

Tehching Hsieh. A question of time

Per dodici mesi, a partire dall'11 aprile 1980, Tehching Hsieh non poté mai dormire per una notte intera senza interruzione. Per essere precisi, non poteva dormire nemmeno per due ore di seguito. Ogni sessanta minuti, il segnale acustico di un orologio da polso collegato a un altoparlante lo svegliava, ricordandogli il compito che si era imposto: quello di timbrare un cartellino ogni ora, per ventiquattro volte al giorno, per un anno. Allo scadere di ogni ora, che fosse di giorno o di notte, vestito con un abito da lavoro, Hsieh si recava in una stanza grigia del suo loft a Manhattan e infilava una scheda in una macchina obliteratrice da ufficio. Un istante più tardi, una cinepresa a 16mm. registrava un'immagine, catturando la sua faccia tirata accanto alla macchina. Ogni cartellino giornaliero era stato firmato in anticipo da un testimone, per garantire che non venisse scambiato; allo scadere dei dodici mesi, il medesimo testimone confermò che la pellicola in 16mm. non era stata contraffatta. Proiettata alla velocità di un film, condensa un anno intero in circa sei minuti. I capelli di Hsieh, rasati all'inizio del filmato, al termine gli arrivano fino alle spalle. Per arrivare all'ultimo fotogramma di quella pellicola, Hsieh aveva dovuto sottoporsi a uno stress psicofisico estremo, e riorganizzare minuziosamente tutta la sua vita intorno allo scoccare delle ore: per esempio, non allontanandosi mai dal suo loft tanto da non poterci tornare entro sessanta minuti.

A Taiwan, il suo Paese natale, Tehching Hsieh era stato un pittore, ma si era ben presto stancato dei limiti della disciplina e aveva deciso di tentare nuove vie. Nel 1973 si fece fotografare e filmare in super8 mentre si gettava da una finestra al secondo piano. Non aveva mai sentito parlare di Yves Klein e del suo *Saut dans le vide*, né conosceva l'espressione inglese "performance art". Quello che desiderava, avrebbe dichiarato vent'anni dopo, era solo essere "a serious artist", "un artista serio". Sapeva di non poter raggiungere il proprio scopo a Taiwan, e così si imbarcò per gli Stati Uniti come marinaio su una petroliera. Sbarcato a Filadelfia nel 1974, prese un taxi diretto a New York e fece perdere le sue tracce, diventando un "illegal alien".

New York cominciò ad accorgersi di lui fra il 1978 e il 1979, quando realizzò la prima delle sue cinque *One Year Performances*. Performance annuali, perchè "un anno è l'unità di base del nostro conteggio del tempo. La Terra impiega un anno per girare intorno al sole. Tre anni, quattro anni, è un'altra cosa. Riguarda il fatto di essere umani, come spieghiamo il tempo, come misuriamo la nostra esistenza". Il 30 settembre del 1978 Hsieh entrò in una stanzetta che aveva costruito nel suo loft, una gabbia di legno che in pianta misurava pressappoco tre metri e mezzo per due metri e settanta. Ci rimase fino al 29 settembre del 1979 in solitudine, senza leggere né scrivere (a parte i segni che tracciava sulla parete per scandire i giorni), senza guardare la televisione o ascoltare musica, senza parlare. Un amico si occupava di portargli cibo e abiti e ritirava i suoi rifiuti; i visitatori erano ammessi secondo un orario di visite ridottissimo, e senza poter comunicare con l'artista. La modesta somma necessaria a finanziare il progetto proveniva dal subaffitto del loft e dalla famiglia di Hsieh a Taiwan. Al termine di quella prigionia volontaria, l'impatto del mondo esterno, della folla per le strade di Manhattan, fu estremamente violento. L'artista lo ricorda come un senso di vera e propria aggressione.

La comunità artistica newyorchese era ormai curiosa di Tehching Hsieh. Allo scadere di *Time Clock Piece*, la sua seconda performance annuale, quella della macchina obliteratrice, una piccola folla si era radunata nel suo loft per vederlo timbrare il cartellino per l'ultima volta. Nella stanza accanto era ancora visibile la gabbia in cui aveva vissuto l'anno precedente. Il suono della macchina che scattava per l'ultima volta fu accolto da un applauso, a cui Hsieh rispose con qualche inchino. Dopo la piccola cerimonia, Jon Siskin, della rivista *High Performance*, gli chiese se qualche artista lo avesse influenzato nella concezione e nell'esecuzione di *Time Clock Piece*. Hsieh rispose "Sisifo".

