

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Gnothi seauton, esercizi d'illusione Le Xerox Actions di Hudinilson Jr. allo specchio del mito

Simone Rossi

Università Iuav di Venezia, Italia

Abstract This paper aims to investigate the Xerox practice of Brazilian artist Hudinilson Urbano Jr. (São Paulo, 1957-2013) through a cross-cultural dialogue with Western mythology. Promoting a focus that reveals the heuristic potential of the xerographic gesture, the study employs the figure of Narcissus and the mirror of Dionysus to anachronically question the act of knowing oneself through the image. Hudinilson Jr.'s 'exercises of seeing' take him beyond the mere encounter with the mirror, where the body, as it performs on the photocopier, likewise dismembers itself into xerographic fragments that rewrite its identity, desire, and function.

Keywords Hudinilson Jr. Xerox Actions. Self-image. Know thyself. Mirror. Myth. Narcissus. Dionysus. Masculinity.

Sommario 1 Sul vedersi: corpo, immagine, sguardo. – 2 Su Hudinilson Jr. e la città di São Paulo: una corrispondenza d'amorosi sensi. – 3 Sull'alterità xerografica. – 4 Sull'identità allo specchio. Breve inquadramento di un'aporia visuale. – 5 Sull'alterità speculare. – 6 Sulla deriva del conoscersi. Un'immagine. – 7 Conclusioni.

1 Sul vedersi: corpo, immagine, sguardo

Il saggio propone una riflessione sulla pratica Xerox dell'artista brasiliano Hudinilson Urbano Jr. (São Paulo, 1957-2013) a partire dal dialogo interculturale che l'artista imbastisce con la mitologia occidentale, promuovendo una lettura capace di rivelare le molteplici potenzialità euristiche del gesto xerografico. L'occasione permette



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 5

e-ISSN 2784-8868

ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access

Submitted 2021-10-28 | Published 2022-05-13

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/021

353

di situare il dispositivo di innesco nel complesso contesto brasiliano, modellato su di un sincretismo culturale profondo, posizionando il punto di osservazione al di fuori dei recinti eurocentrici. Tale prospettiva evidenzia la natura relazionale e dialogica degli oggetti in esame e costruisce una traiettoria che si dispiega non solo in termini temporali ma, parimenti, geografici. L'anacronismo insito in una tale metodologia, che al Brasile contemporaneo lega la mitologia greco-romana, tenta di attualizzare un discorso critico in cui convergono le implicazioni culturali, sociali e identitarie che il conoscersi attraverso l'immagine innesca fin dall'antichità.¹ Inoltre si prefigge di rispondere a una condizione propria dell'immagine, quella di configurarsi come un luogo di condensazione e frizione dialettica che solo nell'incontro-scontro con interferenze anacroniche si rende pienamente conoscibile (Bal 1999; Damisch 1992; Didi-Huberman 2000).

Al centro dello studio è collocato un artista a lungo emarginato dal mondo dell'arte brasiliano e internazionale e che solo di recente ha visto svilupparsi un interesse transdisciplinare verso la sua pratica. Grazie al lavoro del curatore Ricardo Resende, che pubblica nel 2016 la prima monografia sulla sua arte multimediale, alla circolazione delle sue opere sostenuta dalla Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e agli studi artistici, queer e postcoloniali condotti da ricercatori/ricercatrici e curatori/curatrici come Fernanda Nogueira, Ana Maria Maia, Erin Aldana, Mario Ramiro, Marcio Harum, Maria Adelaide Pontes e Maria Olimpia Vassão,² oggi l'arte di Hudinilson gode di una rediviva attenzione. La scelta di ricorrere alla mitologia, esplorata come serbatoio di casi studio fecondi e coacervo di dispositivi figurati, risponde a una stimolazione che lo stesso artista provoca. Hudinilson consacra l'intero suo percorso artistico al mito di Narciso, che sembra fungere sia da monito che stimolo al contempo. Per più di vent'anni egli sonda il suo corpo e ne sperimenta i limiti rappresentativi sottoponendo la propria immagine a forme di oggettivazione sempre più radicali. La pratica lo conduce a cimentare diversi media e tecniche; tra le tante opere, le sue *Xerox Actions*³ degli anni Ottanta, che danno vita a serie come *Exercí-*

1 Il saggio intende soffermarsi in particolare sul mitologema di Narciso. Per una più approfondita trattazione del tema e della riemersione del mito nel contemporaneo si rimanda a de Riedmatten 2011; Pinotti 2021.

2 Marcio Harum, Maria Adelaide Pontes e Maria Olimpia Vassão hanno curato nel 2016 *Zona de Tensão*, mostra monografica su Hudinilson Jr. al Centro Cultural São Paulo (6 agosto-30 ottobre).

