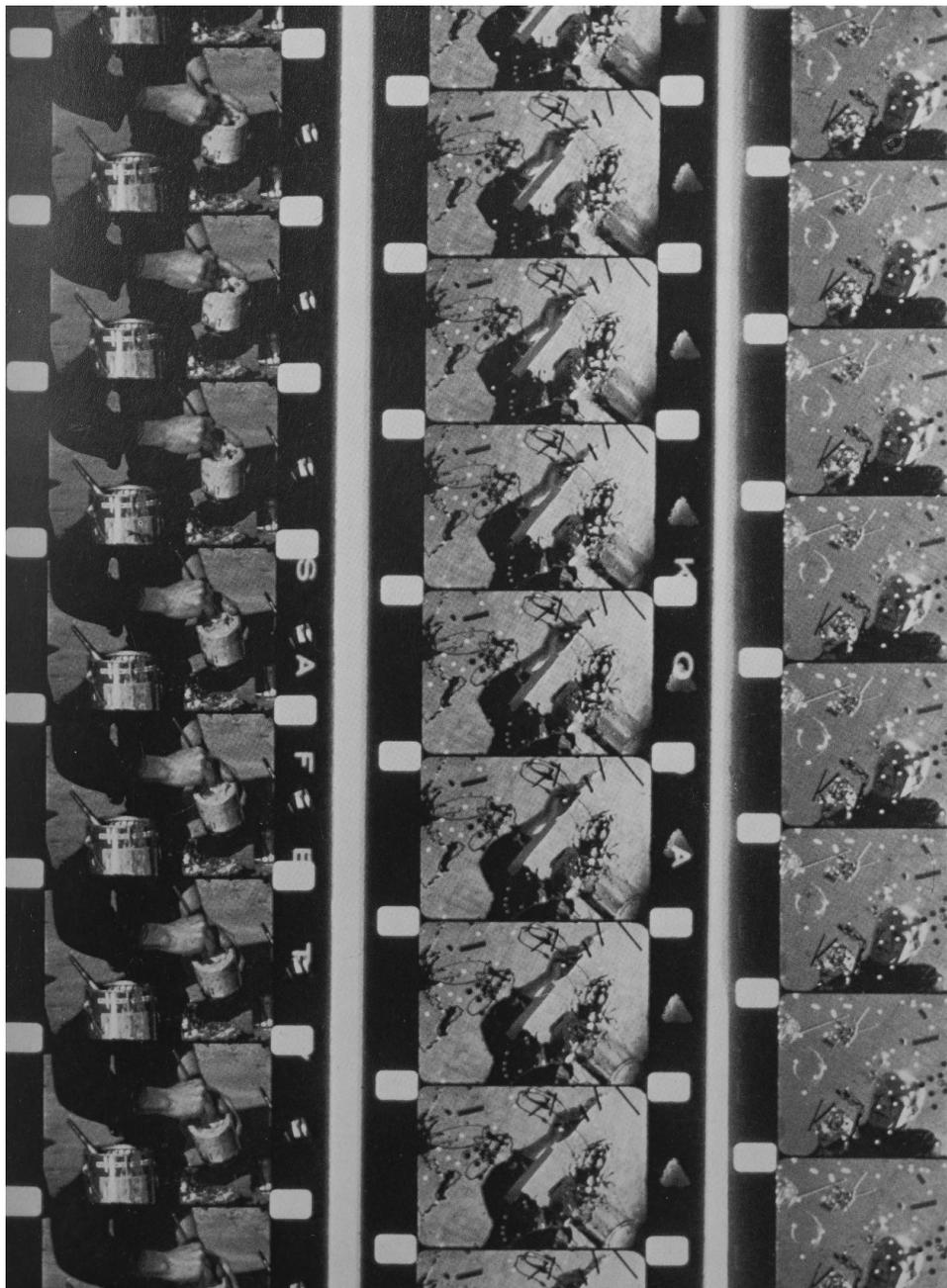


JACK THE DRIPPER

ALL WORK AND NO PLAY MAKES JACK A DULL BOY



CONVERSAZIONE CON DAVID CUMPANY

David: Raccontami come hai avuto quest'idea. All'inizio non aveva preso la forma di libro, o mi sbaglio?

Ivan: No, lo avevo immaginato e realizzato come un sito web, dove ogni settimana per tutto il 2012 veniva pubblicata una nuova serie di fotografie. Doveva sembrare a tutti gli effetti un sito porno: non lo era tecnicamente, ma i contenuti decisamente sì e pure "di prima mano". Il nome del progetto era *AB-SEX*, e questo già dice qual era la principale fonte di ispirazione: l'espressionismo astratto americano (*AB-EX*), in particolare Pollock e il suo iconico *dripping*. Ma più che una connessione con le sue opere a parete, ciò che volevo rielaborare erano le rappresentazioni fotografiche e filmiche che Hans Namuth predispose con la complicità di Pollock.

L'immagine chiave per me è quella dell'artista che compare in primo piano da sopra un vetro, che coincide con l'obiettivo della camera, ed esegue un *dripping* che progressivamente ricopre tutta l'inquadratura, inserendoci anche vari oggetti che servono ad instradare la pittura creando dei pattern. Un'intimità così ravvicinata, dettagliata e pulsante con la pittura non era mai vista dal pubblico. In quel momento chi guarda può essere considerato il voyeur di un'opera pornografica, credo.

David: È stato scritto molto sul rapporto tra Namuth e Pollock, tra pittura e documento. Molti considerano quel film come il canto del cigno di un periodo eroico, perché subito dopo Pollock abbandonò il *dripping*. Guido Guidi ha scritto che "il lavoro di Namuth ci svela i meccanismi della pittura di Pollock e le sue modalità, e i critici stessi dell'epoca hanno apprezzato quelle fotografie perché senza di loro non si sarebbero comprese molte cose. Pollock lo abbiamo visto e capito grazie alle fotografie". Una fotografia *aerea*, che doveva rispettare la legge di gravità di un procedimento fisico e corporeo nuovi.

Il film di Namuth segue di un paio d'anni quello su Picasso, in cui lo vediamo frontalmente dipingere in piedi su una lastra di vetro che occupa tutta l'inquadratura - anzi, che è l'inquadratura. Lì abbiamo il pittore più famoso del mondo, che posto di fronte e ad una certa distanza dall'osservatore disegna alcune figure con delle pennellate bianche calligrafiche, perfettamente controllate tanto da tenere l'altra mano in tasca. All'opposto, Pollock appare dall'alto, stagiato contro un cielo profondo blu mentre fa sgocciolare del colore nero liquido in rivoli aleatori che sembra faticosi a controllare fino in fondo. La rivalità che sentiva nei confronti del maestro malaghegnò traspare tutta anche nelle scelte estetiche di questo film.

Ivan: È vero, Picasso in quelle immagini è in pieno possesso della sua tecnica, appare sereno e pacificato, mentre in Pollock c'è quella frenesia del jazz di pura sperimentazione, alla perenne

ricerca di nuove connessioni. O più semplicemente, della sua cifra stilistica. Del resto, nel film di Namuth assistiamo ad una finzione, alla ricostruzione di una lotta con gli elementi della pittura, perché la sua cifra l'aveva già trovata.

Ecco, a me interessava evidenziare come dal caos emerga la propria vera natura, definita e comunicabile. Quei filamenti neri di colore che si avvolgono mi ricordavano quelli del DNA: il proprio *codice*, infine, rimane scritto tra una mutazione e l'altra. Volevo porre in relazione *letterale* la scrittura di tale codice mimando il gesto pittorico. Da lì nasce l'idea di sfruttare la connessione formale evidente tra dripping ed eiaculazioni. Questo era il lato pollockiano della faccenda, ontologico direi. Sulla realizzazione tecnica, ho adottato invece una soluzione che ricorda quella di Namuth: una lastra di vetro su cui eiaculare, che poi collocavo sopra altre scene, piatte o meno, per fotografarne la sovrapposizione.

