla constatazione della profonda separazione ormai prodotta tra sguardo e linguaggio, tra dire e vedere. I segni leggibili o enunciabili non somigliano più agli esseri visibili, né questi ultimi alle immagini che se ne danno: da qui la permanente tensione tra uno spazio ottico e uno simbolico, tra il mostrare e il nominare che tutte le sue opere mettono in scena. Alla massima formalizzazione del segno che esse esibiscono, così come alla logica rigorosa che – ogni volta – le informa, si contrappone l'equivocità e l'enigmaticità del campo percettivo e comunicativo che tali opere aprono. La ricerca di Karpüseeler appartiene allo stesso spazio inaugurato dal mallarmeano un coup de dés in cui l'ordine del discorso, una volta staccato dall'idea della rappresentazione, viene ricondotto verso il linguaggio, ma un linguaggio che ormai è una cosa tra le cose, non designa altro da sé, se non una radicale coerenza nel proprio isolamento, nel proprio ripiegamento su se stesso. In questo spazio, che è anche quello di René Magritte, di Marcel Broodthaers, di Antonin Artaud, di Marcel Duchamp, di Giulio Paolini, di Alighiero Boetti, di Öyvind Fahlström e di molti altri artisti del novecento, si continua a porre in relazione segni verbali ed elementi plastici ma senza partire da una isotopia preliminare, senza un volume stabile né un piano comune di riferimento.

Jean – François Chevrier ha chiamato recentemente questa tendenza 'l'action restreinte' (l'azione limitata), a partire dal titolo di un saggio tratto dalle Divagazioni di Mallarmé, del 1897, in cui egli descrive i limiti e le possibilità dell'azione poetica come azione raccolta e concentrata. "L'azione che l'artista può compiere non è nel mondo – dice Mallarmé – ma in uno spazio di equivalenza del mondo, nel dominio del linguaggio". Non si tratta di contemplare ma di agire, anche se limitatamente (e proprio perché limitatamente), nello spazio del libro e della scrittura.

Non si chiede più al segno di significare qualcos'altro, ma che cosa è il linguaggio: come funziona (e con quali regole), come circoscriverlo nella sua unità, di che cosa parla co-

munque, chi ne è il nuovo soggetto (se ne ha ancora uno) e a chi si rivolge il discorso. In questo senso Karpüseeler opera fin dall'inizio della propria ricerca, nei primi anni Ottanta, una svolta precisa scegliendo di mettere all'opera, dentro il grande gioco del linguaggio e dei segni, un codice recente dove più evidente è la natura artificiale e convenzionale della comunicazione. Il codice binario, tratto dalla teoria dell'informazione e dalla pratica dei calcolatori elettronici, è un modello comunicativo tra i più elementari che Karpüseeler assume come sistema di segni da mettere in scena. Dunque un linguaggio già altamente formalizzato, una sorta di 'readymade', in cui sono ridotte al minimo le condizioni della comunicazione mentre sono massime le possibilità combinatorie nella generazione di messaggi. Né l'oggetto, dunque, né il nome ad esso associato. Non un'espressione verbale ma giusto una forma base e alcune regole. Compito dell'osservatore – all'interno dell'opera di Karpüseeler – è quello di guardare le parole come cose, anziché le cose stesse. Oppure quello di guardare le cose come condizioni possibili dell'enunciazione. Nessuna decisione, all'interno di questo processo, è arbitraria.

Lo spazio è detto.

Partiamo da due esempi. 1989, nello spazio vuoto di una ex capannone industriale, in occasione di una importante collettiva sulla nuova scena dell'arte italiana, Karpüseeler interviene sulle mattonelle in vetrocemento del pavimento. Si tratta di otto rettangoli di base per tre di altezza, ciascuno suddiviso in quaranta mattonelle che, alternativamente abbattute, formano un'ampia superficie di pieni e di vuoti. Karpüseeler si limita a demolire alcune parti della pavimentazione assumendo quello spazio come una griglia modulare dove la mattonella in vetrocemento costituisce l'unità di base di un sistema tanto rigoroso quanto incomprensibile. Almeno a prima vista, incomprensibile.