3 Hudinilson Jr. intitola *Xerox Action* sia una lunga serie di sperimentazioni xerografiche iniziate nel 1978, sia due mostre dedicate al tema, una all'Espaço NO della Galeria Chaves di Porto Alegre nel 1982 e l'altra al Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nel 1983. Per maggiori approfondimenti si rimanda a Resende 2016, 241, 410.

cios de me ver (1980-84), *Zona de Tensão* (1981-90) e *Narcisse - Gesto* (1981-86), rappresentano le più iconiche. Queste azioni, concepite come un esercizio per Vedere e caratterizzate da una carica profondamente erotica e dissidente, permettono a Hudinilson di decostruire, sovraesporre e al contempo negare il proprio corpo (Bernardet 1983) [fig. 1]. Da un lato, esse si inseriscono nell'estetica dell'osce-no' dichiaratamente politica che pervade il coevo Movimento de Arte Pornô (MAP, 1980-84), misurandosi con una nuova grammatica in grado di liberare la sessualità, sovvertire la lingua e incorporare le minoranze (Nogueira 2016); dall'altro, sfidano l'egemonia dell'originale (Irarrázabal 2021) trasfigurando il corpo in una miriade di immagini-copia che disgregano l'unità in frammenti tali da consentire una diversa appercezione del maschile e delle sue forme identitarie. Scrutato e consumato in ogni suo orifizio dalla macchina Xerox, il corpo diviene un segno grafico bidimensionale, esito del processo di reificazione di un desiderio che contesta la repressione eteropatriarcale del regime militare brasiliano (1964-85) e favorisce visioni altrimenti discriminate.⁴

L'analisi si snoda a partire dalla figura di Narciso e si conclude mobilitando l'episodio eleusino dello specchio di Dioniso per promuovere una lettura che rifletta sull'esperienza speculare a partire dalla pratica xerografica. Narciso e Dioniso vengono attraversati come soglie che destabilizzano i labili confini delle categorie, come il maschile e il femminile, l'identità e l'alterità. La pratica di Hudinilson illumina le tensioni interstiziali che destabilizzano le categorizzazioni, ne percorre le zone d'ombra e ne rivela le peculiarità, suggerendo nuove dimensioni transitorie, performative e fluide. Gli esercizi di Hudinilson provocano i mitologemi ed esaltano il portato critico che il materiale mitografico racchiude: il mito guida l'artista alla conoscenza di sé plasmando un corpo che, mai stanco di esplorare la propria immagine, non cessa di smembrarsi xerograficamente.

⁴ Il lavoro di Hudinilson non solo sfida l'egemonia dell'originale, ma anche le rigide norme sessuali sotto la dittatura. Nelle sue Xerox Actions spesso raffigura un corpo nudo, maschile, erotico, suggerendo uno sguardo che contesta le norme sessuali a lungo radicate, secondo le quali l'unico oggetto accettabile di desiderio e consumo era il corpo nudo femminile. Il regime militare era infatti particolarmente intento a sopprimere ogni forma di *queerness* (Irarrázabal 2021).

2 Su Hudinilson Jr. e la città di São Paulo: una corrispondenza d'amorosi sensi

Hudinilson Urbano Jr. incontra l'arte e la cultura europea sin da giovanissimo. Già a tredici anni inizia a frequentare il Museu Lasar Segall a São Paulo incuriosito da una serie di incontri cinematografici sull'Impressionismo promossi dall'ente in sinergia con l'Alliance Française. La *fin de siècle* europea esercita sin da subito in lui un fascino profondo. Ben presto scopre che nello stesso anno in cui Oscar Wilde pubblica *The Picture of Dorian Gray* (1891) André Gide dà alle stampe *Le Traité du Narcisse*, testo chiave che ne condiziona sguardo e ricerca. Un altro autore col quale entra in stretta intimità è Jean Genet; a influenzarlo sono soprattutto le atmosfere sordide, le derive masturbatorie, la sessualità brutale. Tale è l'influsso che l'artista e amica Vera Chaves Barcellos – che invita inoltre Hudinilson a prendere parte alla sua mostra *Visitant Genet* al Museu d'Art de Girona nel 2011 – lo identifica come un potenziale protagonista dei racconti dello scrittore parigino.

Al pari delle atmosfere torbide e perverse descritte in *Querelle de Brest* (1947), São Paulo diviene il luogo ideale per le sperimentazioni sovversive ed erotiche di Hudinilson. La città tra gli anni Settanta e Ottanta è in fermento, il Brasile sta entrando in un graduale processo di democratizzazione e le manifestazioni contro la dittatura militare cominciano a intensificarsi. La sua pratica si fa esercizio per decostruire i valori morali esistenti, un modo per superare le rigide censure su temi quali desiderio e sessualità (Resende 2016). Non è un caso che in quegli stessi anni nasca a Rio de Janeiro il Movimento de Arte Pornô che si prefigge – attraverso pubblicazioni, performance e azioni pubbliche – di esplorare il contro-potenziale del linguaggio pornografico e agire in opposizione alla repressione e alla standardizzazione dei corpi, per creare un lessico 'osceno' in grado di ridestare l'opinione pubblica e promuovere forme alternative di sessualità e identità (Costa, Nogueira 2018; Jojima 2020; Kac 2013). La risposta di Hudinilson a questa temperie è composta e si articola su più piani. Dal 1979 al 1982 è parte, insieme con Rafael França e Mario Ramiro, del collettivo 3NÓS3, all'interno del quale sperimenta nuovi linguaggi, come il graffitismo, e si misura con l'arte pubblica attraverso una serie di importanti interventi urbani, tra i quali la serie *Ensacamentos* (1979) rimane la più celebre (Ramiro 2017). In parallelo, perfeziona la conoscenza di una nuova tecnica, la xerografia, della cui arte sarà tra i pionieri in Brasile assieme a Paulo Bruscky (Aldana, Maynes 2017), per concentrarsi su ciò che più lo muove: l'immagine del corpo e la rappresentazione del maschile. La macchina Xerox, esplorata e approfondita in ogni sua funzione e dettaglio, funge sia da supporto che da coautrice per molte delle sue opere. Il rapporto che Hudinilson stringe con la macchi-