David: C'è un'immagine che mi è saltata alla mente quando mi hai descritto questo progetto la prima volta. La connessione è nel nome: come saprai, Pollock divenne noto sulla stampa come "Jack the Dripper", e da come me ne hai parlato io ho pensato subito ad un altro Jack... Torrance! Jack Torrance è ovviamente "the Ripper", ma a parte questo la scena che mi interessa analizzare qui è quella della macchina da scrivere. Lì abbiamo lo scrittore "in crisi" per eccellenza, che riproduce ossessivamente un unico codice - la sua propria cifra, autoreferenziale. Sarebbe un'operazione concettuale e meta-letteraria perfetta, se non ci fosse di mezzo la follia. Quando finalmente vediamo che tutti i fogli scritti a macchina sono riempiti da quel ritornello ripetuto in pattern differenti, non riesco a non pensare a Pollock. Utilizzando una semplice stringa di testo, un codice appunto, ha generato un caos narrativo e allucinatorio che esplose inglobando il resto del film.

Ad essere del tutto sincero, questa connessione l'avevo già trovata diversi anni fa in un vignetta su un quotidiano americano, uno dei classici jokes sull'arte moderna. Due donne in un ampio loft si affacciano dal primo piano sullo studio in cui un artista sta dipingendo una grande tela a terra, con una specie di dripping. Una dice all'altra: "All-over work and no play makes Jack a dull boy". Non so quanti abbiano colto quel riferimento alla tecnica *all-over*. Mi sono immaginato la scena di *Shining*, ambientata nello studio dell'East Hampton: Lee Krasner che un giorno decide di vedere a che punto è il lavoro di Pollock, il quale raramente lasciava lo studio e non voleva condividere i suoi progressi. Alla fine, lei scopre che tutte le tele sono coperte di fitte trame incomprensibili... Scusa la digressione. Tornando a noi, la domanda è: quanto c'è di Jack Torrance in questo progetto?

Ivan: Mi piace molto questo joke! E anche il parallelo che fai tra i due Jack in merito sia al pattern visivo e al codice che alla manifesta "crisi", insanabile e insana. Jack Torrance è la degenerazione creativa e il ritorno al caos, che invece Pollock fino ad un certo punto è riuscito a controllare. Non sono interessato alla crisi autentica ma al suo cliché usato come espediente narrativo - quindi più che Jack Torrance, forse qui emerge il Jack Nicholson che amiamo alla follia per come è stato capace di rendere quel personaggio. Lo stesso vale per la figura eroica, ingigantita fino al parossismo nell'immaginario legato a Pollock, basti considerare il tragico incidente che lo accomunerà a James Dean.

Ecco, mi interessa la costruzione di questi miti, e infatti un altro riferimento direttamente connesso a questa storia è il progetto *PeaRoeFoam* di Jason Rhoades. Nella parodistica ricostruzione del processo artistico, Rhoades è alla ricerca di una propria *signature*, il codice-cifra originale con cui

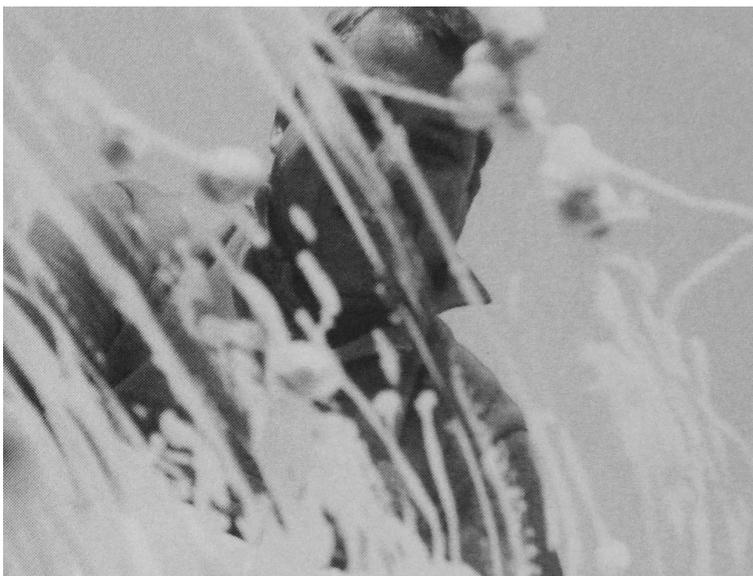
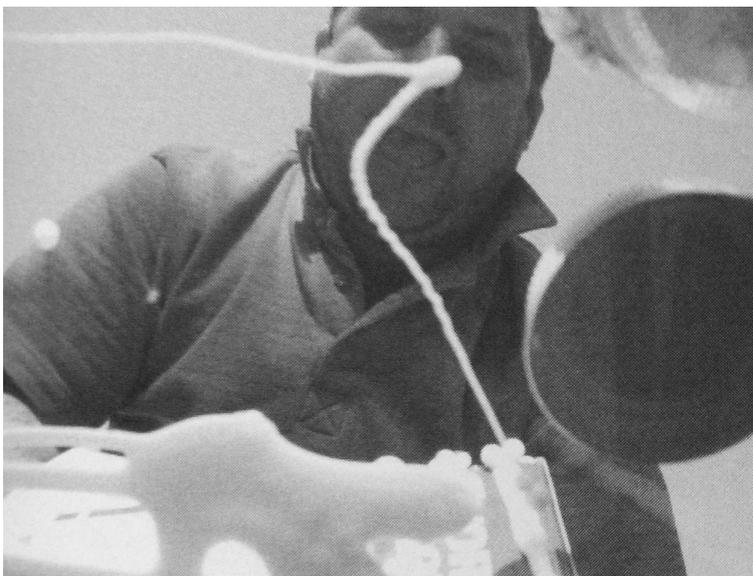
seconds and then begins to move around the room,

other pages. They are all covered with the same

and again. ~~"ALL WORK~~ "ALL WORK AND NO PLAY MAKES
JACK A DULL BOY."

indications of this slowly sink in.

10th October 1977



essere identificato, e il risultato è l'invenzione di un nuovo materiale pseudo-organico composto da palline di polistirolo, piselli verdi disidratati e uova di salmone rosso.

In alcune fotografie, che recuperano in chiave meta-artistica l'estetica del film di Namuth, Rhoades appare da sopra un vetro mentre ricopre la superficie con rivoli di colla bianca nell'assemblare il *PeaRoeFoam*, mimando il dripping di Pollock. Il nuovo materiale di Rhoades, che disinnesca dall'interno il mito dell'autenticità creativa, viene spalmato sopra varie superfici con effetto *all-over* all'interno di complesse installazioni. In una di queste iterazioni, Rhoades si connette all'epoca d'oro della pornografia attraverso la figura di Marilyn Chambers, che comparve contemporaneamente sulla confezione di un detersivo per biancheria e in uno dei primi film porno, a ribadire l'intercambiabilità di ogni valore all'interno del consumismo di massa. Al di là di tutti questi dettagli, l'iperconnettività di Jason "the Mason" mi ha in qualche modo autorizzato a sovrapporre processo artistico e immaginario pornografico, che ho fatto incontrare nel territorio "neutrale" dell'astrazione.

David: Suppongo ci fosse già un tuo interesse per la pornografia, al di là dello stimolo che hai descritto. L'astrazione è un modo per sublimare l'aspetto puramente corporeo? Ci può essere poesia o creazione nel porno?

Ivan: Non più di quanta possa esserci nella vita di tutti i giorni, ammesso che ve ne sia. Non sono particolarmente erudito in materia, anzi è proprio questo il punto: la passività del voyeur diviene totale, qualunque immagine funziona perché ciò che conta non è la sua qualità estetica o narrativa ma l'intensità. Che sia un produzione di alto livello o un video amatoriale, l'intensità rimane la stessa. A volte, per contro, più è povera l'immagine e più risulta caricata. Questo è l'aspetto più interessante della tecnica pornografica che ho voluto mappare qui: sperimentare vari livelli di degradazione dell'immagine, sapendo che l'intensità sarebbe rimasta costante.

Il sottogenere di partenza è quello del POV in solitaria, probabilmente il meno frequentato perché in effetti è al limite dell'asessualità e offre davvero poco in termini di variazione sul tema. Per lo più si tratta di masturbazioni ed eiaculazioni sopra immagini di star, quindi una noia infinita. L'astrazione entra in gioco proprio lì, nell'allestimento della scenografia di gioco diciamo, il resto rimane uguale. Poi a livello produttivo ho scoperto che con questo setting il tempo è un fattore importante: se trascorre un periodo abbastanza lungo tra *cumshot* e shooting, la materia organica inizia a degradarsi e scomporsi, e ciò si vede bene in alcune *cumpositions*.