Eppure è certo che quella superficie si trasforma in un piano su cui trama e ordito, pieno e vuoto, quadrati bianchi e neri, danno origine a una figura o, meglio, ad una serie di figure tutte uguali. Una sorta di kilim à la Boetti (quasi un'anticipazione della mostra di quest'ultimo a Grenoble), ma di cui ci sfugge il senso e la logica compositiva. Si tratta di un elemento decorativo ripetuto per ventiquattro volte? Oppure di un codice grafico di cui abbiamo smarrito simboli e regole combinatorie? Sappiamo che il titolo dell'opera è *F.A.B.B.R.I.C.A.* e poco più.

Nel 1990 Karpüseeler realizza una scala in legno da appoggiare alla parete. Nello spazio espositivo la presenta come tale, nella ovvietà della sua struttura e nella familiarità della sua funzione. Tuttavia non è né un 'readymade' duchampiano né un 'oggetto in meno' à la Pistoletto. Se guardiamo bene ci accorgiamo che l'oggetto presentato è una rappresentazione di se stesso. La distinzione tra immagine e realtà è resa ambigua e indefinita tanto che la prima passa per la seconda attraverso sottili alterazioni dei caratteri dell'oggetto. Infatti si scopre che i montanti laterali non sono paralleli ma tendono a convergere come in una prospettiva e che i sedici pioli non sono uguali tra loro così come lo spazio tra di essi non è costante. Anche in questo caso ignoriamo la logica compositiva che informa i rapporti tra i pioli, nonostante diventi sempre più chiaro che tali rapporti assumono un valore modulare o il carattere di una griglia verticale. Ci rendiamo conto infine che si tratta di una tautologia dove l'oggetto è anche il titolo dell'opera stessa: *S.C.A.L.A.*

In verità entrambi gli esempi non sono altro che scritte, scritte in codice binario come afferma l'autore, a partire dalla teoria dell'informazione. Dunque un ordine di segni che è possibile decodificare oggettivamente, come tutti gli altri sistemi convenzionali di segni che identifichiamo comunemente con il nome di lingua. Anche in questo caso, come in

tutti i fatti di comunicazione, i singoli messaggi si organizzano e diventano comprensibili in riferimento a un codice. Qui il codice è quello recente ed elementare dei calcolatori elettronici che basa la trasmissione di un segnale sull'opposizione binaria tra 0 e 1, tra sì e no, tra aperto e chiuso, bianco e nero. Uno dei motivi della centralità che esso assume all'interno dell'intera opera di Karpüseeler consiste nel fatto che il codice binario è esclusivamente grafico, dunque tale da garantire una perfetta equivalenza tra dire e mostrare. Nonostante questa sorta di meccanismo binario informerà molta parte della ricerca di Karpüseeler, nei due esempi precedenti esso è assunto come pura riserva alfabetica con cui sono scritte le parole 'fabbrica' e 'scala'. Ma tale codice non ha tanto un valore in sé, cioè per quello che dice – denota – o per le parole che permette di fissare, ma per il ruolo che tale linguaggio assume in rapporto a ciò che si dà a vedere, in riferimento al ruolo dello spettatore. Come ora risulterà chiaro, ogni opera di Karpüseeler mette in scena una impossibilità: quella che non consente al pubblico di essere al tempo stesso lettore e osservatore, proprio nel momento in cui le condizioni del mostrare e nominare sono iscritte nel corpo stesso dell'opera. Nel caso di *F.A.B.B.R.I.C.A.* prevalgono gli elementi di scrittura: nessuna forma riconoscibile emerge sopra l'orizzontalità del segno verbale, anche se si nomina lo spazio in cui ci si trova. Nel caso di *S.C.A.L.A.*, al contrario, l'immagine somigliante occulta il nome della cosa. Nonostante venga alla mente il Paolini di *Qui, Vedo* – così come di *Una poesia* o de *Lo spazio* – dove la parola diventa immagine di se stessa, in queste opere di Karpüseeler la parola non verifica la metrica spaziale del suo significato ma si fa segno di una dissociazione. Mette in scena una mancanza, mostra una impossibilità.

