



Particolare di un "dripping" di Jackson Pollock

POP ART

I PARADOSSI DEL SIMULACRO

La "Pop Art", abbreviazione di "popular art", costituisce un movimento artistico vtdiffusosi negli USA e, in seguito, in tutto l'Occidente, che ha di fatto superato la concezione drammatica dell'arte propria dell'*Action Painting*, al prezzo di una sospensione della soggettività dell'artista e della sterilizzazione di ogni urgenza psicologica o esistenziale. Benché il nome del movimento lasci intendere una facilità comunicativa o semantica apparente, in realtà, il gioco che gli artisti Pop conducono con il linguaggio è sofisticato ed elitario, in parte debitore delle posizioni più cerebrali del Dada, soprattutto di Duchamp e Man Ray.

Nella prefazione ad un saggio sulla Pop Art, alla metà degli anni '60 Enrico Crispolti ricordava come il termine fosse stato coniato già nel 1955 ad opera di due studiosi inglesi, per definire il repertorio iconico proprio della pubblicità, del merchandising, dei mass media e di tutte quelle forme di narrazione visiva soggette a rapido consumo ed obsolescenza. A rigore, poiché ogni costruzione artistica è contraddistinta da un'intenzione di valore, spesso connotata anche dal rifiuto di stereotipi e di facili piaceri, così come da compromessi con il gusto del pubblico (almeno nel XX secolo), questo porterebbe a escludere dalla classe di "Arte" la comunicazione commerciale. Perché un'intenzione costitutiva di valore sussista, non è neppure indispensabile che l'artista la persegua, ponendosela come

Jackson Pollock, come Hartung e Rothko, è un rappresentante dell'Action Painting, di quella corrente che vede nell'opera essenzialmente l'espressione disperata di un'impossibilità a stabilire rapporti positivi con la conoscenza, con la società, con un'idea di civiltà fatta dall'uomo per l'uomo. Le testimonianze più significative di tale movimento, in piena consonanza di spirito con l'Esistenzialismo, si collocano tra la metà degli anni '40 e la metà dei '50.



Hans Hartung:
Untitled

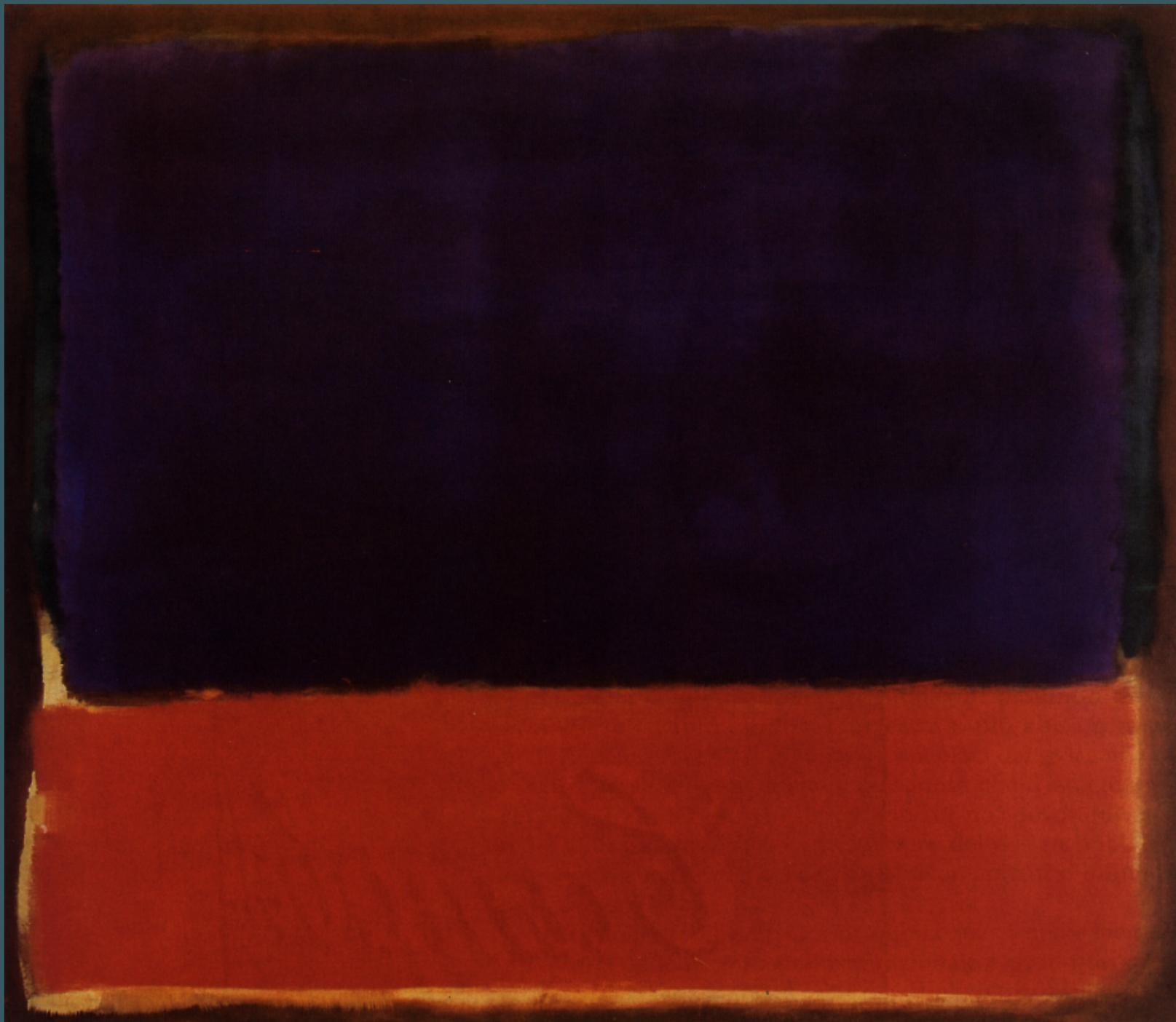
lucido obiettivo; anzi: l'introduzione dell'opera nel circuito dell'arte potrebbe avvenire anche per scelta di uno o più critici d'arte, purché si raggiunga infine un certo consenso (d'élite).