na è intenso e corporeo, non si limita agli usi convenzionali del mezzo, ne stressa le potenzialità, si lascia penetrare dalla luce del laser, performa sulla superficie abbagliante, la cinge a sé come un'estensione del proprio corpo [fig. 2]. Sebbene l'azione si manifesti spesso violenta, la tecnica è rigorosa: la qualità di stampa, la tipologia di carta, il bilanciamento dei grigi, tutto è perfettamente settato. Hudinilson affina la sua pratica a partire dal 1977; il mezzo è l'ideale per produrre immagini *do-it-yourself* in grande quantità e a basso costo da poter spedire velocemente via posta. Oltre che nel circuito della *mail art*, le sue xerografie compaiono frequentemente nelle pubblicazioni del MAP, tanto che Eduardo Kac, anima del movimento, lascia a Hudinilson lo spazio di copertina nel suo primo libro di porno poesie (*Nabunada Não Vaidinha?*, 1981).

L'artista paulistano inizia inoltre a collaborare sempre più assiduamente con numerose istituzioni. Coordina per diversi anni workshop e corsi presso il centro xerografico della Pinacoteca della città, museo che proprio recentemente gli ha dedicato una personale dal titolo eloquente, *Explicito* (Maia 2020); grazie all'invito dell'artista e mentore Regina Silveira frequenta (irregolarmente) la Escola de Comunicações e Artes (ECA) dell'Università di São Paulo dove ha modo di esercitarsi con le fotocopiatrici assieme ai compagni del collettivo 3NÓS3; tiene infine dei workshop Xerox alla Zoom School, spazio artistico provvisto, all'epoca, dei macchinari più sofisticati. È qui che Hudinilson consuma il suo primo rapporto erotico con il mezzo, raggiungendo la forma più compiuta delle sue Xerox Actions.

3 Sull'alterità xerografica

La pratica xerografica di Hudinilson offre alcuni spunti per approfondire l'immagine come strumento di conoscenza del sé. Gli esercizi Xerox dell'artista agevolano una rilettura critica che mobilita temi come le tecniche di rappresentazione, il dispositivo dello specchio e la questione dello sguardo. Tra le pieghe delle sue azioni e performance Xerox il mito di Narciso riemerge sotto nuova veste. A ricambiare lo sguardo di Hudinilson non c'è più il limpido specchio d'acqua, bensì il vetro diafano della fotocopiatrice. Sotto una superficie in apparenza non riflettente si cela un nuovo abisso luminoso, fatto di lenti, laser e toner, capace di restituirgli la sua immagine. Come Narciso, l'artista continuamente si cerca, agogna vedersi per catturare in forma sempre mutata la propria identità; ma al contrario del mito Hudinilson costruisce meccanicamente la propria immagine, rappresentandosi con rigorose specifiche tecniche attraverso una macchina. La posa che assume di fronte al mezzo è più correttamente un posizionamento, dal carattere sia politico che concettuale [fig. 3]. Le sue xerografie divengono uno strumento di spettacolariz-



Figura 1 Hudnilson Jr., *Gesto IV*. 1986. Fotocopia, copia unica, 20,5 × 23,5 cm ciascuna (polittico con 32 pezzi).
Courtesy Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e Hudnilson Jr. Estate



Figura 2 Hudnilson Jr., documentazione della performance *'Narcisse' Exercício de Me Ver II* (Exercise of seeing myself II), 1982. Fotografia, 61 × 37 cm. Courtesy Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e Hudnilson Jr. Estate



Figura 3 Hudinilson Jr., *Untitled / xerox OC (interferido)*, 1980. Inchiostro fluorescente su fotocopia e carta, copia unica, 17 × 32,7 cm. Courtesy Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e Hudinilson Jr. Estate

zazione erotica del corpo maschile, dove omosessualità e nuda carne appaiono segni da esplicitare:

per provocare, performativamente, un'inversione radicale [...], incitando un altro tipo di sessualità e di rapporto con il corpo, travestendosi e svestendosi indiscriminatamente, burlandosi della serietà di quel regime politico, eteropatriarcale e machista, ma che pretendeva di essere 'neutrale'. (Nogueira 2016, 4-5; trad. dell'Autore)

Ma non solo, il carattere sovversivo di Hudinilson si manifesta anche come arte concettuale. La xerografia diviene uno strumento in grado di alterare a tal punto la matrice originaria che la copia, l'immagine xerografica, si trasforma in un autonomo frammento di senso. Attraverso operazioni di riduzione, ingrandimento, giustapposizione e sovrapposizione i dettagli xerografati diventano a loro volta matrici su cui poter incidere un nuovo segno. Nella promiscuità del gesto, la matrice della sperimentazione è elusa, «non si sa più se è la macchina, il corpo o la copia» (Nogueira 2016, 7; trad. dell'Autore). Tale tecnica si presenta dunque come un linguaggio illusorio capace di problematizzare il rapporto tra opera d'arte e supporto, stressando il binarismo originale-copia (Selistre 2017). È rilevante notare come la figura di Narciso nella tradizione occidentale venga più volte utilizzata come simbolo per riflettere sul potere dell'illusione, che è il risultato non solo dello specchio (xerografico), ma anche dell'*ekphrasis* e della pittura (Damisch 1976). Nelle *Eikones* di Filostrato (II-III sec. d.C.) Narciso si fa emblema della spirale infinita di specchi che l'arte efrastica condivide con la rappresentazione, in rapporto privilegiato con la