Le opere che potremmo elencare all'interno di questo contesto di ricerca sono davvero molte: da *V.I.T.E.* (1981) a *L.E.G.N.O.* (1991), da *B.A.S.T.O.N.E.* (1992) e *C.A.T.E.N.E.L.L.A.* all'insieme *C.E.N.T.R.O.*, *C.U.R.V.A.*, *F.R.E.C.C.I.A.* (1993) fino a *K.A.R.P.U.S.E.E.L.E.R.* (2003) l'esempio più recente che io ricordi, in cui lo pseudonimo dell'autore viene trascritto con il codice a barre in tubi di ottone che, appesi verticalmente nello spazio vuoto, assumono l'aspetto di uno strumento musicale che può essere suonato dallo spettatore per mezzo di un percussore. Tutto questo è già all'opera in Karpüseeler a partire dai *Quadri logici* che sono un vero e proprio momento inaugurale e che lo vedono impegnato dal 1983 al 1990. Queste opere sono dei dittici, superfici quadrate o circolari, perfettamente bicrome (bianco/nero o bianco/grigio), ricoperte di segni che hanno il carattere di maglie geometriche aperte o che si stagliano sopra una tessitura modulare come percorsi labirintici. Perfettamente logici nella concezione risultano illogici nella percezione a prima vista. Come ha scritto Karpüseeler: "Il quadro logico ha questa intenzione evidente: porre lo spettatore di fronte ad uno scarto di natura logico-visiva che dovrebbe scaturire dal raffronto contemporaneo delle due superfici osservate. A seguito di questa operazione ha luogo lo sdoppiamento del quadro: non una sola superficie viene ad essere considerata; ciascuna vive e si determina in virtù dell'altra". Dunque se il primo quadro nasce da una operazione casuale, l'altro ne sarà l'esatta deduzione logica. Quanto rimane incompleto in uno sarà completato dall'altro: solo la somma di entrambi può ricondurre l'immagine all'unità, ma tale somma sarà sempre mentale. Mai plastica, mai figurativa. La relazione che lega i dittici tra loro è perfettamente logica in quanto assume i caratteri del sillogismo e cioè del ragionamento deduttivo della logica aristotelica. I *Quadri logici* aspirano ad essere una sua figura anche se il sillogismo presuppone sempre tre momenti. Ma l'ultimo, in questo caso, è l'immagine mentale dello spettatore, quello scarto a cui allude Karpüseeler e che spetterebbe allo spettatore colmare. Il codice binario e il carattere di dittico che esso porta con sé, vanno oltre i *Quadri logici*: informano opere come *Eco notturna*

(1987), *Viaggio* (1994), *Circostanze* (2001). Ma le stesse figure del *Silenzio* e della *Voce*, con cui intendiamo continuare, fanno ancora parte dello stesso capitolo. Anche se corrispondono ad un differente paragrafo.

Lo spazio della dizione

1986, Karpüseeler presenta nella mostra "T.I.R." – assieme ad altre opere – un oggetto enigmatico, sotto forma di megafono, che poggia su un piedistallo simile a quello di un microfono. L'altezza dell'asta, centottanta centimetri, corrisponde a quella dell'autore in modo tale che il megafono viene a trovarsi al livello della sua bocca, assumendo così una funzione metonimica. L'oggetto lascia immaginare la declamazione dell'autore (che però non ci è stato dato di ascoltare) di fronte ad un possibile pubblico. Il megafono non a caso è quello strumento che serve a concentrare la voce in una determinata direzione rinforzandone l'effetto di amplificazione. La prima impressione dello spettatore è quella di essere arrivato o troppo presto o troppo tardi, quando il discorso deve ancora iniziare o è già stato concluso. Non comunque al momento giusto. L'oggetto rimane completamente muto e – nello spazio espositivo – non siamo in grado di sentire nessun tipo di registrazione sonora. *L'orealtà*, questo è il titolo dell'opera, inaugura la serie di dispositivi di Karpüseeler che cercano di mettere in scena l'atto della fonazione come pura emissione di voce, come apparizione improvvisa e temporanea della voce nello spazio, elementare e nuda presenza. Se l'altro lato dell'opera di Karpüseeler – come abbiamo visto – è quello della riduzione del nome a cosa attraverso il codice o della 'parola/oggetto', qui il linguaggio diviene pura voce non articolata, dizione più che enunciazione, segno dell'indicibile o di ciò che, sul punto di essere detto, non è ancora stato detto. Ancora dunque una rappresentazione 'al limite'. Se con la ragione possiamo concepire l'al di là del limite, come possiamo con le nostre facoltà sensibili esibirlo in oggetto? Come mostrare la voce, la voce che non è ancora discorso, enunciato, o codice linguistico? Se torniamo ad osservare *L'orealtà* ci accorgiamo che nella parte interna del megafono si trova uno specchio circolare convesso che diviene una sorta di dispositivo di cattura: ci riflette al suo interno, accoglie le nostre forme alterandole. Crea un luogo in cui scopriamo di avere una immagine temporanea, senza essere fissati in una sostanza consistente, in una identità. *L'orealtà* crea questa realtà eventuale nell'immediatezza della pronuncia. Con questa opera si apre quell'ampio spettro di figure, o meglio di varianti di una stessa figura, con cui Karpüseeler mette in scena la voce. *Voci* in vetroresina color nero come figure speculari curve (concave o convesse) che riflettono lo spazio antistante, lo spazio dello spettatore e – in seguito – *Voci* ("una seconda generazione" dice Karpüseeler) caratterizzate da un profilo plastico fusiforme, non più aggettanti dal muro per sezioni circolari più o meno accentuate, ma tali da riflettere lo spazio a 360°. Forme queste ultime che ricordano il ciclo delle *Attese* di Fontana (anche se come calco in negativo del vuoto dei tagli) oppure la lamina oscillante dell'*Onda di Gabo* o l'*Uccello nello Spazio* di Brancusi. "L'esplicitazione fonica della parola costruisce una forma nel tempo", ha scritto Karpüseeler in *Logica ad arte* del 1992.

