

Il camouflage mimetico e il problema della rappresentazione pittorica

MAITE MÉNDEZ BAIGES

Sono tanti gli artisti moderni e contemporanei che tramite il ricorso al camouflage pongono delle domande sulla natura della rappresentazione pittorica. Probabilmente perché ridimensionare, misurare, centrare, orientare e cercare il modo per trasporre un volume su una superficie piana sono tutti problemi legati alla rappresentazione pittorica che sorgono o si intersecano in questo incontro tra arte e camouflage.

Negli anni Ottanta Andy Warhol aveva prodotto una serie intitolata *Camouflage* come risposta a una domanda che aveva rivolto a se stesso: che tipo di opera potrebbe essere contemporaneamente astratta e non astratta (cioè rappresentativa)? Questo interrogativo si inseriva all'interno dei dibattiti sulla natura della raffigurazione pittorica che accompagnarono la nascita delle avanguardie storiche. Warhol riproponeva una delle domande fondamentali che avevano spinto e legittimato le istanze dell'arte moderna, soprattutto all'interno del movimento cubista. La sua, però, era un'epoca diversa, non più agli albori dell'arte moderna, e con alle spalle il dibattito intercorso tra Informale e Neodadaismo sul protagonismo che, nelle arti visive, doveva corrispondere all'astrazione piuttosto che alla rappresentazione, e sui rapporti fra queste due concezioni – dibattito centrale nella scena dell'arte contemporanea degli anni Cinquanta e Sessanta. Ricordiamo che la critica dell'arte americana, con Clement Greenberg in testa, aveva finito per identificare il modernismo con l'astrazione, e questa identificazione, per quanto limitativa, era diventata uno dei precetti sacri del discorso egemonico sul modernismo; la si è addirittura considerata l'unica vera garanzia dell'autonomia e della modernità dell'arte.

Cosa troviamo nella serie *Camouflage* di Warhol? Fin dal primo momento percepiamo un'opera astratta, fatta cioè di forme fluide, biomorfiche, di colori diversi, più o meno accesi (Fig. 1). Queste forme seguono il modello del *Disruptive Pattern Material (DPM)*, genere di camuffamento militare basato sul principio del mimetismo criptico, per cui l'organismo, l'oggetto

o l'individuo si confonde con l'ambiente circostante allo scopo di rendersi invisibile al suo predatore o alla sua preda, cioè al suo avversario. Alcuni quadri di Warhol riprendono precisamente tanto le forme quanto i colori del *DPM* militare originale. Sono invece alterate le dimensioni abituali di questo tipo di design, che non rispettano il formato abituale nell'ambito militare, come ad esempio quello delle uniformi. Altre opere, invece, sono caratterizzate dai colori acidi, secondo il gusto della Pop Art, distaccandosi dai colori militari propri del *DPM*. Com'è sua abitudine, Warhol altera le dimensioni e i colori del motivo base.



Fig. 1. Andy Warhol, *Camouflage*, 1986

In questi dipinti Warhol riesce pienamente a offrire una pittura astratta, autonoma dal reale, fatta solo di forme e colori, giungendo però allo stesso tempo a creare un'opera figurativa, che potremmo considerare un paesaggio. Torneremo più avanti su quest'argomento. Prima tuttavia è importante notare che la serie *Camouflage* comprende anche versioni di alcuni capolavori della storia della pittura, ricoperti da un velo del disegno mimetico *DPM*: ad esempio *Il cenacolo* di Leonardo, in un'operazione che serve anche a confrontare entrambi i linguaggi dell'astratto e del rappresentativo. Ci sono poi alcuni ritratti, come quello dello stesso Warhol, che è probabilmente il più fedele all'originale di se stesso - un soggetto coscientemente frammentato, immerso nell'era del simulacro, e che affermava essere sostanzialmente superficie. Il camouflage di Warhol, va ricordato, sorge da una lotta tra pittura figurativa e astratta da cui alla fine sarà la prima, negli anni Cinquanta e Sessanta, a uscire vincitrice.