pittura. Il gioco speculare viene sottolineato da Filostrato attraverso la descrizione di un'ape che, non si comprende se reale o meno, impollina il fiore dipinto che crede a sua volta vero. Il quadro dipinge Narciso e la sua immagine ma è l'ape che solleva infine il problema: è stata ingannata dall'illusione del dipinto o è il dipinto ad aver ingannato lo spettatore che vede l'ape, la fonte di Narciso e tutta la sua storia? Le parole di Filostrato devono essere state d'ispirazione a Leon Battista Alberti quando nel *De Pictura* (1435-36) asserisce:

Usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore [...] Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte? (Alberti, *De Pictura II*, 14-16; 26; Sinisgalli 2016, 161-2)

L'arte dell'illusione tanto nell'*ekphrasis*, in cui le parole dipingono immagini in forma letteraria, quanto nella pittura, in forma di *mimesis*, trova in Narciso un modello esemplificativo. In esso difatti precipitano molte delle preoccupazioni, sia pratiche sia teoriche, che agitano il soggetto antico nel rapporto ingannevole che, per mezzo della visione, lo lega al reale e al sé, in quanto identità da decifrare.

4 **Sull'identità allo specchio. Breve inquadramento di un'aporia visuale**

Sin dagli albori la cultura occidentale si è largamente interrogata sul tema dell'identità. Nella mitologia greco-romana troviamo alcuni episodi paradigmatici, come quelli della fonte di Narciso e dello smembramento (*sparagmos*) dionisiaco, che permettono di inquadrare la questione a partire da una riflessione sull'immagine. Tale argomento viene infatti subito compreso non soltanto in stretta relazione al corpo ma anche in proiezione, attraverso quella che potremmo definire, a posteriori, la categoria psicologica del doppio (Vernant 1970).

La varietà e complessità delle figure mitologiche impegnate a misurarsi con il potere straniante dell'immagine consente solo in parte di comprendere quanto fin dall'antichità lo specchio sia considerato un oggetto ambivalente, fonte di fascinazione quanto di smarrimento, simbolo di sapienza e di morte, strumento oracolare e produttore di spettri (Baltrušaitis 1981). Il soggetto antico non è però solito pensarsi interiormente chiuso; non è per mezzo dell'introspezione che giunge alla coscienza di sé, «la sua coscienza non è riflessiva ma esistenziale» (Frontisi-Ducroux, Vernant 1998, 126) e passa attraverso lo sguardo. Il soggetto cerca attorno a sé i caratteri che lo qualificano in quanto tale e per mezzo dello sguardo giunge tanto alla conoscenza (di sé, ma non solo), quanto alla morte, come nel mito di Medusa,

l'alterità che pietrifica. Lo specchio sembra essere il dispositivo che più di ogni altro pone in evidenza le tensioni esistenziali che agitano il Vedere: l'immagine che riproduce va compresa in quanto *eidolon*. Con questo concetto si mobilitano tutta una serie di altre 'immagini' legate al tema del doppio: dal fantasma al simulacro, dal sogno allo spettro; seconde realtà che definiscono un altrove insolito, slegato dal *soma*, ma in qualche modo legato ad esso tramite un vincolo attivo. Sebbene nella cultura greca le relazioni tra l'Io e il suo doppio «non assumono alcun tratto patologico, ma conservano un carattere di quotidianità» (Guidorizzi 1991, 36), il gesto dello specchiarsi per il soggetto maschile - la questione dell'identità in antichità concerne solo l'individuo maschile - è ritenuto atto di cattivo presagio. Artemidoro nel suo trattato sui sogni (*Oneirocritica* 2.7) mette in guardia chiunque veda riflettersi nell'acqua, perché simbolo di morte. I pitagorici sconsigliano di guardare l'acqua dei fiumi, Plutarco (*Questioni conviviali* 5.7.4) ci parla di Eutelida, giovane che rimane così affascinato dalla sua immagine riflessa da cadere malato e morire prematuramente, colpito da *baskanos*, malocchio.

Il dispositivo dello specchio è interdetto per molte ragioni, ma essenzialmente poiché è legato all'universo femminile, tanto è vero che quando cade in mano maschile quest'ultimo perde i propri connotati, si effemina, si traveste. L'unico specchio consentito sembra essere l'occhio di un altro uomo:

quello del simile e dell'uguale come Socrate in Alcibiade e Alcibiade in Socrate. L'occhio perfetto è l'occhio dell'amante. (Frontisi-Ducroux, Vernant 1998, 45)

La dottrina dell'innamoramento, per come viene presentata nel *Fedro* platonico, mostra in effetti l'inconsapevolezza di cui è preda l'innamorato, che non si accorge che negli occhi dell'amato guarda in realtà se stesso. Socrate nell'*Alcibiade I* lo fa notare senza sottintesi al suo interlocutore:

Hai osservato poi che a guardare qualcuno negli occhi si scorge il volto nell'occhio di chi sta di faccia, come in uno specchio, che noi chiamiamo pupilla, perché è quasi un'immagine di colui che la guarda? [...] Dunque se un occhio guarda un altro occhio e fissa la parte migliore dell'occhio, con la quale anche vede, vedrà se stesso. (Platone, *Alcibiade I*, 133a; Pucci 1984)

5 Sull'alterità speculare

Narciso esemplifica una posizione molto critica per la Grecia antica, l'adolescente che si fa adulto. Il giovane perde la direzione e peregrina a tentoni nei riflessi dello specchio mendace. Contravvenendo alle leggi che lo vorrebbero socialmente integrato e sessualmente attivo, egli rifugge l'amore di ogni pretendente. Solo per mezzo della fonte a cui si avvicina per abbeverarsi ha modo di fare esperienza del desiderio-per-l'altro, transitando fulmineamente tra le categorie e riscrivendo la sua identità in fieri. Un'intera costellazione anacronica illumina questo passaggio. Già Pausania nel II secolo d.C. (*Periegesi della Grecia* 9.31), offre una versione razionalizzata del mito dove il giovane specchiandosi s'imbatte nell'immagine della sorella prematuramente scomparsa. Un romanzo moralizzante della fine del XI secolo, intitolato *Narcisus* (Vinge 1967, 58), pone l'accento sul carattere femminile dell'immagine che il giovane vede riflessa: prima di riconoscersi egli cade vittima dei suoi stessi occhi vedendo una figura simile a una ninfa, dea o fata (64). Nella *Gerusalemme liberata* (1592) di Torquato Tasso s'incontra Armida, maga musulmana che:

vede il riflesso di se stessa 'come Narciso al fonte' nel volto di Rinaldo addormentato e comincia immediatamente a diventargli somigliante.⁵ (Careri 2017, 64)

Il travestimento allo specchio è tema centrale anche nella pièce *Narcisse ou l'Amant de lui-même* (1753) di Jean-Jacques Rousseau. Jean Starobinski nel suo scritto *L'occhio vivente* (1961) eseguendo un'analisi dell'opera scrive:

Nel suo *Narcisse*, Valere passa intere ore alla toletta ma non si apprezza, la sua vocazione narcisistica si decide soltanto nel momento in cui egli s'imbatte in una trappola di altro genere, nel suo ritratto femminilizzato, nel suo volto adorno di fronzoli muliebri. Perché il suo narcisismo latente divenga manifesto è necessario che gli si dia l'occasione di disconoscere la propria immagine. Occorre una scusa e un travestimento eterosessuale perché il compiacimento verso di sé s'infiammi e divenga una passione reale. Il potere di seduzione non appartiene al riflesso puro e semplice ma a un'immagine leggermente alterata, truccata quanto basta per rivestire l'apparenza di un oggetto esterno. Ecco dunque il paradosso: questo Narciso è innamorato di se stesso solo in quanto è

⁵ Annibale Carracci dipinge meravigliosamente la scena nella sua tela *Rinaldo e Armida* (1601 ca.).

inconsapevole della propria somiglianza. l'io s'inganna sotto i tratti di un'altra. (Starobinski 1975, 148-9)

Ma fare esperienza dell'Altro costa a Narciso la vita. Quando scopre che il presunto desiderio-per-l'altro è in realtà amore-per-sé, l'esistenza assume tutto d'un tratto una piega aporetica. Comprendere, ossia, che il desiderio-per-l'altro non è che l'appropriazione dei segni dell'altro-uguale-a-sé, lo mortifica. Conoscersi - vedersi - per Narciso sarà funesto:

Quello che bramo è con me; la mia ricchezza mi rende povero.
Oh potessi separarmi dal nostro corpo! Desiderio singolare in un amante, vorrei che ciò che amiamo fosse lontano. (Ovidio, *Metamorfosi*, 3.466-8; Rosati [1983] 2016, 12)

Ogni suo desiderio di vita viene meno nel sapere che il suo desiderio è inappagabile, mai potrà congiungersi con l'immagine che l'acqua riproduce. Lo specchio lo tradirà in eterno: il suo inganno è mostrare l'uguale sotto le mentite spoglie del diverso.

Questi esempi permettono di interpretare lo specchio al pari di un dispositivo illusorio, «che da passivo oggetto di riflessione diviene autonomo creatore di forme» (Guidorizzi 1991, 41). Quando qualcuno incontra l'immagine-specchio di Narciso è difatti solito valicare confini inesplorati e aprire spazi dimensionali altrimenti interdetti all'umana specie. Nell'Inno omerico a Demetra (ca. VI sec.) Persefone, per esempio, prima di giungere nel regno dei morti e divenire sposa di Ade, è denominata Kore; questo termine è utilizzato sia nell'accezione di fanciulla sia per indicare la pupilla, 'piccola pupa'. È proprio guardando il fiore del narciso che Persefone cade inghiottita nell'oltretomba. Narciso, immagine o fiore che sia, si fa porta - soglia e specchio - di due mondi. Kore lo vede e trapassa; in maniera non dissimile Narciso contempla nel riflesso della fonte la sua pupilla e per Plotino annega in essa (*Enneadi* 1.6).