Anche l'uso del flash o di alcuni riflessi mette in luce questi dettagli. La degradazione del seme va di pari passo a quella dell'immagine, insomma. In un certo senso, il livello estremo dell'indagine pornografica sfocia nella biologia, e improvvisamente questo apparato per l'osservazione diventa un microscopio per l'analisi cellulare. Dal vetro di Namuth al vetrino e oltre, fino alla riproduzione in vitro! Sto giocando con le parole... ma non so quanto davvero, perché in effetti la riproduzione viene qui dissezionata *shot-for-shot* nei vari sensi che può assumere.

David: Decisamente. Questa storia visuale condensa desiderio, corpo, perversione, riproduzione, astrazione, gesto, processo, vita... Mentre parlavi di microscopi e analisi, mi è venuto in mente un lavoro non molto noto di Warhol, le *Oxidation Paintings*. Le tele in questione venivano preparate con varie sostanze chimiche reagenti, in attesa che Warhol o i suoi assistenti vi urinassero sopra. Anzi, per la precisione urinavano sulla tela posizionata in verticale contro la parete, in modo da ottenere le sgocciolature per gravità. Lì c'è sia la componente chimico-fisica, da laboratorio, che l'aspetto della perversione sessuale, interpretata da alcuni critici come il rovesciamento della

prospettiva machista del movimento AB-EX in direzione omoerotica. Dal feticismo del dripping al pissing, era anche dichiaratamente una parodia dell'all-over pollockiano.

Ivan: Non ne farò mistero: ho utilizzato direttamente le *Oxidations* per comporre alcune immagini. Del resto, ho utilizzato anche opere di altri autori rigorosamente americani come Jasper Johns, Christopher Wool e Josh Smith, che hanno problematizzato l'eredità di AB-EX.

Avevo letto un'intervista a Warhol in cui parla dell'aspetto chimico-biologico che hai citato. In pratica, quando le *Oxidations* vengono esposte in determinate condizioni, ad esempio con i faretti puntati, parte della materia pittorica inizia a liquefarsi e grondare verso il basso. Warhol li definisce proprio "dripping paintings", e qui in un certo senso si chiude davvero il cerchio perché il dripping (o il pissing?) si rigenera in un processo senza fine.

David: E allora ritorniamo all'inizio, per concludere. Secondo te la fotografia come documentazione dell'atto creativo non finisce inevitabilmente per delimitarlo, depotenziarlo? In fondo, come abbiamo detto, il film di Namuth ha celebrato e insieme avviato verso la rovina l'impresa di Pollock. Se è così, non pensi che il ruolo centrale della fotografia nel tuo progetto contraddica, per così dire, la vitalità del gesto fisico?

Ivan: No, non lo penso affatto. La fotografia è pur sempre un rimediare, un prolungamento dell'atto creativo o forse una sua evoluzione, che lo porta altrove. Innanzitutto a noi spettatori, che come dicevi prima impariamo a leggere determinate scelte e gesti altrimenti sfuggibili. Questo progetto non esisterebbe affatto senza il suo documento visuale: la scrittura genica è andata dispersa, laddove la scrittura fotografica ha fissato con precisione clinica il materiale riproduttivo. Insomma, possiamo fare molti paragoni di tipo ontologico su tutte le *grafie* qui in gioco.

Ad ogni modo, non penso in termini oppositivi il ruolo della fotografia o della scrittura e quello del gesto, sono in stretta relazione. La struttura nascosta nell'apparente caos del dripping riecheggia quella della vita: lo sperma contiene il codice genetico che rende unico un individuo ma che, allo stesso tempo, lo inserisce in un meccanismo di riproduzione altamente strutturato e impersonale, dal quale risulta condizionato. Anche l'espressione più singolare è sempre inscritta in un sistema. Semmai vedo una contraddizione proprio nella vitalità del gesto: lo sperma viene disperso, e con esso il suo codice, il che è più o meno letteralmente autodistruttivo. E dubito fortemente che questa scrittura per immagini resisterà al tempo.

David: C'è un'espressione veneziana che mi avevi scritto ma ora non ricordo, che a questo punto mi sembra la perfetta conclusione del dialogo. Anche per rispondere a chi spesso giudica troppo frettolosamente un progetto speculativo come questo come "masturbazione mentale". Immagino risponderesti che sì, è vero, ma che qui c'è stato anche molto lavoro manuale...

Ivan: Assolutamente, *ghe sboro!*

that is very creative and skillfully executed and that depends on an artist's competence—I mean the reversal of all the sixties' ideas that has taken place—you do not consider that to be a problem at all? Because the statements I see in your recent paintings seem to distance themselves from all that. In fact, the Oxidation paintings or the Rorschach paintings seem very polemical.

Warhol: No, but at that time they would have fit in with the Conceptual paintings or something like that.

Buchloh: It's too bad that the Oxidation paintings weren't shown in New York.

Warhol: Well, when I showed them in Paris the hot lights made them melt again; it's very weird when they drip down. They looked like real drippy paintings; they never stopped dripping because the lights were so hot. Then you can understand why those holy pictures cry all the time—it must have something to do with the material and stuff that they were painted on, or something like that. They look sort of interesting. I guess I have to go back to them. But the thing I was really trying to work on was the invisible painting, the invisible sculpture that I was working on. Did you go see the show at Area?