Gli scopi della comunicazione commerciale non costituiscono primariamente valori simbolici o convenzionali indipendenti dal prodotto da smerciare, salvo eccezioni, poco numerose ma rilevanti (si pensi, ad esempio, alle foto di Toscani per Benetton). Ciò che va acquistato, diffuso e reso familiare è il prodotto: la sua immagine è il mezzo che permette di identificarlo. In questo senso la Pop Art non è per niente "popolare" nella strutturazione dei messaggi, ma soltanto negli oggetti di riferimento.

Comune agli artisti di questo movimento è un'apparente ricezione dei fatti nel loro concatenarsi, mediato sì dai mezzi di diffusione, tuttavia "non-mediato" rispetto all'analisi, alla critica sociale o al rinvenimento di significati trascendenti. Fatti e oggetti nel loro prodursi casuale: questo è l'ambito fenomenico "ri-prodotto" dalle opere Pop. È stato osservato, ad esempio da Roland Barthes (1), che "il Pop finisce le cose, toglie a esse ogni evanescenza, toglie loro l'organizzazione interna di un destino (nascita, vita, morte)".

La Pop Art produce doppi, simulacri, feticci... spezzoni del mondo recuperati e immessi nella dimensione dell'arte senza mutamenti, esaltazioni o denunce. Ancora Barthes insiste sul fatto che il tema mitico del doppio diviene nella Pop Art inoffensivo. "È copia e non ombra: è accanto, non dietro; è un doppio piatto, insignificante, dunque irreligioso (...) niente è più estraneo all'Arte dell'idea di essere il puro e semplice riflesso delle cose raffigurate; persino la fotografia non tollera questo destino; la Pop Art, invece, accetta di essere un'*imagerie*, una collezione di riflessi formati dalla piatta riverberazione del circostante paesaggio americano: tenuta in dispregio dalla grande Arte ecco che la copia ritorna."

Marc Rothko:
Untitled





Rauschenberg, Johns, Dine sono gli artisti che solitamente vengono ascritti al New Dada, fenomeno artistico tipicamente americano della seconda metà degli anni '50, che costituisce un prologo alla Pop Art e che si caratterizza per una propensione ironica e giocosa, che persisterà (tra gli artisti Pop) soprattutto in Oldenburg. Al "ready-made" di Duchamp e di Man Ray questi artisti sotituiscono un'assunzione di oggetti reali, che vengono manipolati e integrati con interventi carichi di intenso vitalismo, soprattutto in Rauschenberg.