Fig. 2. Alighiero Boetti, *Mimetico*, 1966

Ripercorriamo ora la storia del camouflage fino alle sue origini, soffermandoci sul debito con la pittura cubista. Si potrebbe affermare che il dibattito, centrale per il cubismo, su quale carattere – mimetico (rappresentativo, iconico) o costruttivo (autonomo) – dovesse assumere la pittura, sia uno dei fondamenti alla base dell'arte moderna. Sebbene Braque e Picasso, almeno a partire dal 1907, si fossero concentrati sulla pratica della pittura più che sulla teoria, alcuni teorici dell'epoca come Daniel-Henry Kahnweiler avevano sostenuto che il cubismo fosse il grado zero della pittura, volendo mettere in evidenza questa sua essenziale dualità. Bisogna però rilevare che, se il cubismo impostava la pittura su un piano equidistante dal principio dell'imitazione e da quello dell'astrazione, lo stesso faceva il disegno del camouflage. Non è un caso se si attribuisce ai procedimenti cubisti l'origine del camouflage militare, tecnica inventata nel corso della Prima Guerra Mondiale e da allora utilizzata sistematicamente dagli eserciti di tutto il mondo. Cubismo e camuffamento affrontavano lo stesso tipo di problema teorico sulla rappresentazione artistica cui già si accennava in precedenza.

Fu Picasso (che com'è noto non partecipò a questa guerra) il primo a intuire i benefici e l'utilità dei procedimenti del cubismo per il camouflage militare, anche prima che venisse fondata la prima *Unité de camoufleurs* della storia della guerra, appartenente all'esercito francese. In una lettera del 7 febbraio 1915 indirizzata a Guillaume Apollinaire, che si trovava sul fronte di guerra, Picasso scrive: «Ti darò un'ottima idea per l'artiglieria. L'artiglieria è visibile solo dagli aeroplani; siccome i cannoni, anche se dipinti in grigio, conservano la loro forma, bisognerebbe dipingerli in colori vivi e a pezzi rossi, gialli, verdi, blu e bianchi come un arlecchino» (Picasso, Apollinaire, 2000, p. 139). Picasso conosceva bene il modo per cancellare la forma abituale e riconoscibile di un oggetto mediante la pittura. Per ridurne la visibilità, bastava scomporre una forma in piani a colori. Questo era dunque il suo consiglio: che si applicassero in ambito militare gli stessi procedimenti utilizzati dalla pittura cubista. Nella sua *Autobiography of Alice B. Toklas*, Gertrude Stein scrive che quando Picasso vide per la prima volta un cannone in camouflage mimetico, esclamò: «*C'est nous qui avons fait ça!*» (Stein, 2000, pp. 109-110).

La settimana successiva alla lettera di Picasso ad Apollinaire, il Ministero della guerra francese ratificava l'esistenza della prima squadra di camuffamento, d'accordo con i suggerimenti del pittore Lucien-Victor Guirand de Scevola (1871-1950), uno degli inventori del camouflage moderno e il primo a dirigere la neonata *Unité de camoufleurs*. Era il 15 febbraio 1915.

Per ottenere un mascheramento efficace, Guirand de Scevola confessò di aver fatto a meno di ogni tipo di naturalismo, riconoscendo inoltre di essersi ispirato ai procedimenti cubisti. Scrisse nelle proprie memorie:

allo scopo di deformare completamente l'oggetto utilizzavo gli stessi mezzi di rappresentazione impiegati dai cubisti, cosa che mi ha permesso di snaturare ogni forma, senza dover dare spiegazioni sul perché avessi arruolato nella mia sezione quei pittori, particolarmente adeguati per la loro speciale capacità di vedere (Guirand de Scevola, 1950, p. 720).

Si riferiva evidentemente ai pittori cubisti e fauves. Anche i critici d'arte di quel momento menzionavano nei propri testi il contributo del Cubismo all'invenzione del camouflage militare francese. André Salmon, ad esempio, dedicava uno dei capitoli del suo libro *L'art vivant*, del 1920, alla coppia «Cubisme et camouflage» (Salmon, 1920, pp. 159-162).

Quando a Guirand de Scevola, il capo de *l'Unité de camouflage* francese, sarà rimproverato, poco più tardi, di essersi rivolto in quei momenti di crisi a «pittori germanofili e assurdi, cioè ai cubisti», giustificherà così la sua scelta: «Ciò che dipingono i cubisti non assomiglia affatto al modello: erano perciò destinati a dipingere cannoni che nessuno avrebbe potuto riconoscere come tali» (Guirand de Scevola, 1950, p. 720). È ovvio che Guirand de Scevola aveva ponderato i vantaggi del carattere non naturalistico del cubismo, la sua condizione apparentemente non mimetica nei confronti del modello.