ALL PLAY AND NO WORK MAKES JACK A MERE TOY









MARCIA KAFIR

URS LÜTHI

MICHAEL HÖPFNER

- no

- dic

gen



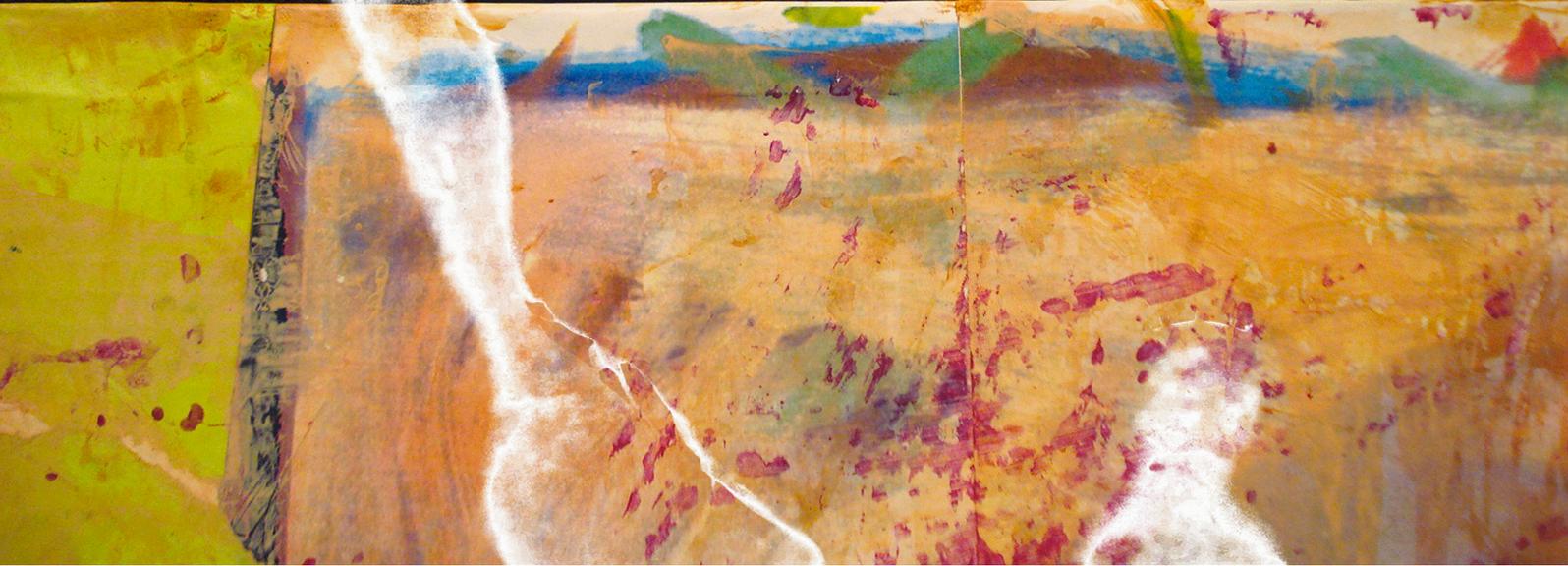