L'accettazione di oggetti banali, spesso per frammenti, è diversa dall'espressione lacerata degli artisti informali (non solo dell'Action Painting, ma anche europei, ad esempio Burri), che nel frammento vedono una traccia minimale di esistenza, un residuo che colloca la coscienza di esistere al limite del nulla. Qui, invece, il frammento è inteso come accettazione del "mondo così com'è", abbandono al flusso sereno del caso, come nella musica di John Cage o nelle coreografie di Merce Cunningham.

L'universo di riferimento del Pop è costituito dagli oggetti di produzione industriale e dalle immagini di consumo: dall'hamburger alle fotografie di Marilyn, dai fumetti alle ambientazioni domestiche della *middle class* U.S.A., ogni situazione e prodotto destinato a rapida obsolescenza, serialità o feticizzazione, viene sottoposto a trascrizione artistica, a rappresentazione. Il concetto di "ready-made" viene da Oldenburg, Warhol, Lichtenstein sottratto all'uso che ne avevano fatto Duchamp e

Robert Rauschenberg:
Bed (1955)

Man Ray, i quali lo avevano confinato nel sarcasmo e nel gusto dell'irrisione per la sacralità dell'arte passata. Dipingere la "Campbell's Soup" non è per Warhol derisorio né ironico nei confronti degli alti ideali dell'arte antica: l'oggetto e la sua icona si riflettono l'uno nell'altro in un circolo vizioso che rafforza entrambi. Non è soltanto l'immagine della zuppa ad assumere come referente quel determinato prodotto, ma è anche quest'ultimo a rendere concreta e a diffondere quell'immagine. Paradossalmente, il prodotto segue la propria immagine ed è tanto più "importante" quanto più quella lo è per suo conto.

Nella comunicazione di massa, l'esserci è più importante dell'essere: l'orizzonte ontologico degli eventi è posto sotto la luce dei riflettori della televisione, dei fotografi, delle riproduzioni patinate. E' noto, ad esempio, che la "Factory" di Warhol (il suo atelier), un po' officina artistica e un po' palcoscenico del suo freddo narcisismo, era pressata dalle richieste dei divi dello spettacolo, che speravano nel privilegio di essere "ritratti" (termine eufemistico) dall'artista. A loro Warhol rispondeva, invariabilmente, che prima sarebbero dovuti scendere in strada a farsi scattare delle foto-tessera, nel primo box automatico incontrato. Era un modo, neppure ironico, per alludere al primato dell'immagine nell'alimentare il culto del divo, per confermare l'idea che

Jasper Johns:
Target With Plaster Casts
(1955)



Il "target" (in italiano: "bersaglio") a cui allude l'opera è evidentemente la figura umana, referente privilegiato della grande pittura dei secoli passati, senonché Johns ha della nobiltà del corpo umano un'idea disincantata. Smembrato allegramente in alcune sue componenti (si va dalla faccia ai genitali, in una spensierata esposizione che non prevede distinzioni tra parti "basse" e "alte") il corpo è stato archiviato, forse come lo può essere un repertorio di campioni in una collezione entomologica. Il corpo come insieme di "materiali", non di più...

le immagini seriali e ripetute sono tanto più un feticcio quanto più, banalizzano e tolgono complessità psicologica ed espressiva al soggetto rappresentato. A un ritratto Pop non si chiede di aprirci un varco per scendere nell'insondabile, nell'anima (nella "psiche") e nel mistero della sua unicità: non il conoscere bensì il "ri-conoscere" è ciò che conta; alla riflessione sul tema si sostituisce il riflesso, all'aura e alla sua sacra inafferrabilità la prossimità rassicurante del simulacro.

Non sono tanto gli oggetti banali da assumere come "ready-made", ma è l'arte e, più in generale, ogni struttura comunicativa a costituirsi come preformata. Non è l'arte come rappresentazione a porre la realtà come suo tema, ma è l'orizzonte antropologico del reale, del quotidiano, a scegliere di vivere nell'immagine, di confinarsi nel virtuale.



Jasper Johns:
Flag (1954-1955)

"Flag", la bandiera a stelle e strisce è il simbolo nel quale si riconosce una nazione, un'icona da offrire alla contemplazione, un feticcio che non smette di produrre arcane e irrazionali suggestioni. Come un'Araba Fenice, l'immagine pare non

ridursi mai definitivamente in cenere: la si può calpestare, bruciare, oltraggiare, ma essa ritorna sempre a dominare l'immaginario americano. Per alludere alla perennità dell'icona, Johns ricorre a una tecnica altrimenti caduta in disuso:

l'encausto. Grazie alla dispersione del colore nella cera calda, tutte le tracce della lavorazione permangono immutate, come altrettanti atti di devozione e cura, gli stessi che si devono a delle care reliquie.

