

Jacob Kassay



# Pittura Assoluta

Mario Diacono

Visitando la prima mostra personale di Jacob Kassay nel 2009 a New York, l'occhio scorreva su un gruppo di tele di identiche dimensioni, appese ad uguale distanza, e ricoperte della medesima superficie argentata opaca. Una tela analoga era in cima a una struttura sul pavimento, quasi al centro della stanza, fatta in parte anch'essa di tele (bianche), come se un altro gruppo di tele fosse lì, pronto a sostituirsi o alternarsi alle tele sul muro. È possibile che per qualche tempo le mostre di Kassay, a partire da questa di Reggio Emilia, non si discostino da un simile formato. Una novità qui è costituita dalla presenza di una tela quadrata, ricoperta essa pure da una superficie d'argento, ma de-telaiata, cioè tolta dal suo telaio ed esposta con le parti visibilmente non dipinte, che allo stesso tempo le fanno da supporto e, involontariamente, da cornice: la sua prima reiterazione del primo quadro da lui dipinto. Un lavoro a prima vista così riduttivo dell'arte, ricondotto a un puro gesto mentale, alla messa in scena, e in atto, di un'assenza, di una totale deiscrizione sia della soggettività che della realtà oggettiva, che agisce anche, e manifesta subito, un'idea risoluta della pittura, in cui una storia essenziale è presente: quella che da Piero Manzoni e Robert Ryman, da Pollock, Burri, Fontana, Yves Klein a Steven Parrino, ha insistentemente delocato/delegato l'istanza iconografica dall'immagine, figurale o astratta, al puro essere e fare del quadro. Questa dialettica, o polemica, tra il puro essere/fare quadro e il quadro come rappresentazione simbolica, prosegue dagli anni Cinquanta del Novecento (ma era già cominciata con Malevich e Mondrian). Tuttavia nessun'opera creata per far agire la pittura come un'immagine unicamente di se stessa è stata finora priva di una dimensione metafisica, quasi-mistica, quand'era guidata da una ricerca di assolutezza. L'invenzione di una materia e di un gesto non-istituzionali del dipinto (il caolino, il sacco, il pigmento IKB, il dripping) e il processo altamente concettualizzato di messa in atto del quadro (la trasformazione di tale materiale/gesto in icona insieme dell'essere e del nulla) ne garantivano la radicalità e la significazione storica attraverso il loro costruirsi in un nuovo *discours de la méthode* di fare arte.

Le superfici di Kassay, benché opache, sono in grado maggiore o minore riflettenti, a seconda della densità dell'argento con cui le tele *appaiono* dipinte, e dell'angolo di incidenza su di esse della luce—il loro divenire depositi di luce essendo certamente stato uno degli obiettivi fondanti dell'artista. La fattura dei dipinti avviene in due fasi distinte e successive. Nella prima, manuale, le tele vengono preparate a gesso, e sul gesso ancora fresco l'artista improvvisa, usando una spatola, zone intuitive di acrilico bianco non corrispondenti a nessuna intenzione specifica, né di figurazione né di astrazione, stimulate soltanto dall'interazione del gesso, della mano, e dell'acrilico, dall'energia inerente, cioè, alla pura azione del dipingere. Una volta asciutte le tele vengono portate dallo studio di New York a una fabbrica in Pennsylvania, dove vengono sottoposte a una placcatura elettrolitica, analoga a quella che si usa per il retro dei vetri nella fabbricazione degli specchi. E come avviene per gli specchi, la placcatura viene poi ricoperta da una vernice trasparente per impedirne





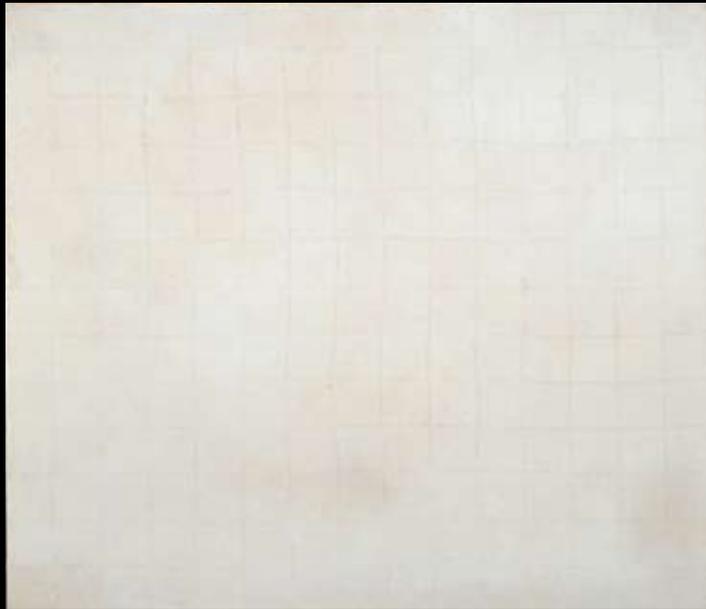
Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Attese*, 1960. New York, Museum of Modern Art (MoMA). © Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2010. Courtesy Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze



l'ossidazione. Laddove la stesura di gesso/acrilico non aveva coperto la tela, la placcatura tende a bruciarla annerendola, per esempio sui lati, sicché il loro annerimento esalta ulteriormente l'argentatura delle superfici. Questa ha l'effetto di rimuovere (anche in senso psicanalitico) la manualità della fase di pittura ad acrilico, cristallizzando allo stesso tempo—oltre agli eventuali incidenti provocati dal procedimento industriale alle parti della tela non (o poco) dipinta—tutti i movimenti e le variazioni di tono prodotti nel bianco dall'azione del dipingere. Necessaria conseguenza ne è che nessun quadro risulta mai identico a un altro. La fase della pittura costituisce, dunque, una sorta di negativo dell'opera che la placcatura *sviluppa*, il nitrato d'argento avendo dunque qui un ruolo in qualche modo analogo a quello della fotografia, alla quale l'artista si era inizialmente dedicato. L'opacità della tela, in contrasto con la trasparenza del vetro, produce un'altrettanta opacità nel rispecchiamento, senza che questo impedisca tuttavia di evocare nello spettatore, inevitabilmente, "lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io" nel bambino tra i 6 e i 18 mesi, teoria che Lacan formula definitivamente nel 1949. È interessante ricordare, però, il rapporto che Lacan rilevava tra specchio e immagine: "le stade du miroir comme *une identification* ... dont la prédestination est suffisamment indiquée par l'usage ... du terme antique *imago*", cioè la nascita, a causa della inversione speculare destra/sinistra, di una rappresentazione immaginaria del reale, che è fondante, ma rimane tuttavia sepolta nella nostra memoria generando fantasmi. A questi ultimi conducono appunto le immagini *represses* dal e nel non-specchio di Kassay.

Il suo metodo implica che il quadro non vuole emanare altra metafora, o simbolo, se non quello della pura evidenza del proprio essere una pittura, la cui soggettività risiede unicamente nel metodo stesso. Il quasi-splendore della superficie argentea (che, come dice l'artista, "sentimentalizza" l'opera perché evoca preziosità e livelli cerimoniali di consumo sociale), può rimandare alla luce divina dei fondi d'oro delle icone russe e bizantine, o magari all'oro iconico di James Lee Byars, ma non si discosta dalla funzione di rivelare l'azione mentale/fisica che genera arte. In questo senso il lavoro di Kassay evolve le pratiche storiche di Robert Ryman e soprattutto di Piero Manzoni. Entrambi avevano rigorosamente ristretto, contemporaneamente ma a insaputa l'uno dell'altro, già alla fine degli anni Cinquanta, il loro dipingere alla ripetizione univoca e illimitata del bianco, benché con motivazioni e intenzioni diverse. Avevano anche limitato all'iscrizione del quadrato l'uso della geometria: Manzoni all'interno degli *achromes* e Ryman nel formato delle sue tele. Entrambi rifiutavano la definizione di "monocromo" per il loro colore o non-colore o post-colore, assegnandogli un valore di absolutezza che andava al di là della nozione stessa di colore (Manzoni usava invece del colore a olio una sostanza minerale biancastra, il caolino, in quanto pigmento extra-pittorico) e che perciò ne implicava l'infinita ripetibilità. In varie interviste (citare in Robert Storr, *Robert Ryman*, 1993), Ryman aveva dichiarato: "The use of white in my painting ... It's a neutral color that allows for a clarification of nuances ... It makes other aspects visible"; "I don't think of myself as making white paintings. I make paintings; I am a painter. White paint is my medium"; "I'm not really interested in white as color". E parlando con A. Bonito Oliva del colore nero nel 1973: "there [is] no mysticism involved [in it], nothing like that with white". Manzoni aveva scritto nel 1960 (testi raccolti in Germano Celant, *Piero Manzoni*, 1975): "l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (in fondo una monocromia, mancando ogni rapporto di colore, non diventa anch'essa incolore?"; "una superficie





Piero Manzoni, *Achrome: quadrato bianco*, 1959. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. © Piero Manzoni, by SIAE 2010. Courtesy Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin



integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico ... questa superficie è senz'altro infinibile, ripetibile all'infinito". In questo senso, l'*Untitled* che designa tutti i dipinti di Kassay ha lo stesso significato dell'*Achrome* con cui Manzoni titolava tutti i suoi quadri. E allo stesso modo che tutte le tele di Ryman sono quadrate e hanno il bianco come unico colore, quelle di Kassay hanno anch'esse un unico colore, l'argento, ma anche un unico formato (122x91,5 cm le tele intelaiate e 127x127 cm quelle de-telaiate), formato dettato dalle dimensioni massime che lo strumento per la placcatura elettrolitica usato dalla fabbrica impiegata dall'artista può sostenere.

La "infinibilità" del bianco è rimasta una pratica mistica per Ryman ed essenzialmente un concetto per Manzoni, il quale ha trovato presto un medium infinibile più stimolante nell'idea di linea. Non possiamo dire per Kassay, che è agli inizi del suo lavoro, quanto infinibile resterà la sua argentatura della tela come modalità di azzeramento della nozione di pittoricità e di occultamento del desiderio di immagine, o meglio di *imago*, che l'uomo porta con sé dal suo originario *stade de la magie*. Colpisce ora la radicalità del suo ermetismo, la precisione del metodo con cui ha potuto trasformare una inversione del fare specchio allo stesso tempo in icona e in iconografia. Ciò che si vedeva in un quadro di Manzoni—il caolino, la grinza, il quadrato magico—era esattamente ciò che l'artista voleva si vedesse, una visibilizzazione (quasi) immediata del suo inconscio e di quello collettivo; ciò che si percepisce nella tela di Kassay è da un lato l'inconscio del quadro stesso, rivelato dalla casualità/imprevedibilità dell'operazione meccanica, ma anche un *brillante* nascondimento metodico di quello dell'artista, in funzione dell'assolutezza e della permanenza del gesto di manifestare pittura.