La terza performance annuale cominciò il 26 settembre 1981, alle due del pomeriggio. Come nelle precedenti, la regola da seguire era stata affidata a uno statement lapidario. "Rimarrò ALL'APERTO per un anno, non entrerò mai al coperto. / Non entrerò in edifici, metropolitane, treni, automobili, aeroplani, navi, caverne, tende. / Avrò un sacco a pelo". Per un anno, Hsieh si aggirò per New York come un homeless volontario. Affrontò l'inverno del 1981-82, uno dei più freddi del secolo in città, accendendo dei fuochi per riscaldarsi e dormendo su uno strato di cartoni collocato a ridosso dei muri, fra due veicoli parcheggiati, ovunque potesse trovare riparo dal vento senza per questo entrare in un edificio. Annotava su mappe giornaliere i luoghi dove dormiva e mangiava, si teneva in contatto occasionalmente con gli amici attraverso i telefoni pubblici, di quando in quando

affiggeva dei manifesti che annunciavano al pubblico quando e dove sarebbe stato possibile incontrarlo. Malgrado tutti i suoi sforzi, ci fu un'infrazione alla regola che si era imposto: fu arrestato in seguito a una rissa, e costretto a passare quindici ore in un commissariato.

Dopo un anno trascorso all'aperto, si può immaginare che ritornare al riparo di un edificio sia un immenso sollievo; oppure, all'estremo opposto, che possa scatenare una crisi di claustrofobia, e far sembrare qualunque stanza una prigione. Per Hsieh, apparentemente, nessuna delle due cose. "Dopo la conclusione dell'*Outdoor Piece* mi sono sentito depresso, e mi sono sentito allo stesso modo dopo aver finito gli altri lavori, tanto a causa del vuoto quanto per la necessità di ritornare alla vita reale e affrontare la realtà". Non era abbastanza "reale", l'esperienza di non avere una dimora per un anno? La routine quotidiana può essere ancora più dura di un intero, freddissimo inverno trascorso senza riparo? Sono alcune delle tante domande lasciate in sospeso da questo artista enigmatico.

La quarta performance annuale di Hsieh fu l'unica che coinvolse un'altra persona, la performer Linda Montano. Per un anno, a partire dal 4 luglio 1984, i due restarono legati l'uno all'altra alla vita da una corda lunga complessivamente circa due metri e mezzo. Due testimoni (uno di essi era la compositrice d'avanguardia Pauline Oliveros) applicarono dei sigilli di piombo ai nodi e attestarono, un anno dopo, che non erano stati manomessi. Hsieh e la Montano non si conoscevano prima della performance, ma dopo il suo inizio dovettero condividere qualunque attività, comprese le più elementari e private, o svolgerle a poche decine di centimetri l'uno dall'altra. Questa strettissima vicinanza, però, non prevedeva il contatto fisico. "We will never touch each other" recitava lo statement sottoscritto da entrambi. Gemelli siamesi per un anno, vincolati fisicamente, ma non per questo amici, o amanti. Prossimità non significa necessariamente intimità, né fisica né psicologica. Della quinta e ultima *One Year Performance* (luglio 1985-luglio 1986) non esiste quasi documentazione, a causa del tipo di regola su cui si basava. Lo statement, infatti, prevedeva semplicemente che Hsieh per un anno non creasse arte né godesse di essa, in alcun modo. "Non farò arte, non parlerò d'arte, non vedrò arte, non leggerò arte, non andrò nelle gallerie d'arte e nei musei d'arte per un anno. / Entrerò nella vita". Semplice da dire, difficile da fare (Maurizio Cattelan ideò qualcosa del genere con la sua *Fondazione Oblomov*, ma si guardò bene dal metterlo in pratica personalmente), impossibile da documentare. Una performance del tutto privata, basata su un paradosso: fare arte non facendola, creare arte attraverso il rifiuto sistematico di avere a che fare con l'arte.

È la più strana delle *One Year Performances*, perfino deludente a livello superficiale. Manca lo sforzo fisico e psicologico che dava alle altre una dimensione quasi agonistica; niente privazione del sonno, niente peripezie da nomade urbano, nessuna corda che vincola. La regola era invisibile, e ancora di più il suo risultato. Proprio per questo la quinta e ultima performance è importante: perché mette nella giusta prospettiva le precedenti. Marina Abramovič ha dichiarato di considerare Hsieh "un maestro", ma questa ammirazione, e le possibili affinità fra i due artisti, non devono mettere in ombra una differenza profonda. Le performance storiche di Abramovič/Ulay facevano del pericolo e della resistenza psicofisica il loro fulcro, una modalità privilegiata di percezione e di espressione. La questione essenziale delle *One Year Performances* era invece un'altra. Non stava nella regola su cui si basavano, e che a volte, effettivamente, prevedeva una dura prova. L'endurance, quando c'era, era solo un mezzo per un fine ulteriore, e il fine era la percezione del tempo in sé stesso, come quantità pura e dimensione essenziale dell'esistere: "Non importa ciò che faccio, io passo il tempo", ha dichiarato Hsieh a proposito di quei lavori.