Ma secondo la logica binaria dell'autore anche i *Silenzi* – che dall'inizio degli anni Novanta faranno la loro comparsa – non sono altro che assenza di voci, voci divenute opache, incapaci di riflettere. *Verso il silenzio* (1991) in legno verniciato nero opaco o *Il silenzio è d'oro?* (1994) in metallo dorato opaco o, ancora, *Silenzio bianco* (1999) ne sono alcuni esempi. Tuttavia le *Voci* acquistano senso solo in presenza di astanti che in esse si riflettono, offrendosi alla deformazione istantanea come una eco rispetto all'immagine reale.

Non c'è un (possibile) più tardi della 'phoné' – scrivevo per una mostra di Karpüseeler a

Berlino -. La voce, come pura manifestazione sul punto di flettersi in parole, in nomi, è tutta ora, nell'istante. Non ha un decorso né una temporalità diacronica: una storia, infine. Di fronte all'articolabilità della voce come lexis, come voce del logos o enunciato - dice Lyotard - sta la pura presenza della 'phoné', ciò che non comunica ma manifesta, mette in atto. Il suo campo non è infatti quello della 'Vorstellung', che esige l'articolazione referenziale e persino un polo di destinazione. Eppure è la 'phoné' che impedisce alla voce di svanire dietro ciò che dice: è il grado zero della voce. Ma è possibile pensare parallelamente (e ancora all'interno del 'prattein' clinico) ad un equivalente visivo, ad uno stato semplice e proprio dell'immagine in grado di assimilare il qui e ora della 'phoné'? Lo Stadio dello specchio lacaniano diviene un esempio per Karpüseeler.

Dispositivi più complessi costellano la serie delle *Voci* come *Ugola d'oro* (1988-1991) e *Coro* (1998). In *Ugola d'oro*, concepita per la personale del 1991 presso la Galleria Valeria Belvedere di Milano, fanno la loro comparsa tre figure plastiche che vogliono porsi come possibile modello di autoesposizione della voce. Come scrive Bruno Corà: "Coincidente nello spazio che si crea tra uno specchio parabolico posto sul muro, un'asta dorata che gli è di fronte ad una relativa distanza, e un solido ligneo modellato e dipinto in bianco, collocato in disparte nel medesimo ambiente, *Ugola d'oro* è il luogo e la forma stessa della fonazione." Se dunque *Ugola d'oro* è l'incontro fortuito di tre forme nello spazio e nel tempo, *Coro* è la moltiplicazione 'polifonica' di una serie di dodici *Voci* sferiche, poste in circolo tra di loro e che si riflettono all'infinito.