Tuttavia, ci si può chiedere se la pittura camouflage serva veramente a far sì che un oggetto non assomigli a niente, o se, al contrario, serva a farlo assomigliare ad ogni cosa (ad esempio a un paesaggio), allo scopo di mimetizzarlo interamente con lo spazio circostante. Queste domande ci conducono alla spinosa questione dell'astrazione contrapposta alla rappresentazione nel Cubismo, da cui sorge un'altra domanda: se è stato possibile applicare i principi del Cubismo alla pittura camouflage, ciò è dovuto alle virtù mimetiche della pittura cubista, cioè alla sua somiglianza con la realtà, o alla sua capacità di astrazione del reale? Guirand de Scevola è considerato da Paulhan un critico d'arte *amateur* che non aveva colto la vera essenza del Cubismo (pur essendovisi ispirato con successo). Paulhan non negava il ruolo fondamentale giocato dal Cubismo nell'ideazione e nei lavori dei camoufleurs, ma ne attribuiva il successo a motivi diversi, per non dire opposti, al carattere realistico della pittura cubista:

C'è stato un momento in cui si è cercato di cambiare l'aspetto di tende, cannoni, automobili. Si voleva che assomigliassero ad alberi o pietre. A questo scopo ci si è rivolti a Braque e a Picasso. [...] Gli unici dipinti che l'opinione pubblica criticava dicendo che non assomigliavano a nulla erano, in quel momento di pericolo, gli unici che potessero assomigliare a tutto (Paulhan, 1952, pp. 25-27).

In effetti, lo scopo del camuffamento militare, quello cioè di confondere l'osservatore ingannandone l'occhio e lo spirito – *trompe l'oeil* e *trompe l'esprit* –, è competenza genuina della pittura, ora festeggiata ora vituperata fin dal tempo dei Greci. Quante volte il Vasari si è soffermato a narrare con dovizia di dettagli questa competenza propria dei pittori rinascimentali, esperti nel far confondere il piano della realtà con quello delle loro rappresentazioni. A partire dalla Prima Guerra Mondiale il campo di battaglia è diventato un immenso *trompe l'oeil*, grazie a procedimenti presi in prestito dalla pittura cubista e astratta. Delouche scrive che la pittura camouflage si è indirizzata al Cubismo in maniera naturale, dal momento che si trovava di fronte alla stessa equazione plastica, l'iscrizione totale di un oggetto nell'ambiente: i paesaggi per l'uno, lo spazio piano della tela per l'altro. Dunque, paradossalmente, l'illeggibilità dei motivi che avevano condotto i cubisti alla profonda esplorazione dell'oggetto coincideva con l'invisibilità dello stesso perseguita dai *camoufleurs* (Delouche, 1993, p. 133). Per scopi pratici, il naturalismo o il realismo non sarebbero stati efficaci; l'applicazione dei principi della pittura cubista riusciva invece a restituire l'aspetto del reale all'oggetto da nascondere, fino a confonderlo con la realtà stessa. Quest'operazione metteva capo a un ulteriore paradosso: per i *camoufleurs* la teoria cubista era importante proprio perché lo scopo ultimo del camouflage era mascherare e così impedire una lettura coerente dell'oggetto; tuttavia, l'artista cubista concepiva la propria opera da un punto di vista completamente opposto, cioè come un modo di offrire un'informazione maggiore sul mondo visivo rispetto a quella offerta dalla tradizione precedente, che si basava sul punto di vista unico e immanente.

Proviamo a capire meglio quali questioni pone la natura doppiamente astratta e figurativa di una superficie pittorica coperta dalle forme del camouflage mimetico o *DPM* prendendo in esame due esempi artistici più recenti, che si pongono all'intersezione tra pittura e camouflage mimetico ed esplorano lo stesso paradosso della rappresentazione artistica.

Il primo è quello dell'artista italiano Alighiero Boetti. Negli anni '60, momento della nascita dell'arte concettuale, Alighiero Boetti aveva realizza-