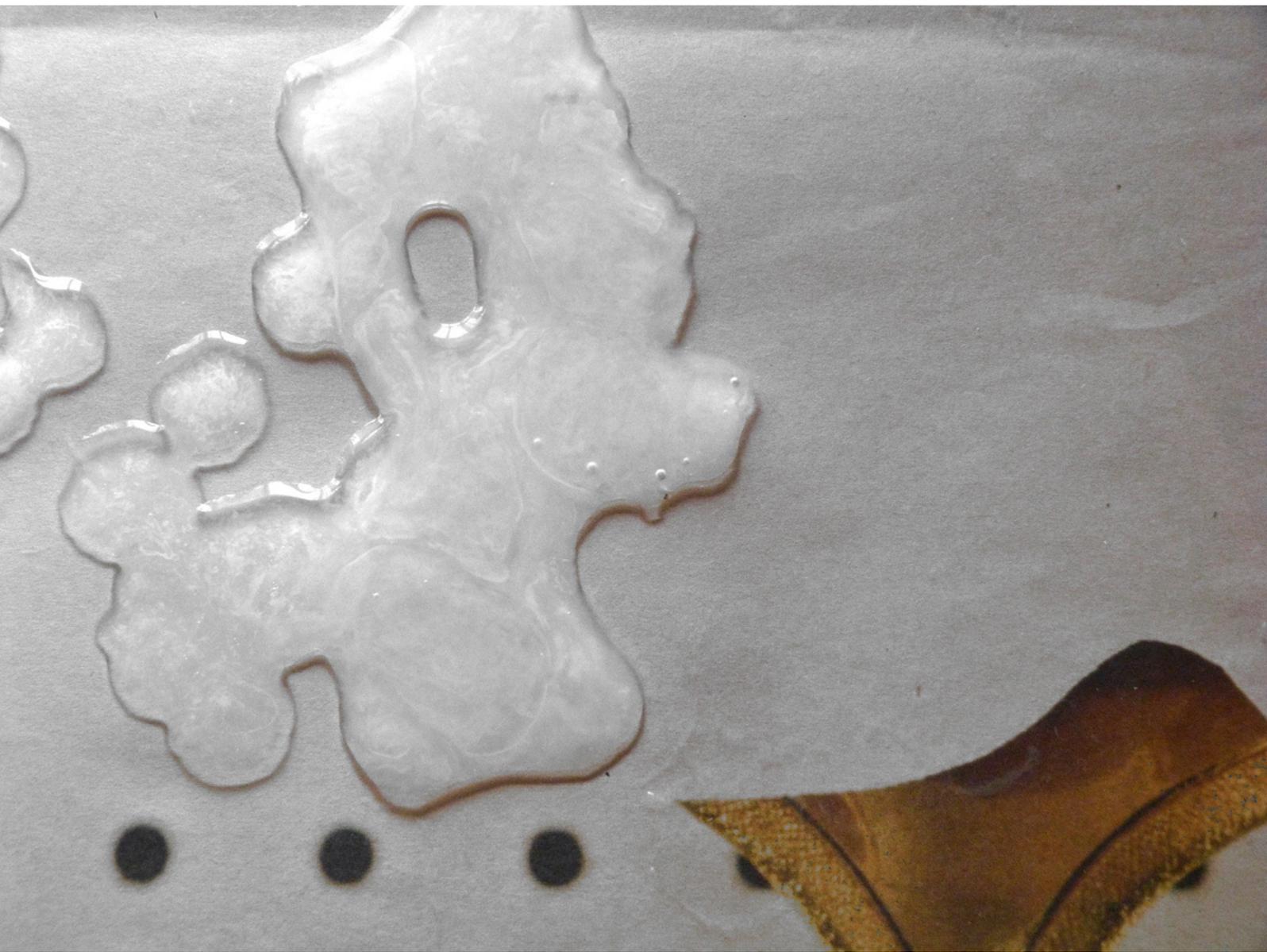


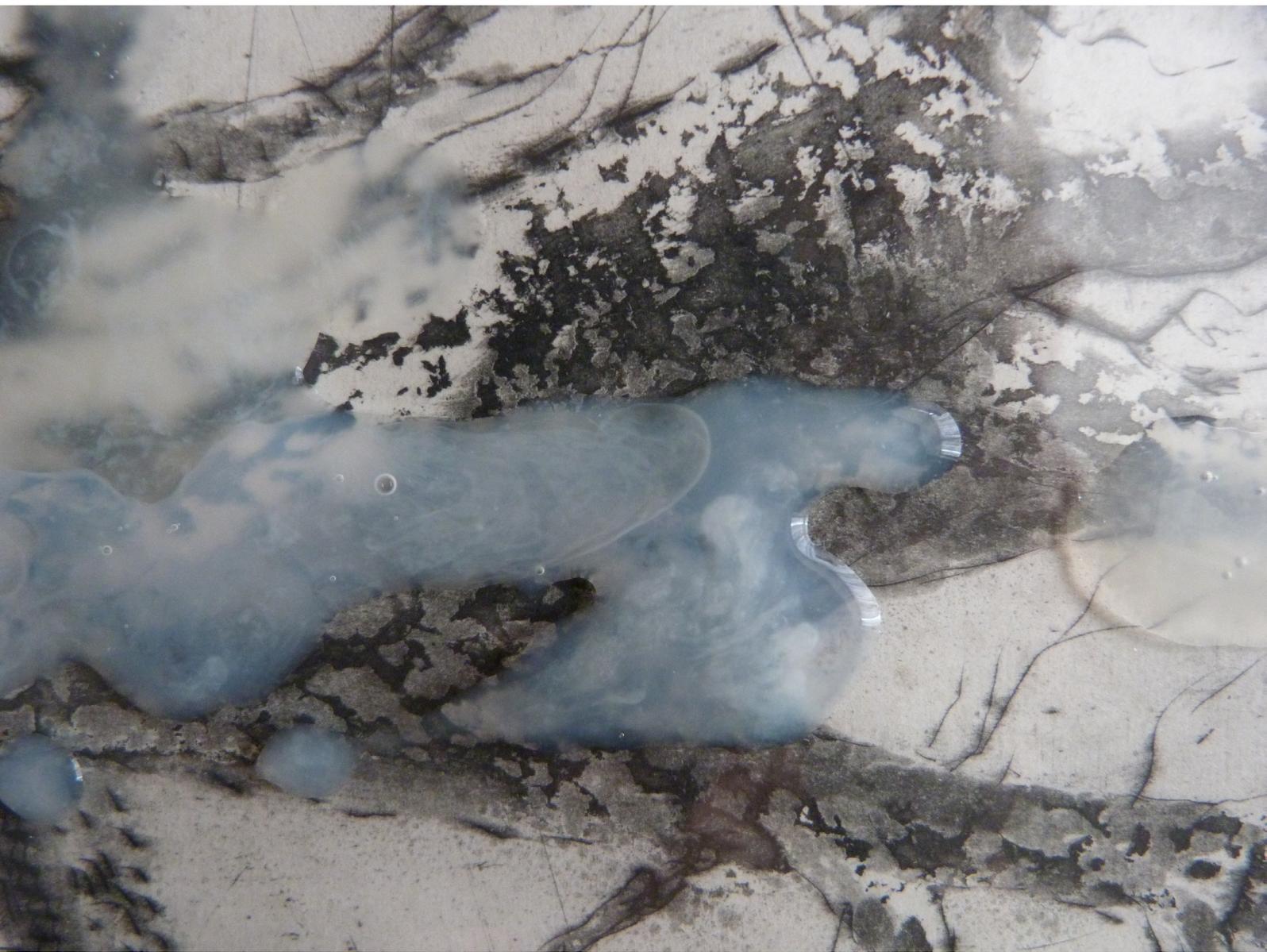






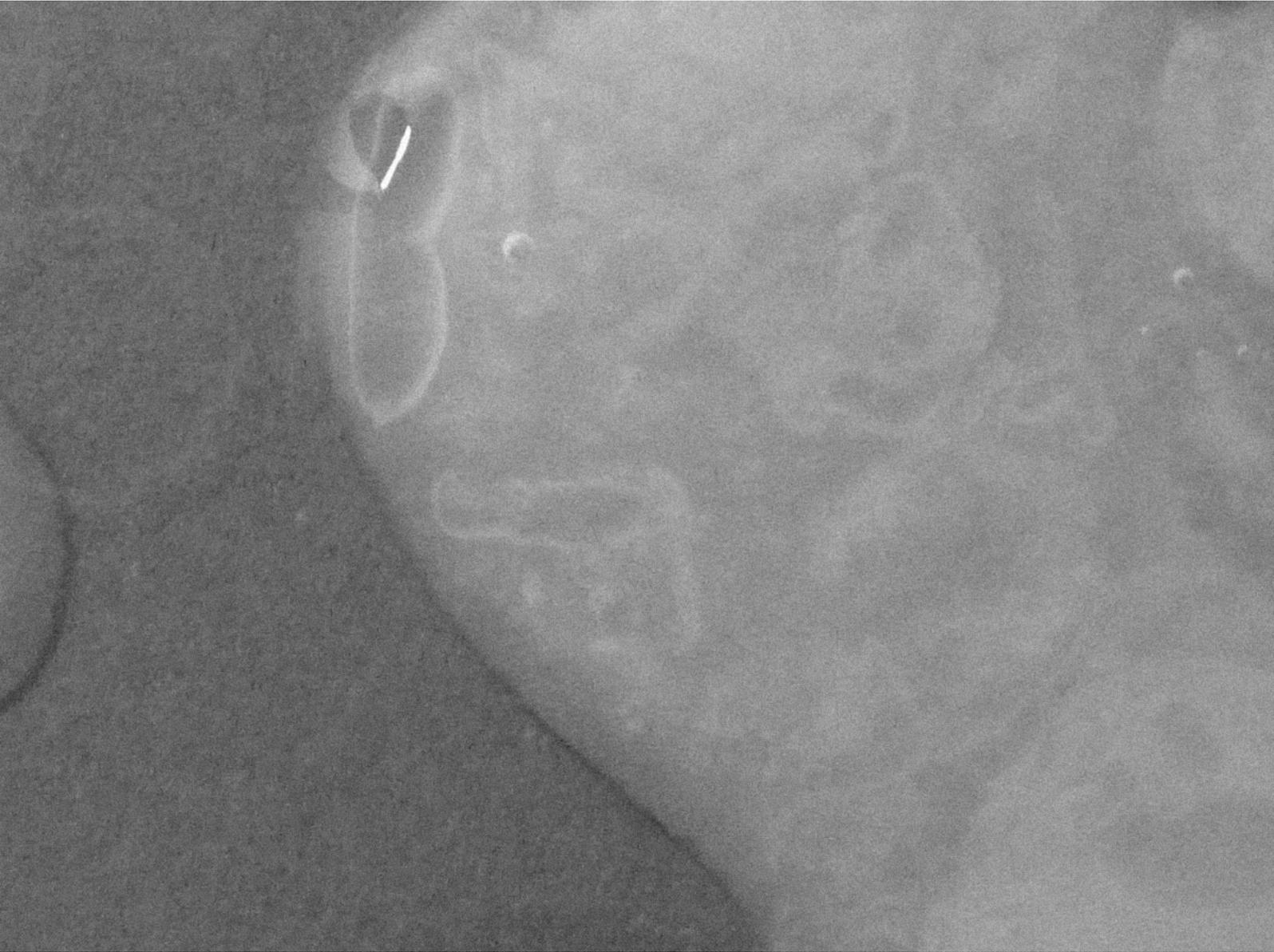