6 Sulla deriva del conoscersi. Un'immagine

Nel 2012 il collettivo Red Conceptualismos del Sur organizza al Museo Reina Sofía di Madrid la mostra *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. Il team curatoriale allestisce una collettiva riunendo una molteplicità eterogenea di artisti e casi studio che condividono un tema peculiare: la dissoluzione dell'io individuale. Recuperando un concetto promosso dal musicista Indio Solari e ripreso dall'antropologo Carlos Castaneda, il titolo allude:

alle metamorfosi che i corpi hanno subito e alle esperienze di resistenza e libertà che si sono verificate simultaneamente – come ritorsione, rifugio o sovversione – nel corso degli anni '80 in America Latina. (Red Conceptualismos del Sur 2012, 269, trad. dell'Autore)

Il recupero del corpo in quanto forma di vita – da esibire, sovrapporre, annientare – orienta le pratiche di quegli anni. L'arte di Hudinilson si inserisce in questo panorama: lo spettacolo di un corpo continuamente xerografato può dunque essere interpretato come la nostalgia di un corpo sessuale irrimediabilmente negato. La serie *Exercícios de me ver* (1980-84) è quella che meglio fotografa il gesto radicale di Hudinilson. All'interno è possibile trovare i più disparati approcci corpo-macchina, dal dettaglio astratto al corpo spezzato, dal palmo cartografico all'addome vivisezionato. In questa sperimentazione Xerox si inserisce, quasi come un incidente di percorso, *Narcisse Exercício de me ver II*. Hudinilson decide di farsi fotografare mentre compie le sue Xerox Actions. Gli scatti del fotografo Afonso Roperto sono un unicum nella sua pratica: è la sola esperienza Xerox provvista di una documentazione fotografica. È tanto più sorprendente constatare come siano proprio queste immagini, in cui l'artista paulistano è visualizzato nella sua totalità di corpo non xerografico – soggetto-oggetto di uno scatto altrui – ad essere oggi tra le più celebri.

Le fotografie che colgono Hudinilson mentre sta performando sulla e colla macchina stabiliscono una nuova distanza e definiscono un nuovo sguardo nel già molteplice gioco di specchi che l'azione xerografica produce. Le immagini mostrano una sensualità insita nel gesto che la tecnica Xerox non è in grado di veicolare direttamente. Si osserva un corpo che, chino sul dispositivo, danza su di esso mentre esegue un'iniziazione speculare. Alla ricerca di inediti posizionamenti da cui estrarre nuove epifaniche autorappresentazioni, gli agili movimenti di Hudinilson descrivono una ritualità che elude il cerchio narcisistico per stimolare nuove forme di relazione sensibile. Convocando un nuovo sguardo sulla scena Hudinilson riscrive gli equilibri e le tensioni che governano l'esercizio di conoscersi per mezzo dell'immagine. Il suo corpo, matrice xerografica, trova nuova oggettivazione nell'occhio fotografico che lo inchioda nella sua totalità di essere guardato nello spettacolo del mondo: «a forza di guardare si dimentica che si può essere guardati» (Barthes 2010, 117). L'artista inserisce un nuovo sguardo in scena in grado di soggiogarlo:

Nel nostro rapporto con le cose quale si è costituito attraverso la visione, e ordinato nelle figure della rappresentazione, qualcosa scivola, passa, si trasmette, di piano in piano, per essere sempre eliso in qualche misura, ecco ciò che si chiama lo sguardo. (Lacan 1979, 75)

Se lo sguardo, attraverso le parole di Lacan, lo si è «immaginato nel campo dell'Altro» (1979, 86), la ricerca di Hudinilson di fare conoscenza di sé attraverso l'immagine sembra destinata a non incontrarsi mai pienamente, bensì a:

imbattersi in quell'altro che noi stessi siamo [...] perché questo è il fondo oscillante dello specchio. Questo è il gioco sempre rinnovabile dell'identità psichica individuale che passa sin dall'inizio per la mediazione dell'Altro. (Tagliapietra 1991, 60)

La scelta di documentare la performance permette di fare esperienza contemporanea di due azioni opposte: mentre la fotografia dà forma unitaria al corpo performante, attivando tutta una serie di riferimenti iconologici su Narciso, le membra si stanno parimenti disgregando xerograficamente. Se mettessimo per esempio a confronto uno degli scatti di Roperto [fig. 4] con la celeberrima tela (1597-98) del Caravaggio raffigurante Narciso potremmo osservare senza indugio alcune singolari somiglianze tra le due immagini. Entrambe rivelano un corpo chino assorbito da un nero abisso; se il Caravaggio esplicita l'azione specchiante in cui è immerso il giovane, l'attrazione verso il buio che muove il corpo di Hudinilson rimane irrisolta: non è concesso conoscerne la natura. Eppure, e in questo caso Hudinilson lavora molto sottilmente, la superficie specchio a cui si sta rivolgendo non è in verità l'abisso che incombe sotto di lui, ma la macchina fotocopiatrice che, nel frattempo, gli sta xerografando il ginocchio. Lì si compie il suo gesto riflessivo, la sua ricerca identitaria. L'intero corpo che si estende nello spazio adiacente la macchina sembra dunque simulare una *pathosformel* che in realtà è solo un diversivo. Distratti da un corpo teso a performare pateticamente, perdiamo il contatto con lo specchio a cui esso si rivolge per risolversi. Singolare notare come in un'interpretazione del *Narciso* del Caravaggio di Hubert Damisch (1976), in cui convergono teorie psicoanalitiche sulla funzione fallica, teoria della pittura e mitologia, il ginocchio non rappresenterebbe altro che il pene,

doppio fisiologico dell'oggetto simbolico, fallico, informe e potente, ma staccato dal corpo del giovane e qui presentato come un 'significante senza significato'. (Damisch 1976, 167; trad. Careri 2017, 70)