Certo, il fatto che il contenuto delle performance non sia determinante non significa che sia ininfluenza. Ognuna delle *One Year Performances* tocca temi specifici, porta con sé problemi e domande specifici. Il tempo del *Time Clock Piece* è alienato, indifferente ai ritmi biologici del nostro corpo come quello dell'economia capitalista, di cui offre una sinistra parodia. Il tempo della performance con Linda Montano, al contrario, è un tempo basato sulle esigenze individuali, ma anche sulla necessità di negoziarle con quelle altrui; non è meccanico come quello di *Time Clock Piece* ma, in una forma ridotta ai minimi termini, sociale. Il tempo dell'*Outdoor Piece* è un tempo primordiale, assorbito in gran parte dallo sforzo di sopravvivere, ozioso e contemplativo nelle pause di questa lotta. Un tempo ignoto a chi vive un'esistenza standard nel mondo occidentale contemporaneo, ancora attuale per chi resta ai margini di esso, come gli homeless, o ne è al di fuori. Questo, per limitarsi solo alla prospettiva del tempo. Molte altre questioni sono in gioco: per esempio, il senso e il valore dell'intimità, della libertà di movimento, della comunicazione interpersonale, eccetera.

Malgrado ciò, le parole di Hsieh invitano a un livello di lettura superiore, a una prospettiva più generale. Potremmo chiamarla “trascendentale”, usando la parola che Kant applicava non ai contenuti, ma alle forme universali dell’esperienza umana, la prima e la più importante delle quali, per il filosofo tedesco, è appunto il tempo. Da questo punto di vista, Hsieh è davvero lontano dalla body art radicale. Semmai, si può paragonarlo ad artisti come Roman Opalka e On Kawara, con la loro ossessione per una percezione del tempo assoluta, svuotata di ogni contenuto. Kawara, in particolare, è forse l’artista più vicino di ogni altro a Hsieh; e il fatto che siano entrambi orientali forse non è casuale. Può darsi che abbia a che fare con una civiltà tradizionalmente meno materialista di quella occidentale, con l’idea del vuoto come elemento fondante, con un modo diverso di immergersi nel flusso del tempo e lasciarsi andare ad esso. (Per una volta, non useremo la parola “zen”). Ma è solo un’ipotesi.

Oggi Tehching Hsieh non fa più l’artista, nemmeno nella forma sublimata e impalpabile della quinta *One Year Performance*. Tiene delle conferenze, partecipa a qualche mostra, ma sempre e soltanto esponendo i documenti del suo lavoro passato.

Fra questi, c’è anche la documentazione, ridotta ai minimi termini, della sua sesta performance, quella con cui si congedò dall’arte perché riteneva di aver concluso il proprio percorso. Non fa parte del ciclo delle *One Year Performances*: si estese sull’incredibile durata di ben tredici anni. Hsieh la cominciò ufficialmente il 31 dicembre 1986, annunciando che ne avrebbe reso pubblico il contenuto solo il giorno successivo alla conclusione, fissata per il 31 dicembre 1999. Qualche anno dopo la fine della performance, cercò di spiegare in un’intervista quanto fosse stato difficile fare un passo oltre rispetto alle cinque opere già realizzate, dare vita a una sesta. Ogni performance, ai suoi occhi, era stata la tappa di uno sviluppo logico e necessario, dall’estenuante routine del *Time Piece* fino all’invisibile disciplina della quinta azione. Dopo quest’ultima, cosa poteva ancora essere fatto? Quale poteva essere il passo successivo? Il 1 gennaio del 2000, alla presenza di alcuni testimoni, Hsieh lesse un documento che diceva semplicemente “IO, TEHCHING HSIEH, SONO SOPRAVVISSUTO”.

Un poeta russo ha scritto: “Chi oserà dire ‘arrivederci’ oltre l’abisso di due, tre giorni?”. La scommessa con il destino di Hsieh è stata infinitamente più audace: ha gettato il suo ‘arrivederci’ oltre una voragine di tredici anni. Mantenersi in vita fino all’inizio del nuovo secolo e del nuovo millennio, era tutta qui la regola – facilissima e difficilissima – dell’ultima performance. Alla luce di essa, capiamo che il lavoro di Hsieh riguarda tanto la disciplina, il potere della volontà sul corpo e sui sensi, quanto (e forse ancora di più) i suoi limiti, ciò che la volontà non può raggiungere consapevolmente. Ci parla della potenza del caso e della capacità di accettarlo; infine, e più di tutto, ci parla del tempo e dell’esistenza considerati in una forma astratta, purificata. Di fronte alla lapide di una frase come “I SURVIVED”, ogni contenuto parziale, ogni evento felice o infelice si ridimensiona, rimpicciolisce e infine svanisce. Resta l’essenza, rarefatta come l’aria su una cima altissima. Un’aria a stento respirabile, che dà le vertigini.

Simone Menegoi (copyright: l’autore e Mousse Magazine, 2007)