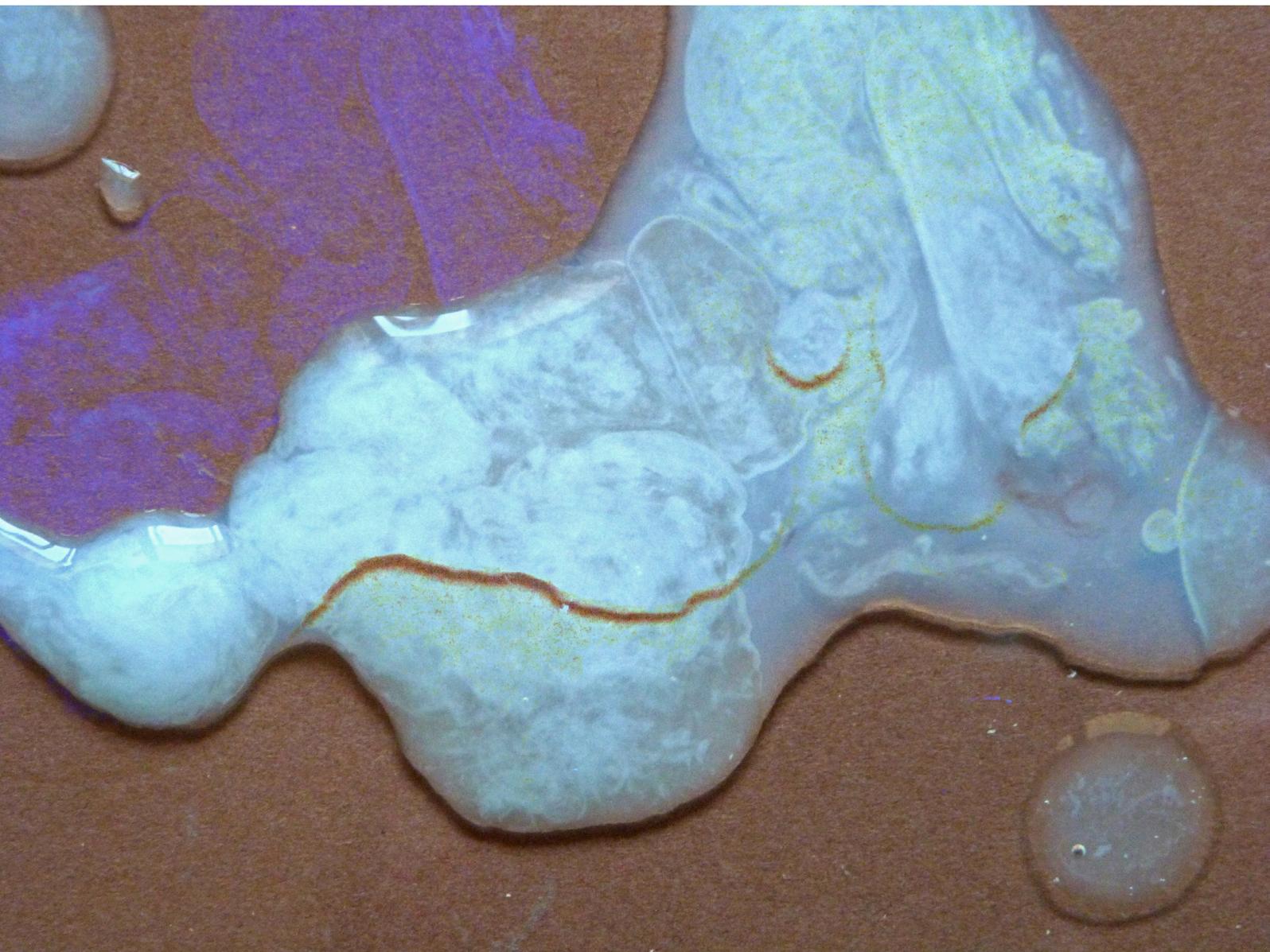




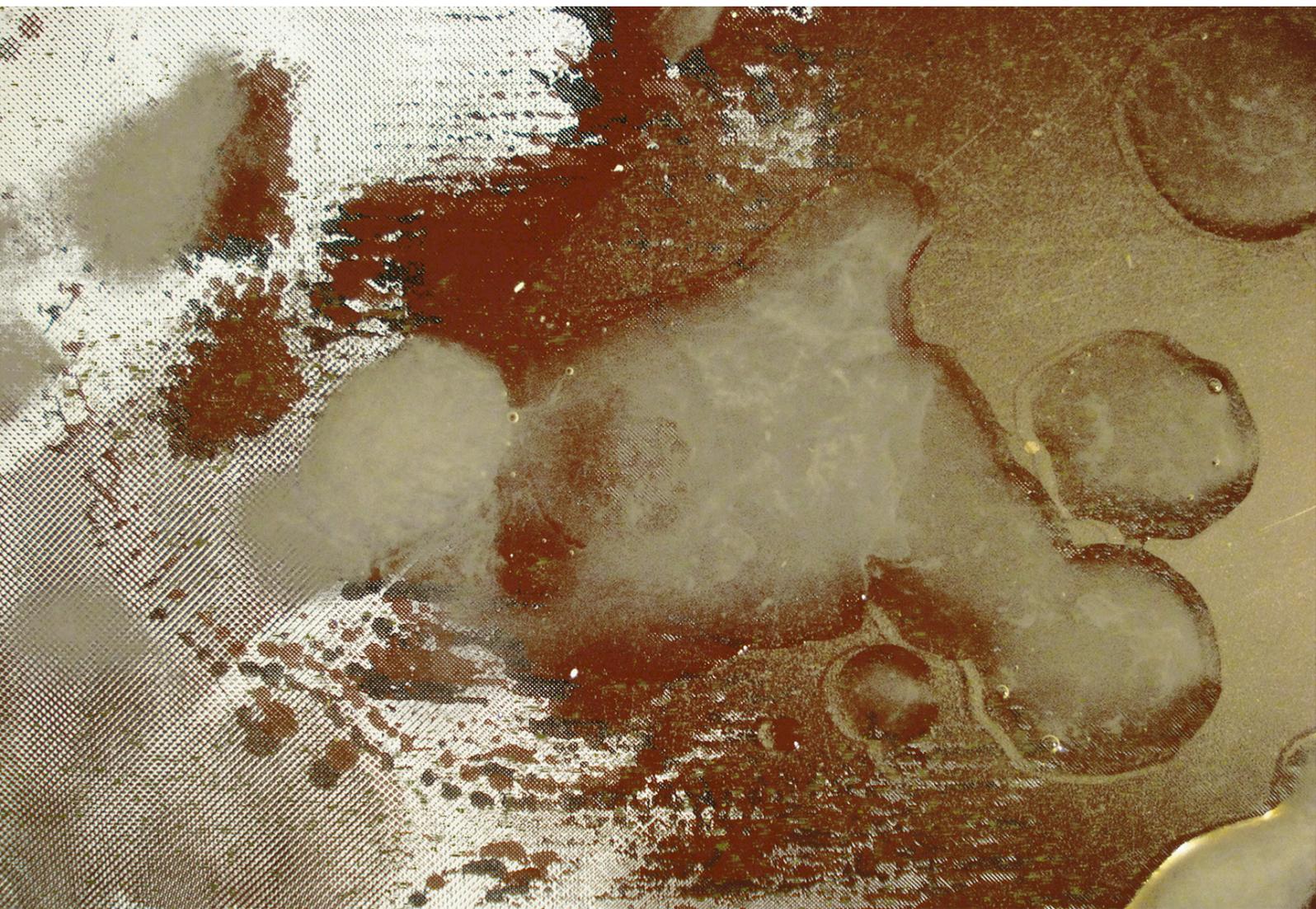




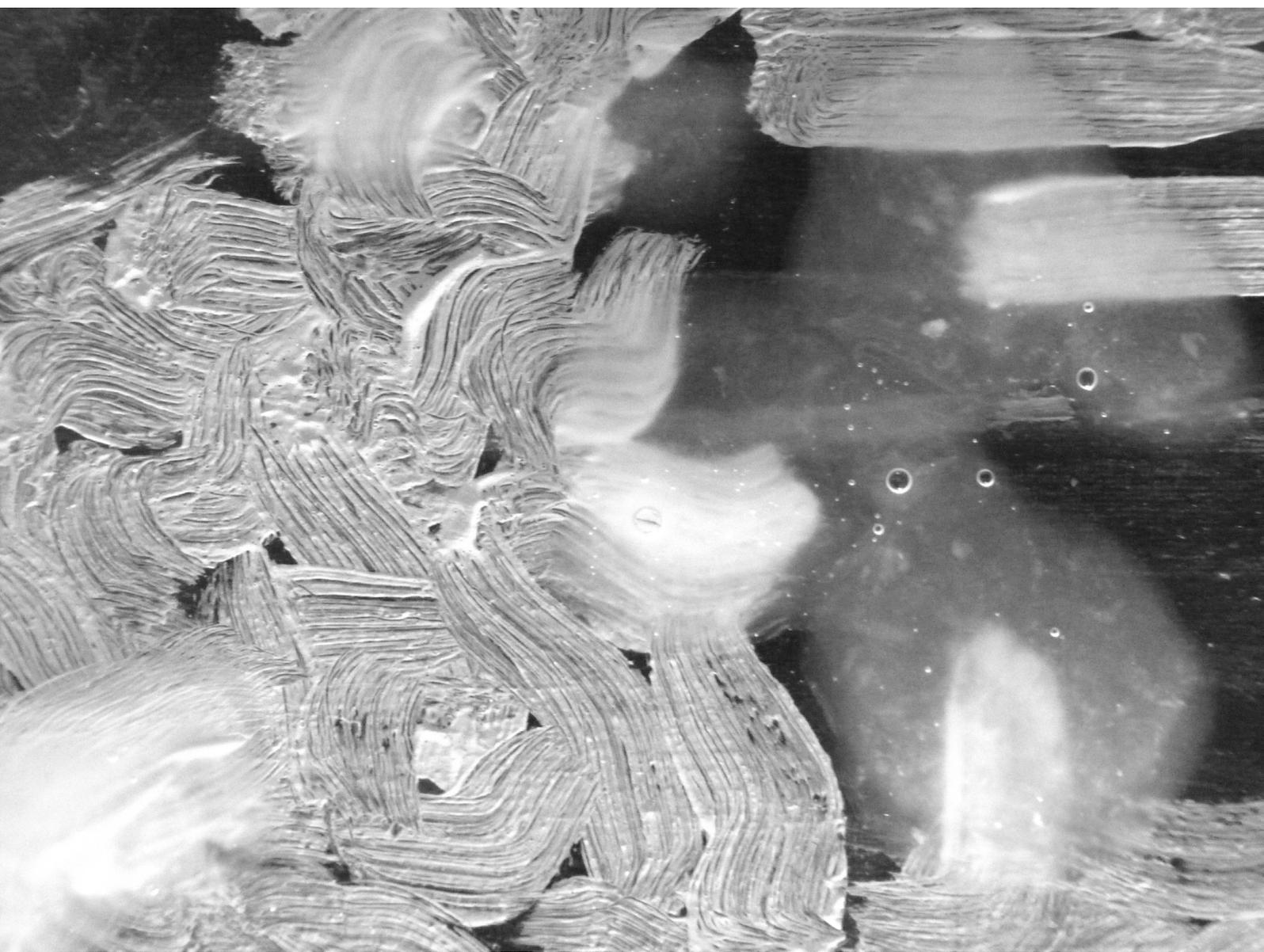










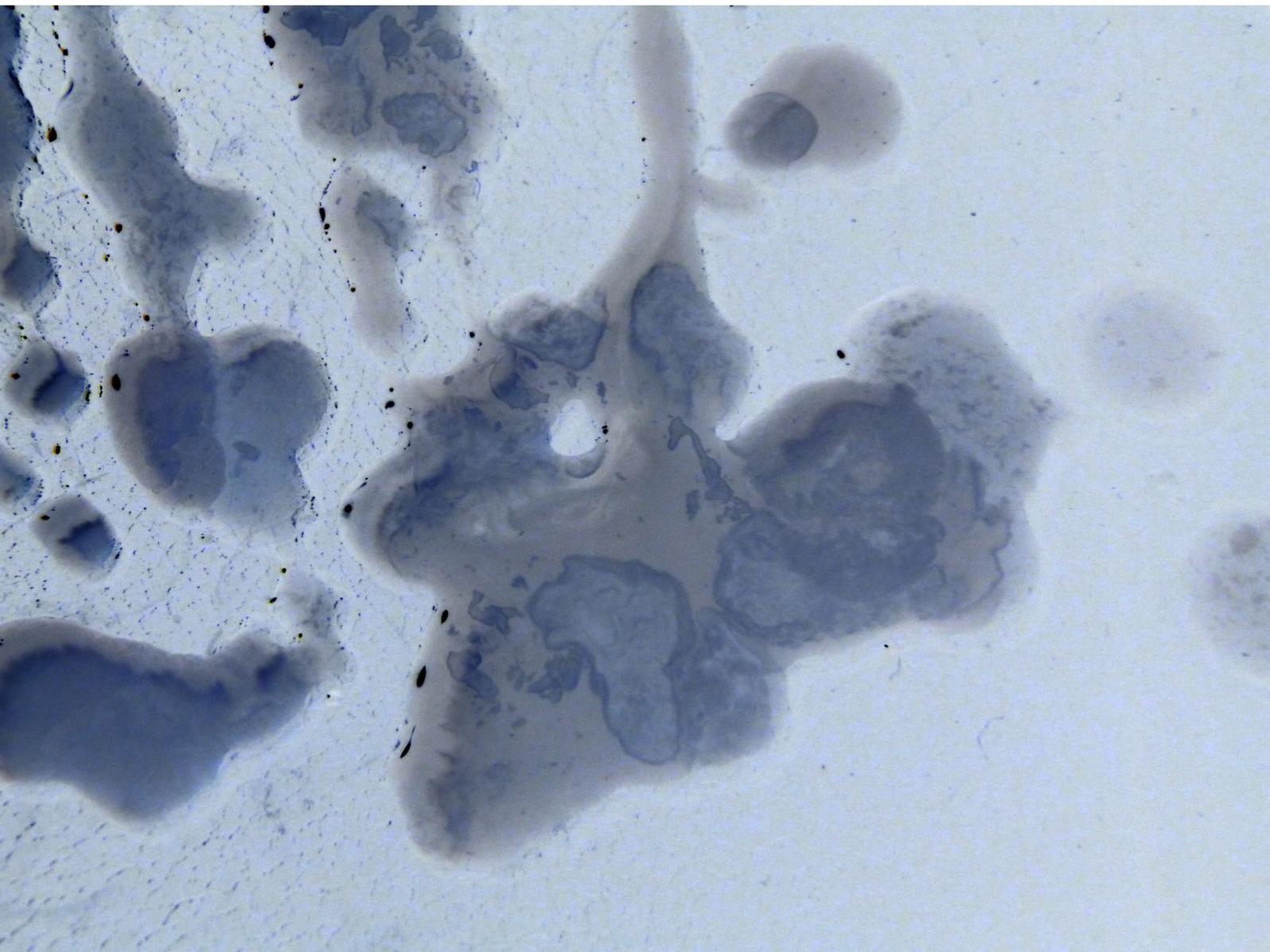