Collocarsi nel virtuale, nel duplicato, nel "ri-prodotto" è giungere a un grado di realtà più elevato e più concreto di quanto milioni di esistenze, altrimenti sconosciute, potrebbero desiderare fuori dal circuito della rappresentazione. L'immagine è il "ready-made" dell'oggetto; questo assume quella e non il contrario. Se è l'oggetto a rappresentare l'immagine, se è l'aspirante divo a imitare un modello "pre-formato" e stereotipato, programmato negli uffici commerciali degli "Studios" hollywoodiani, allora lo scandalo non è nell'immagine, ma nel reale che aspira a imitare il virtuale.

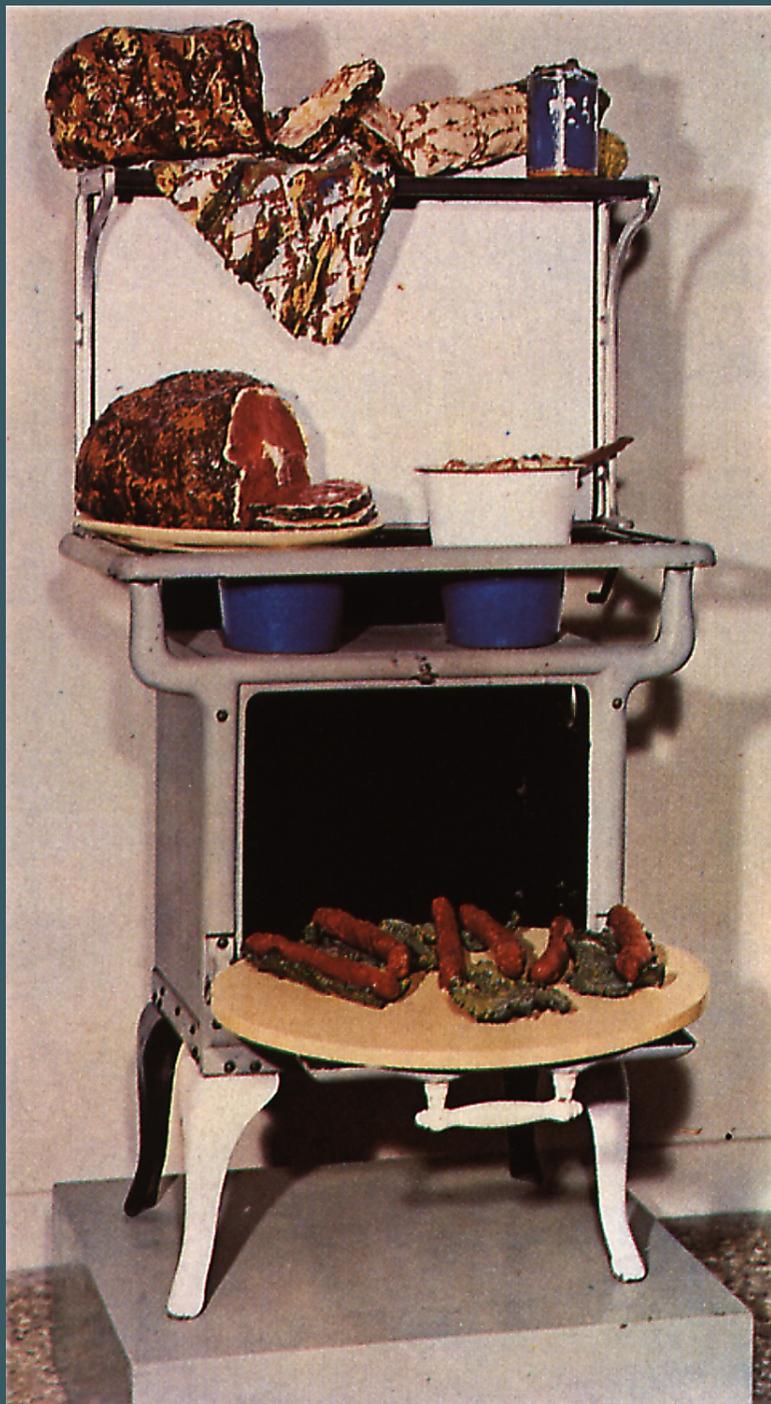
La Pop Art non è trasgressiva né tantomeno provocatoria, giacché accetta di porre un segno d'identità tra sé e il mondo, azzerando il significato di entrambi e della loro stessa esistenza. "La Pop Art mette in scena una qualità filosofica delle cose chiamata fattizietà: il fattizio è il carattere di ciò che esiste in quanto fatto e appare sprovvisto di qualsiasi giustificazione; gli oggetti raffigurati dalla Pop Art non sono solamente fattizi, essi incarnano il concetto stesso della fattizietà - e qui, loro