La stessa articolazione diviene invece per Hudinilson una delle matrici principali della sua azione xerografica, una pratica che si offre come bagliore finale di un corpo la cui volontà ultima è divenire altro-da-sé, disperdendosi in tracce che più si allontanano dall'originale più trovano realtà autonoma, smentendo la propria natura di copia [fig. 5]:



Figura 4 Hudinilson Jr., documentazione della performance *'Narcisse' Exercício de Me Ver II* (Exercise of seeing myself II). 1982. Fotografia, 61 × 37 cm. Courtesy Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e Hudinilson Jr. Estate



Figura 5 Hudinilson Jr., *Gesto IV*. 1986. Fotocopia, copia unica, 20,5 × 23,5 cm ciascuna (politico con 32 pezzi). Courtesy Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e Hudinilson Jr. Estate

Rettangoli di carta bianca e nera e grigia sistemati metodicamente nello spazio di una mostra: questo è il corpo di un uomo. (Bernardet 1983, 2; trad. dell'Autore)

Nella tradizione orfica esiste un dispositivo - lo specchio di Dioniso - che permette di leggere la dinamica speculare da nuova angolazione, utile sia per valicare il dilemma corpo-immagine a cui va incontro Narciso sia per illuminare con un nuovo sguardo le Xerox Actions di Hudinilson. Un frammento orfico (Colli 1977, 191) riporta un aneddoto in cui Dioniso bambino viene ucciso e smembrato dai Titani mentre gioca con delle trottole, dei dadi e uno specchio. Nonno di Pano-poli (*Dionysiaca*, VI) riprende così il momento dello smembramento:

con spada orrenda i Titani violarono Dioniso - che guardava fissamente l'immagine mendace nello specchio straniante. (trad. Colli 1977, 42)

Contemplandosi allo specchio Dioniso viene smembrato. Ma tale visione non gli sarà fatale. A differenza di Narciso, che nell'inganno dell'immagine mendace perisce, Dioniso si salva: una divinità - Atena, Rea o Apollo a seconda della variante - lo aiuta a ricongiungere le membra disperse per potersi nuovamente riflettere nello specchio del mondo. Dioniso rifrangendosi si percepisce immagine, specchio a sua volta di un mondo che non è di per sé altro che immagine:

Lo specchio è simbolo dell'illusione, perché quello che vediamo nello specchio non esiste nella realtà, è soltanto un riflesso. Ma lo specchio è anche simbolo della conoscenza, perché guardandomi nello specchio io mi conosco. E lo è pure in un senso più raffinato, perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro uno specchio, ridurlo a riflesso che io possiedo. E ora ecco la folgorazione dell'immagine orfica: Dioniso si guarda allo specchio, e vede il mondo! (Colli 1977, 42)

L'antitesi tra illusione e realtà si risolve in Dioniso: egli pre-esiste al reale e in un certo senso lo consente e lo dischiude. La folgorazione dell'immagine orfica consiste proprio nel fatto che Dioniso allo specchio vada oltre la sua immagine e scorga il mondo. Se Dioniso crea l'illusione, Narciso ne rimane vittima. Tiresia era stato chiaro: nel predire il destino a Narciso il veggente contraddice l'esortazione inscritta sul tempio di Apollo a Delfi - *gnothi seauton* - 'conosci te stesso', così cara a Socrate.

Gli esercizi xerografici a cui Hudinilson sottopone il suo corpo, data questa prospettiva, appaiono dunque sottrarsi alla profezia che si abbatte sul 'giovane al fonte'. Il suo gesto speculare sembra trascendere una logica narcisistica e autoreferenziale per imporsi, in-

vece, come atto che, proprio lavorando sulla soglia del mito, rivendica il potere dell'immagine come forma di illusione per liberare, come un'esplosione improvvisa allo specchio, schegge di corpi, sguardi e desideri estromessi dalla narrazione culturale egemone riabilitandone funzione e operatività nell'immaginario sessuale e identitario.

7 Conclusioni

Attraverso la lente che questo studio delinea si suggeriscono dunque alcune possibili correlazioni anacroniche per orientare la comprensione di una pratica tanto densa quanto complessa. Stimolata dalla profonda conoscenza del materiale mitologico da parte dell'artista, l'analisi propone una rilettura che dia evidenza dello stretto legame che accomuna la tecnica xerografica con talune ataviche questioni concernenti l'identità nel suo rapporto con l'immagine e lo specchio. A muovere la pratica di Hudinilson sembra esserci l'aspirazione a provocare il mito di Narciso e il *topos* in esso racchiuso. Il suo gesto xerografico sospende la matrice identitaria per sconfinare nella transitorietà del corpo in quanto frammento di desiderio e sprigionare potenzialità altrimenti taciute, che solo un corpo smembrato è in grado di riattivare. Per Hudinilson non è fatale fare conoscenza di sé per mezzo della sua immagine; al contrario, attraverso lo specchio xerografico egli è capace di rendere manifesto un corpo a lungo negato, oggettivandosi in forme che subito contestano il segno identitario per infine imporsi come *eidola* teorici.