Tuttavia la messa in scena della voce ha anche un'altra valenza in Karpüseeler. Nel ciclo dei quattro *Autoritratti* (1991) la pronuncia del proprio nome, del nome dell'artista, acquista la capacità formatrice di ritrarre. La traccia fonica del nome sostituisce qui la fisiognomica, l'effigie o gli attributi dell'io reso finzione. Karpüseeler registra il grafico della propria voce, attraverso un oscilloscopio, presso il CNR, l'Istituto di Acustica, di Roma.

Ancora una volta si tratta dell'apparizione di una voce, anche se qui la voce pronuncia un nome. La situazione è comunque quella di una messa in scena dell'esposizione della voce in quanto tale. Ogni opera è una sorta di campo della sua apparizione, di possibilità che la voce - irrappresentabile - possa farsi visibile, possa manifestarsi in forma sensibile. Ecco allora che il sublime è lo sfondo su cui si staglia l'intera ricerca rigorosa e analitica di Karpüseeler, una sorta di opposizione tra sensi e ragione in questa volontà di mantenere ciò che è ormai disperso nel limite dell'opera. In questo senso la ricerca di Karpüseeler si unisce a quella di una generazione che ha sviluppato la riflessione di Duchamp sullo spazio dello spettatore come spazio generativo dell'opera. La lettura portata avanti dalla generazione di Marco Bagnoli, Michel Verjux, Karpüseeler, Reinhard Mucha, Bertrand Lavier, ecc. è quella dell'interpretazione sublime della possibilità dell'opera in quanto tale, delle sue condizioni di esponibilità.

Lo spazio della ripetizione

C'è sempre una domanda che sorge un po' prima della fine del discorso, quando si pensa di aver esaurito l'argomento o, almeno, si presume di averlo fatto avendo detto tutto o quasi tutto. È una domanda che si affaccia dal bordo della frase conclusiva e sporge su un altro spazio. In questo caso lo spazio è quello della 'ripetizione' come campo opposto a quello della rappresentazione. E la domanda è: in che senso, in che misura, l'aver accompagnato nel tempo l'esperienza operativa di Karpüseeler ("*Jeu de Bot*", "*Coro*", "*Vocimiecontemporanee*", "*Berlin ohne Namen*" sono solo alcuni episodi), mi ha condotto a questa nuova attenzione per uno spazio inedito - come quello della ripetizione - ancora

in formazione, così come mi ha permesso di passare dal concepire una 'azione limitata' all'affermare 'un'azione diretta' quale contemporanea strategia artistica? In che misura la stessa esperienza avrebbe potuto condurvi chiunque altro? Che cosa è la ripetizione? E quale è la distanza dalla rappresentazione?

Nella Modernità ci sono alcuni grandi pensatori della ripetizione, da Kierkegaard a Nietzsche e Deleuze, per i quali la ripetizione non è affatto il ritorno dell'identico. La ripetizione non è la somiglianza. È la forma dell'immediato: sostituisce segni diretti alla rappresentazione perché quest'ultima è pur sempre mediazione. Come afferma Deleuze, "se la ripetizione esiste, essa esprime nello stesso tempo una singolarità contro il generale, una universalità contro il particolare, uno straordinario contro l'ordinario, una istantaneità contro la variazione, una eternità contro la permanenza."

In questo senso, il sublime che l'opera di Karpüseeler elabora con la serie delle *Voci*, è sicuramente un precedente fondamentale della scena artistica attuale: quando tratta il concetto non come qualcosa da rappresentare ma come un evento, come l'oggetto di un incontro, un qui e ora performativo.

"Nel teatro della ripetizione – è ancora Deleuze – si incontrano forze pure, vettori nello spazio che agiscono sullo spirito direttamente e che l'uniscono alla natura e alla storia, un linguaggio che parla prima delle parole, gesti che si elaborano prima dei corpi organizzati". La ripetizione restituisce la possibilità a ciò che è stato: ripetere una cosa non significa restituire il passato come tale o come un fatto inerte ma rendere tale fatto ancora possibile. Solo così si capisce il potenziale politico implicito nell'ordine di una tale operazione. Per questo non la rappresentazione, ma una sorta di 'teatro della ripetizione', è al centro delle strategie di molti artisti contemporanei: cerimonie singolari e collettive, azioni immediate, 'recitate', messe in atto 'hic et nunc', ripetute in un movimento reale. Ma ora, nel mondo.