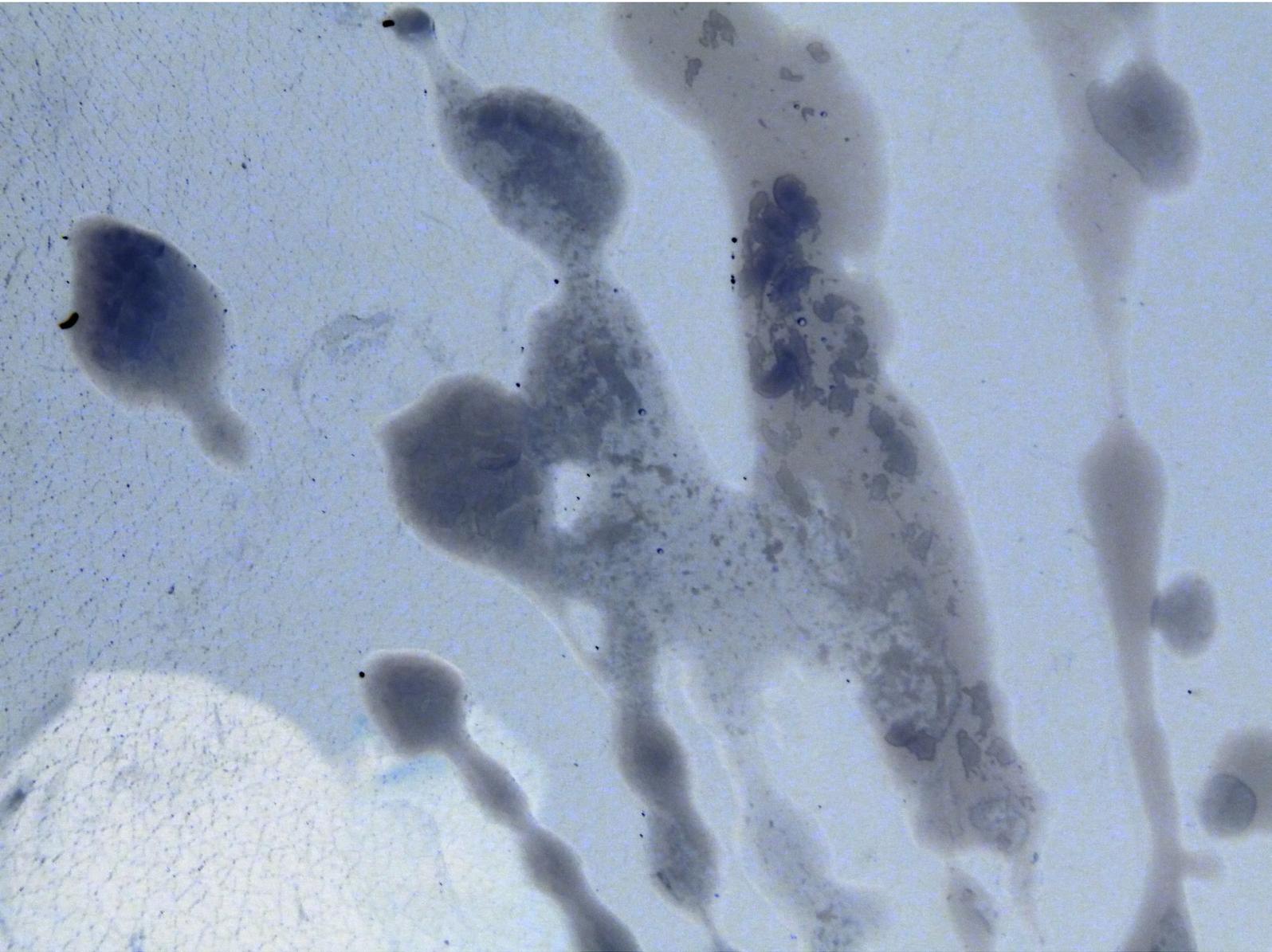












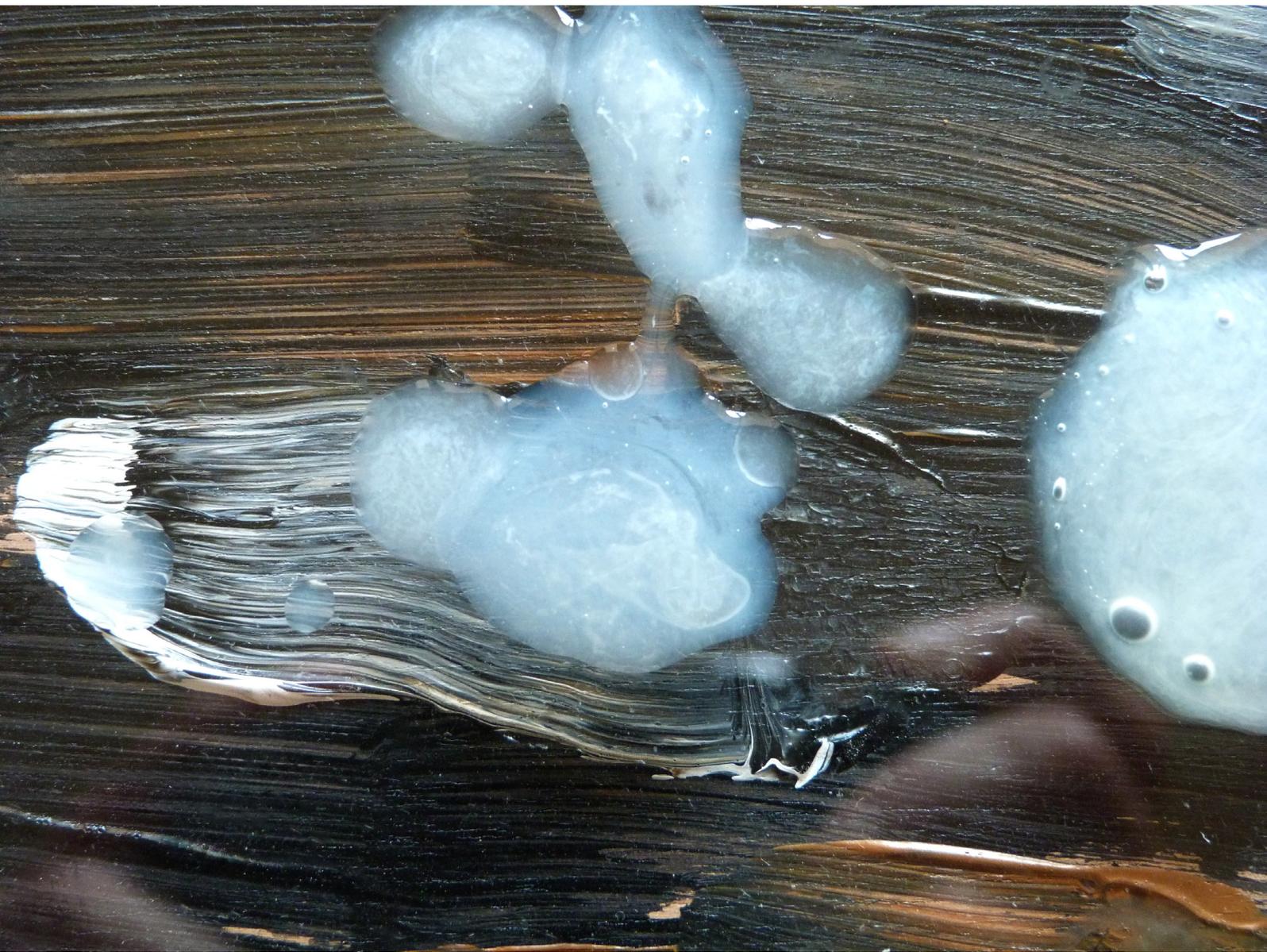




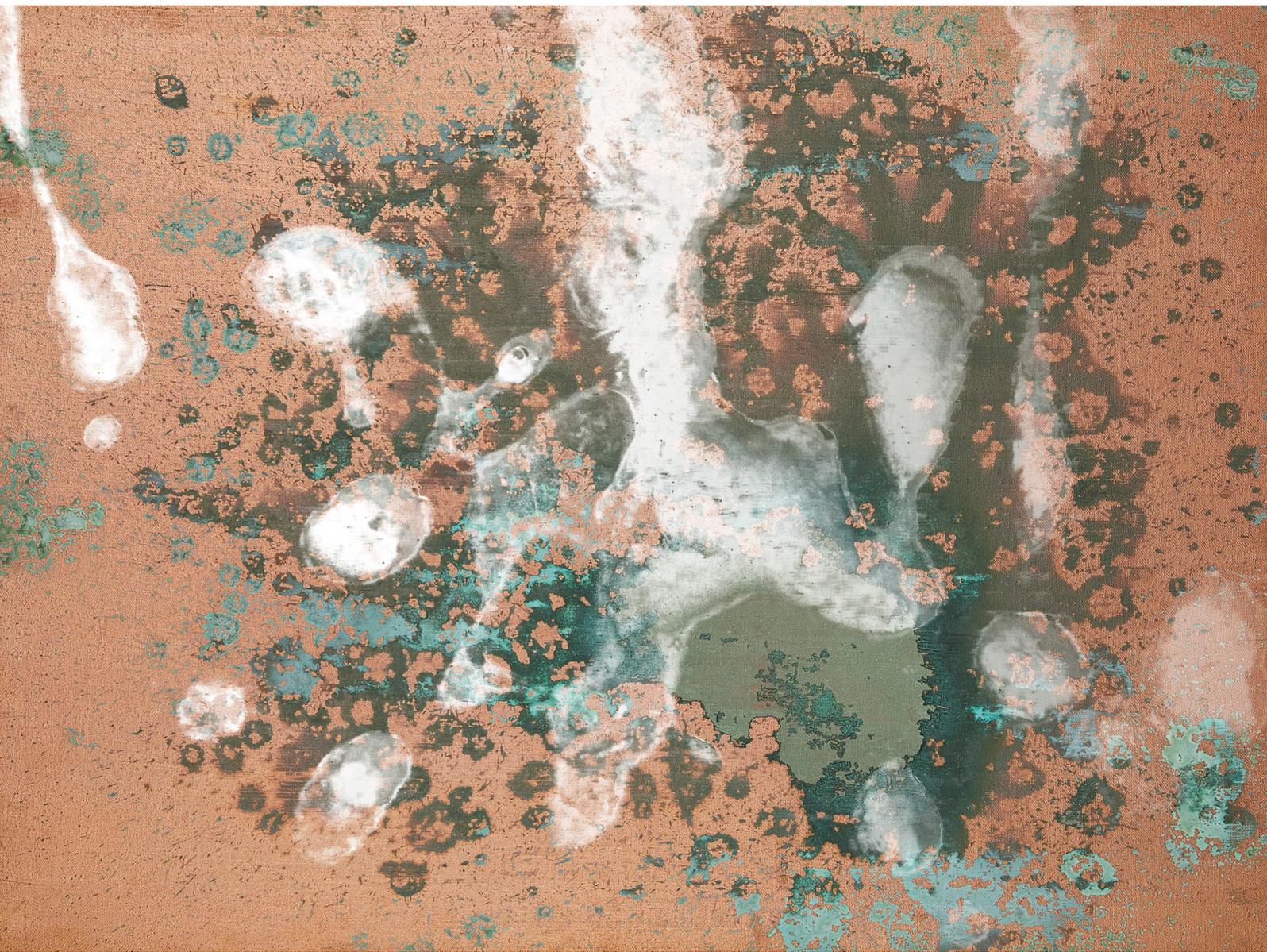