to un'opera intitolata *Mimetico* (Fig. 2). Cos'è *Mimetico*? Sembra un dipinto (simile ai già menzionati di Warhol), ha l'aspetto di una superficie piana, bidimensionale, ricoperta di colori, quando invece non è un dipinto, ma un oggetto fabbricato con un pezzo di stoffa dell'uniforme camouflage utilizzata dall'esercito italiano negli anni Cinquanta. Boetti, che l'aveva trovata per caso in un mercatino, l'aveva poi stesa sul telaio fino a ricavarne qualcosa che assomigliasse davvero a un quadro che rappresentava... che cosa? La domanda, più che la risposta, era il vero contenuto dell'opera. Ci accorgiamo, così, che il tessuto del camouflage mimetico ha questa strana proprietà di essere allo stesso tempo un disegno astratto e figurativo. A complicare ancora di più la questione, *Mimetico* è sì un dipinto, ma anche un oggetto. Un oggetto che l'artista ha trovato per caso (*objet trouvé*) e che ha scelto, rimosso dal suo ambiente originale e ricollocato, d'accordo con i principi del *readymade* che gli artisti contemporanei recuperavano da Duchamp proprio in queste due decadi, tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Proprio per questa sua ricerca del *readymade*, e in contrapposizione a Warhol, Boetti riprende la forma, il colore e la dimensione esatti del suo modello, l'uniforme mimetica. L'opera gioca sulla profonda ambiguità del motivo: è perciò una composizione astratta di forme e colori, ma è senz'altro anche un paesaggio, proprio perché il tessuto DPM o camouflage mimetico imita il paesaggio per confondersi con lo stesso. In questa prospettiva, potrebbe essere uno dei paesaggi più realistici che possiamo immaginare, poiché imita fedelmente il vero fino a confondersi pienamente con la realtà, proprio come nel campo di battaglia, dove la mimetizzazione diventa una questione di vita o di morte.

Il tessuto dell'uniforme mimetica è altrettanto protagonista nell'opera più recente dello spagnolo Mateo Maté, in cui l'artista approfitta del ricco campionario di forme e colori dei camouflage offerti dagli eserciti di tutto il mondo. Questa varietà di disegni DPM delle uniformi mondiali è uno dei punti di partenza di *Paisajes uniformados* (2007-2016), opera che vuole porre l'accento tanto sulla somiglianza tra natura e camuffamento quanto sull'equivalenza simbolica tra il militare e il civile (Fig. 3).

Esistono tanti disegni di camouflage mimetico quanti paesaggi nel mondo. La grande varietà di disegni DPM che esiste al mondo suggerisce ciò che potremmo chiamare il «paradosso del camouflage». «Il camouflage attuale non è soltanto una maschera ambientale, ma è anche una dichiarazione dell'identità nazionale, che ha sostituito le appariscenti uniformi ottocentesche», spiega il *Brassey's Book of Camouflage* (Newark et alii,

1996, p. 36). Il soldato indossa un'uniforme mimetica allo scopo di rendersi invisibile nel paesaggio, ma al tempo stesso visibile per i soldati del proprio esercito, che devono riconoscerlo come uno di loro. Si coltiva inoltre una specie di "orgoglio" patriottico attraverso i disegni del *camouflage*. Nell'attualità, alcuni sono fatti di pixel, come a voler rafforzare la vanagloria dell'identità nazionale con un plus di *look* contemporaneo, lasciando intendere che i soldati che indossano quell'uniforme appartengono a un paese *à la page*, che è all'altezza di una tecnologia all'avanguardia. Dall'avvio della guerra tecnologica, durante la Prima Guerra Mondiale, diffondere questo tipo di immagine è diventato un elemento cruciale per un paese.



Fig. 3. Mateo Maté, *Paisajes uniformados*. Sorolla, 2013

Paisajes uniformados si ispira a diversi paesaggi della pittura del XIX secolo (si pensi ad autori come Sorolla, Corot, Constable o Carlos de Haes) alterandoli mediante sistemi digitalizzati. Le superfici pittoriche dei quadri vengono sostituite dalla scannerizzazione di cartamodelli di camouflage estratti dalla grande varietà di uniformi provenienti da tutto il mondo. Maté se ne serve per rendere evidente, tra le altre cose, l'ambiguità delle relazioni esistenti tra astrazione e rappresentazione alla