Bibliografia

- Aldana, E.; Maines, E.S. (2017). *Xerografia: Copyart in Brazil 1970-1990 = Exhibition catalogue* (University of San Diego, 15 September-16 December 2017). San Diego: University of San Diego.
- Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Baltrušaitis, J. (1981). *Lo Specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*. Trad. di C. Pizzorusso. Milano: Adelphi. Trad. di: *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Barthes, R. (2010). «Dritto negli occhi». Trad. di D. de Agostini. *Riga*, 30, 116-19. Trad. di: *L'Obvie et l'Obtus: Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Bernardet, J.C. (1983). «Palavras para um corpo xerocado». *Xerox Action = Catálogo da exposição* (MAC-USP, 2-28 de agosto de 1983). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Careri, G. (2017). *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*. Trad. di G. Careri. Milano: Jaca. Trad. di: *Caravage. La peinture en ses miroirs*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2015.

- Colli, G. (1977). *La sapienza greca I. Dioniso, Apollo, Eleusi, Orfeo, Museo, Iperborei, Enigma*. Milano: Adelphi.
- Costa, P.; Nogueira, F. (2018). «De la 'Pornochanchada' al Post-Pornoterrorismo en Brasil: desde 'As Cangaceiras Eróticas' al Colectivo Coiote», en «Independencias», *Terremoto*, 12. <https://terremoto.mx/en/revista/from-pornochanchada-to-post-porn-terrorismo-in-brazil/>.
- Damisch, H. (1976). «D'un Narcisse l'autre». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, 109-46.
- Damisch, H. (1992). *Le Jugement de Pâris*. T. 1, *Iconologie analytique*. Paris: Flammarion.
- de Riedmatten, H. (2011). *Narcisse en eaux troubles: Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall*. Rome: L'Erma di Bretschneider.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit.
- Frontisi-Ducroux, F.; Vernant, J.P. (1998). *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*. Trad. di C. Donzelli. Roma: Donzelli. Trad. di: *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1997.
- Guidorizzi, G. (1991). «Lo specchio e la mente». Bettini, M. (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*. Roma-Bari: Laterza, 31-46.
- Jojima, T. (2020). «X-Rated. Hudinilson Jr. and Eduardo Kac's Arte Xero and the Brazilian Porn Art Movement». *Vistas: Critical Approaches to Modern and Contemporary Latin American Art*, 2, 47-61.
- Kac, E. (2013). «O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80». *ARS (São Paulo)*, 11(22), 31-51. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>.
- Irrázabal, M. (2021). «The Original of: Hudinilson Jr.». *Borderland*, 20 February. <https://espaciofronterizo.com/borderland/the-original-of-part-1/>.
- Lacan, J. (1979). *Il seminario, libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*. Trad. di S. Loaldi, I. Molina. Torino: Einaudi. Trad. di: *Le séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.
- Maia, A.M. (ed.) (2020). *Hudinilson Jr.: Explícito = Catálogo da exposição* (Pinacoteca de São Paulo, 15 de Outubro de 2020-4 de Janeiro de 2021). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Nogueira, F. (2016). «Grafias de um corpo dissidente. Um tratado homoerótico 'suave' na obra de Hudinilson Jr.». Harum, M. (ed.), *Arte e erotismo = atas da conferência* (CCSP, 9 de Agosto de 2016). São Paulo.
- Pinotti, A. (2021). *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*. Torino: Einaudi.
- Pucci, P. (a cura di) (1984). «Alcibiade I». *Platone: Opere complete*, vol. 4. Roma-Bari: Laterza, 1-46.
- Ramiro, M. (ed.) (2017). *3Nós3: intervenções urbanas, 1979-1982*. São Paulo: Ubu Editora.
- Red Conceptualismos del Sur (ed.) (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina = Catálogo de la exposición* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 de octubre 2012-11 de marzo de 2013). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Resende, R. (ed.) (2016). *Posição Amorosa: Hudinilson Jr*. São Paulo: Martins Fontes.

- Rosati, G. [1983] (2016). *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Pisa: Edizioni SNS.
- Selistre, J.R. (2017). «A potencialidade do corpo na obra de Hudinilson Jr.». *Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress = Actas do seminário internacional* (UFSC, 30 de julho-4 de agosto 2017). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- Sinisgalli, R. (a cura di) (2016). *Il nuovo "De Pictura" di Leon Battista Alberti*. Roma: Kappa.
- Starobinski, J. (1975). *L'occhio vivente*. Trad. di G. Guglielmi. Torino: Einaudi.
Trad. di: *L'œil vivant*. Paris: Gallimard, 1961.
- Tagliapietra, A. (1991). *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*. Milano: Feltrinelli.
- Vernant, J.-P. (1970). «Figurazione dell'invisibile e categoria psicologia del doppio: il kolossos». *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*. Trad. di M. Romano, B. Bravo. Einaudi: Torino, 219-30. Trad. di: *Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le colossos*. Maspero: Paris, 1965, 251-64.
- Vinge, L. (1967). *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Lund: C.W.K. Gleerup.