Jim Dine:
Red Knife (1962)



malgrado ricominciano a significare: essi significano che non significano niente.” (2) In questa vicinanza al fatto e all’oggetto come “intransitivi”, si potrebbe erroneamente credere che gli artisti Pop intendano condurci alle “cose stesse”, per quanto appartenenti a una sorta di seconda natura, di orizzonte concreto, sintetico o artificiale, ma pur sempre a un livello di esperienza verificabile, non astratta o sfuggente. Niente di più errato...

Quando Lichtenstein ci trasporta, per frammenti stilizzati, nella banalità narrativa dei fumetti, non lo fa per valorizzare un contenuto drammatico, per convincerci, con l’esilità di una trama, che esistono esperienze originarie, non mediate e universalmente comprensibili. Lichtenstein non valorizza e nobilita un mezzo popolare per raccontare una storia, o per alludere al valore del narrare in sé, della “fabula” come forma interpretativa dell’esperienza. Ciò che gli interessa e che intende rappresentare, come un archeologo che scavi nel futuro, anziché nel passato, è l’esito finale di ogni produzione culturale: la “ri-produzione” e la “trascrizione”. L’intensificazione del retino tipografico gli serve perché rende bene il carattere assimilatore, riduttivo e inautentico della diffusione di massa delle immagini: egli rappresenta il mezzo e lo pone come suo oggetto; assume come tema e contenuto i significanti e i dati visivi tipici del fumetto delle tecniche di stampa. Poiché con il linguaggio della pittura (i puntini del retino sono



La figura di Oldenburg, rispetto agli altri esponenti della Pop Art, pare aver mantenuto la stessa verve e umorismo felicemente espressi che caratterizzavano il New Dada. Oldenburg pratica sistematicamente delle operazioni di straniamento sugli oggetti, variandone la consistenza ed il materiale reale, lasciandosi pervadere da un'ossessiva gioia per il kitsch, che spesso si traduce nell'esaltazione compiaciuta di quanto di più effimero la civiltà umana produce: il cibo. Alla ricerca di una verosimiglianza spinta con i suoi modelli alimentari, l'artista ne esagera le qualità visive. La lucentezza e l'aspetto viscido di molte creme, senapi e salse conseguono un effetto di repulsione addirittura superiore a quello che i prodotti untuosi dei veri venditori di z potrebbero causare.

effettivamente dipinti) assume come oggetto il linguaggio dei fumetti, Lichtenstein costituisce in tal modo un'operazione metalinguistica, togliendo consistenza al reale, il termine ultimo e ipotetico che dovrebbe stare dietro allo stratificarsi delle espressioni. La formalizzazione della rappresentazione, che così ottiene, produce l'effetto di confinare l'arte in una forma insidiosa di astrazione, svincolandola da ogni fine per il suo operare che non sia la pura e semplice "messa a punto" di un procedimento.

Si ottiene, in altri termini, una sorta di "simulazione espressiva", non nel

Claes Oldenburg:
Fornello (1962)

sensu di una barocca verosimiglianza, cioè di un'illusione stupefacente, bensì in quello moderno e scientifico di una sperimentazione su un modello astratto. Nelle varie edizioni di "Marylin" o delle "Coca Cola" (opere di Warhol) le operazioni artistiche sono regolate da uno stile ridotto, disciplinato da un limitato repertorio di regole e varianti, tali da esistere per proprio conto, in un ambito separato rispetto al reale. Non sono dunque le "cose stesse" il termine ultimo delle rappresentazioni Pop, ma le forme della rappresentazione e soprattutto il carattere codificato, rigido e regolato da stereotipi dell'esperienza comune.