base della coppia arte e camouflage, che era stata rivelata dal Cubismo stesso. I disegni astratti che troviamo sui cartamodelli di partenza (adeguatamente identificati nelle opere di questa serie: uniforme italiana, giapponese, ecc.) compongono una sintesi di forme figurative che rappresentano diversi paesaggi in modo naturalistico; ed è importante ricordare che il modello non è il paesaggio naturale, bensì quello delle opere d'arte cui si ispira. Sono delle forme astratte la cui sintesi ricerca dei significati figurativi, anche se ciò non ne nasconde il carattere convenzionale – non naturale – di linguaggio. La maggior parte degli studiosi del Cubismo attuali concorderebbe nel sostenere che il cuore del Cubismo sia stato rendere evidente che questo fosse il vero meccanismo della pittura (di qualsiasi pittura cosiddetta rappresentativa). Aggiungiamo però che insieme agli arbusti, agli alberi, ai fiumi, ai laghi e alle montagne che emergono da queste macchie di colore, Maté si spinge a complicare il discorso, rappresentando anche alcune figure di uniformi militari, di cui riconosciamo le maniche, le tasche, in alcuni casi addirittura le medaglie, nascoste non senza ironia fra gli arbusti e riconoscibili solo a chi si ponga dal punto di vista adeguato (Fig. 4).

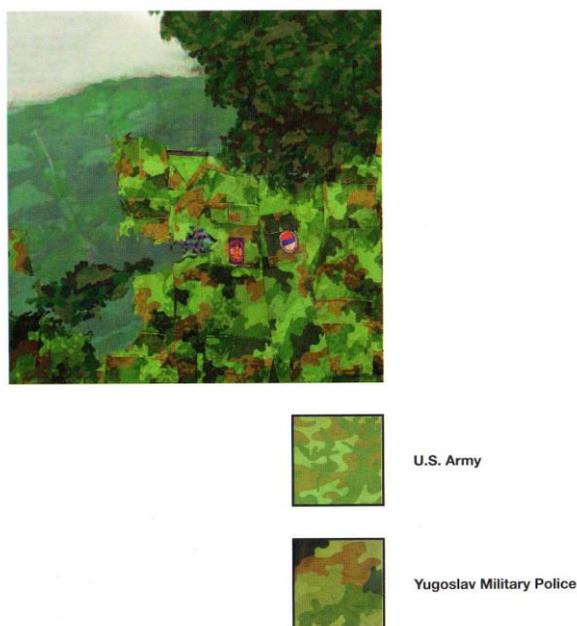


Fig. 4. Mateo Maté, *Paisajes uniformados. Sorolla, (detalles)*, 2013

Dall'opera di Maté possiamo dedurre un'inversione di rotta: nell'attualità, l'ambito militare si è impadronito della vita di tutti i giorni. Nella sua produzione «ci rendiamo conto – come spiega Carlos Jiménez – fino a che punto il nostro sguardo sia stato soverchiato dallo sguardo *militarizzato*, che vede in ogni luogo un campo di battaglia e in ogni colore un colore del *camouflage*» (Jiménez, 2007).