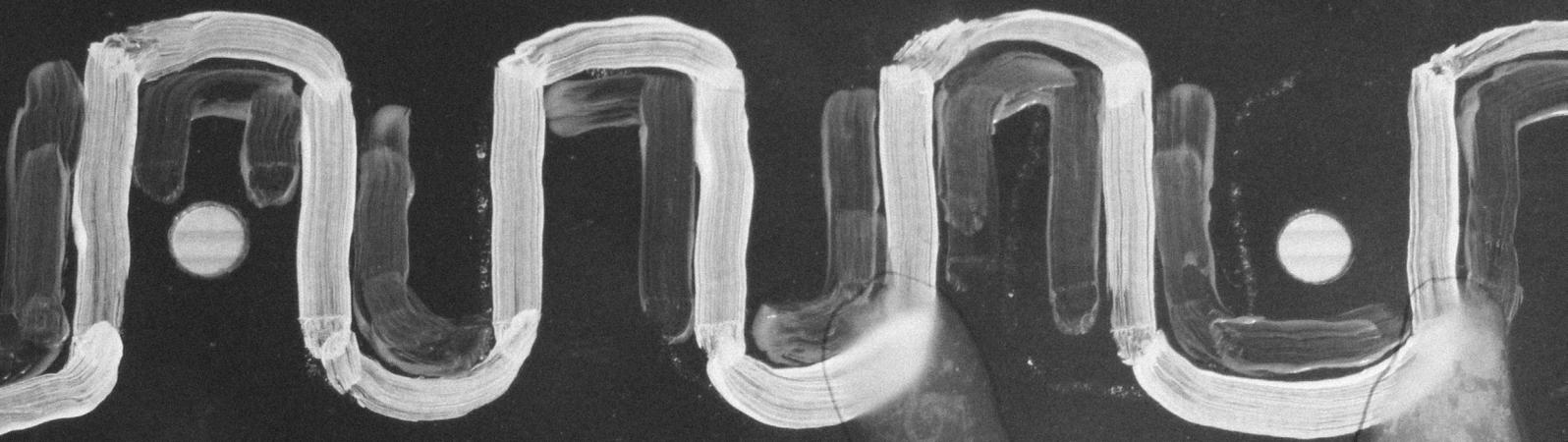












COMING SOON...

Jim Delvope's

2012-2022 / Edited by Ivan Dal Cin / For personal use only