Se fatti e oggetti sono soprattutto formalizzazioni di fatti e oggetti, se la serialità toglie spessore a ogni tentativo di lettura "patetica" o "drammatica", depurando l'arte dall'inquietudine psicologica, cosa ne è dell'altro estremo della *poiesis* artistica, ovvero dell'autore, del soggetto, dell'io psicologico? "Esso", più ancora che un "egli", è divenuto cosa superflua, cosa fra le cose, luogo di percezioni e volizioni, di dati comportamentali, nel quale l'atto artistico trova il suo ganglio nervoso, ma nulla di più. L'artista

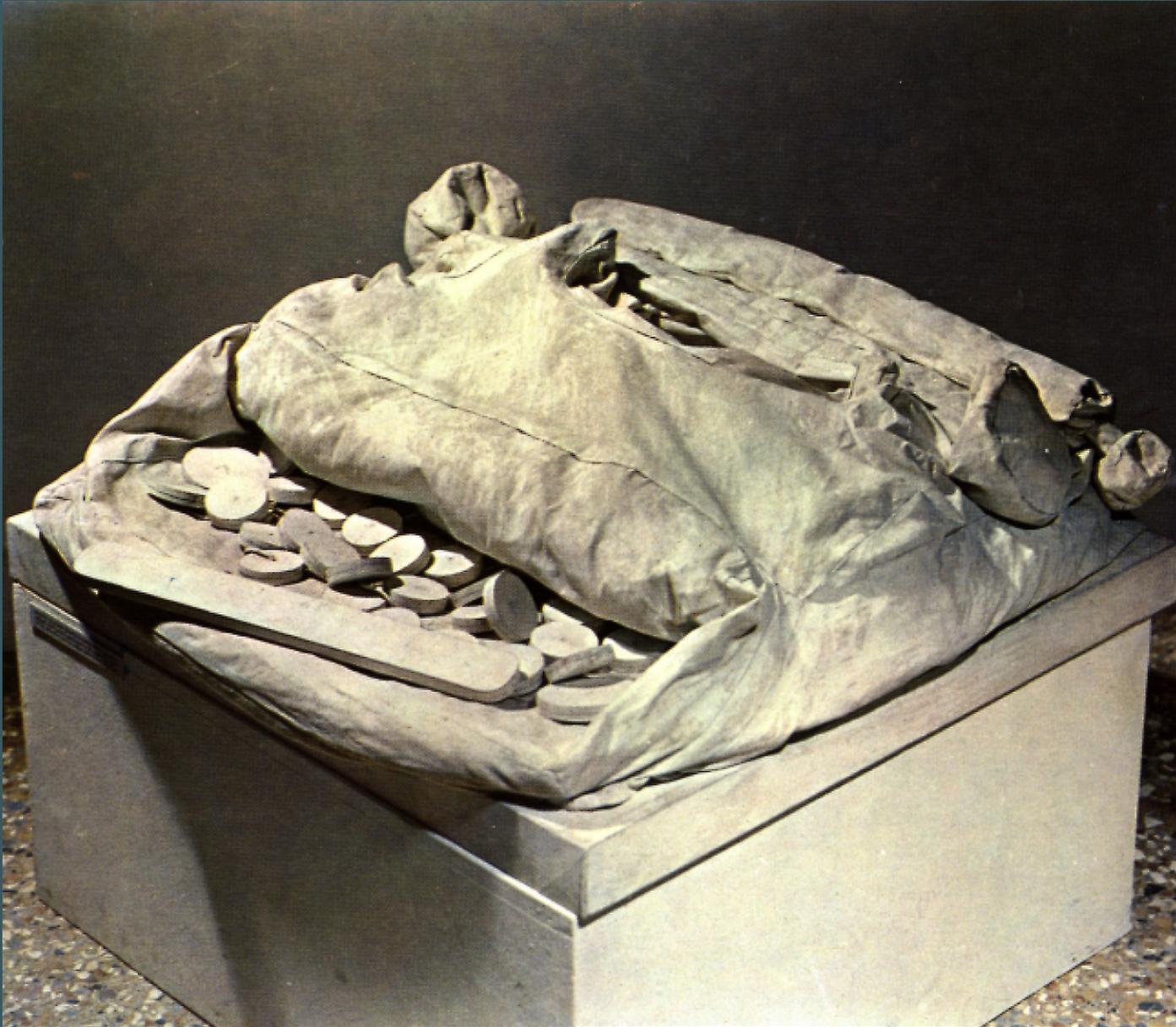
Claes Oldenburg:
Hamburger (1963)

Pop si apre al reale simulato e lo accoglie in sé, senza scarto e senza emozione, senza partecipazione o empatia, bensì come nodo di una rete, come tramite di occasioni artistiche.