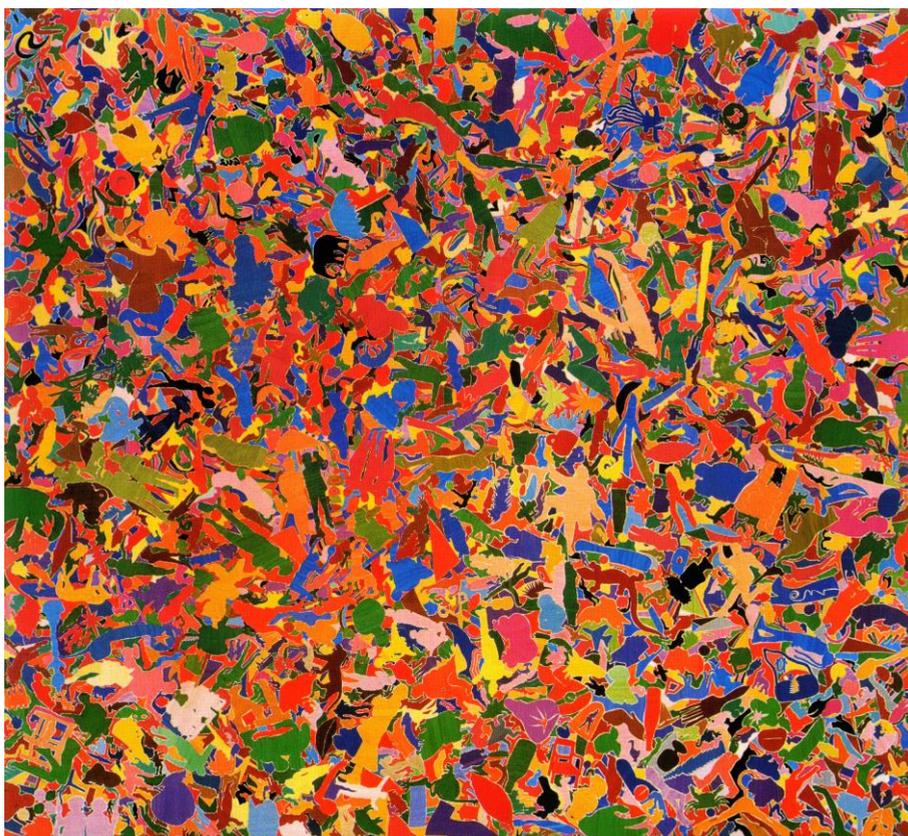


Fig. 5. Alighiero Boetti, *Tutto*, 1988-89

Insomma, una metafora appropriata per gli interrogativi essenziali suggeritoci da questo incontro tra camouflage e arti visive, nella loro funzione primordiale di rappresentare il mondo: cosa vediamo veramente? Perché vediamo quello che vediamo? Cosa ci è permesso vedere, e cos'altro rimane invece occulto?

Il mimetismo criptico del camouflage *DPM*, concepito per l'invisibilità, diventa invece visibile. Ed è proprio a questo regime di massima visività che lo sottopongono gli artisti di cui ci occupiamo in questo articolo. Warhol, Boetti, Maté rendono tutti estremamente visibile ciò che è stato concepito per non essere visto, per passare inosservato. Il carattere rappresentativo del camouflage mimetico, in questo caso, non gioca che un ruolo secondario. La visibilità del criptismo ne annulla il carattere rappresentativo. Il visibile non dipende che dai dintorni, ed è questa la ragione della molteplicità di disegni di camuffamento che esistono al mondo, di cui Maté si avvale in questa sua serie.

La confluenza di arte e camouflage sembra così porci innanzi a un'ironia costante che ci rende coscienti dell'assenza di stabilità e coerenza delle nostre certezze, in special modo di quelle che riguardano i concetti artistici. Alighiero Boetti si diceva interessato soprattutto all'«immanente significato di una rappresentazione del mondo». Sembra coerente con questa dichiarazione il fatto che la serie *Mimetico*, risalente alla seconda metà degli anni Sessanta, abbia condotto negli anni Ottanta all'opera *Tutto* (1989), che amalgama figure a prima vista quasi irriconoscibili, ma fra le quali è possibile riconoscere, dopo un esame più attento, diversi oggetti e animali, a formare una composizione di parti multicolori, come in un puzzle (Fig. 5). Boetti ha così spiegato il processo creativo di *Tutto*:

Ho chiesto agli assistenti di disegnare tutto, tutte le forme possibili, astratte e figurative, e di amalgamarle fino a saturare il foglio. Poi ho portato il disegno in Afghanistan per farlo ricamare con tutti i novanta tipi di fili colorati... Il colore diverso di ogni forma lo scelgono le donne. Per non creare gerarchie tra i colori li uso tutti. Il mio problema, infatti, è di non fare scelte secondo il mio gusto, ma di inventare sistemi che poi scelgano per me. (cit. in Lauter, 2004, p. 27).

Il risultato è questo disegno camouflage multicolore, sorta di dichiarazione per cui il disegno mimetico assomiglia a tutto e, viceversa, l'insieme di tutte le cose assomiglia al disegno mimetico, esattamente come aveva osservato Jean Paulhan parecchi decenni prima in relazione a Braque e alle radici cubiste del camouflage.

Bibliografia

Delouche, D. (1993), *Cubisme et camouflage*, «Guerres Mondiales et conflits contemporains», n. 171, 1993, pp. 123-137.

Guirand de Scevola, L.V. (1950), *Souvenirs du camouflage (1914-1918)*, «La Revue des Deux Mondes», 1950, n° XII.

Jiménez, C. (2007), *La militarización de la mirada*, «El País Babelia», 21 aprile.

Lauter, R. (2004), *Alighiero e Boetti. Il sogno della riscoperta del mondo*, in Lauter, R. et al., *Alighiero e Boetti*, Charta, Milano.

Newark, T., Newark, Q., Borsarello, J.F. (1996), *Brassey's Book of Camouflage*, Brassey's, Londra.

Paulhan, J. (1952), *Braque le patron*, Gallimard, Parigi.

Picasso, P., Apollinaire, G. (2000), *Correspondencia*, a cura di Caizergues P., Seckel, H., Visor, Madrid.

Salmon, A. (1920), *L'art vivant*, Éditions G. Crès, Parigi.

Stein, G. (2000), *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Lumen, Barcelona.