In quanto “tecnico”, come “operatore”, egli predispone accuratamente le procedure di riproduzione, come fa Warhol nel predisporre il telaio serigrafico (il *silk screen*), o Segal con i teli di plastica ed il gesso, per restituire chiaramente l’oggetto in forma impersonale, semplificata, cioè nei suoi “dati” essenziali, con correttezza procedurale. “Correttezza”... già! Se c’è qualcosa che si può chiedere (e ottenere) senza contraddizioni alla Pop Art è proprio questo: un’organizzazione stilistica senza scosse, cadute o ripensamenti, quasi che il compito rimasto all’arte sia quello di confezionare spartiti, dove al posto delle note stiano le icone, con la stessa invariabilità morfologica delle figure musicali. Essere coerenti e chiari, senza zone di latenza o punti oscuri, senza che i rimandi simbolici possano dilatare l’apparenza. Tuttavia, conducendo l’icona a sovrapporsi al modello reale, in questo ideale di unificazione finale, si consuma anche la scomparsa dell’autentica chiarezza artistica, che normalmente è tanto più significativa -o “parlante”, proprio nel senso della “Parole” di Saussure (3)- quanto più è carica di rimandi, di scarti e di sfumature.

Dice, infatti, Merleau-Ponty: “La significazione senza alcun segno, la cosa stessa, questo vertice della chiarezza, sarebbe proprio la





scomparsa di ogni chiarezza, e ciò che possiamo avere di chiaro non si trova al principio del linguaggio, come un'età dell'oro, ma al termine del suo sforzo.

(...) il linguaggio non è al servizio del senso, e tuttavia non governa il senso: tra di essi non c'è subordinazione, nessuno comanda e nessuno obbedisce. Ciò che vogliamo dire, non è davanti a noi, fuori di ogni parola, come una pura significazione, ma è solo l'eccedenza di ciò che viviamo su ciò che è già stato detto. Noi c'insediamo con il nostro apparato espressivo in una situazione alla quale esso è sensibile, lo confrontiamo con questa situazione e nostri enunciati non sono che il bilancio finale di questi scambi." (4)

Se il linguaggio, nella sua dimensione espressiva, come "parola parlante" e non come "*Langue*", costituisce una forma di relazione con il reale, se attua una prensione sul mondo che è vitale e produttiva, generatrice di illimitate catene di senso, occorre che immagine e oggetto non si risolvano l'una nell'altra: occorre scarto, differenza, uscita dalla logica del doppio.

L'arte Pop ha assunto la "chiusura

Claes Oldenburg:
Soft Toilette



dell'universo di discorso", come già Marcuse aveva individuato nella civiltà degli anni '60 (5), come il cerchio delle streghe oltre il quale non intende uscire e il cerchio consiste in questo: nell'impossibilità di fondare un rapporto con il reale, nell'accettazione della pratica operazionistica, nel criterio che non esiste costituzione di senso se non nella misura, nella classificazione analitica dei dati dell'esperienza e nella fondazione logica degli atti linguistici.

Warhol, Lichtenstein e gli altri artisti del movimento forse non avevano letto né Wittgenstein né Austin, né altri rappresentanti della filosofia del linguaggio, ma sicuramente avevano colto, mimandola, la reificazione strisciante dell'esperienza, che non coinvolge soltanto problemi espressivi, ma primariamente il rapporto del soggetto che pensa con le proprie rappresentazioni linguistiche. La libertà di pensare il reale in termini che non siano soltanto la sua traduzione in dati da manipolare è negata quando lo si considera come insuperabile, quando la cieca e apparente forza degli eventi viene scambiata per ordine,

o razionale e insuperabile affermazione definitiva di una *ratio* che è al di fuori di ogni giudizio di valore, quando gli effetti della costante propensione all'alienazione degli esseri umani si fondono con la rinuncia ad ipotizzare cause, alternative, fini.

La Pop Art, lungi dall'essere un paradigma giocoso dei media contemporanei, deve invece essere considerata in questa dimensione inquietante: specchio ambiguo del cattivo presente, nel quale l'insuperabilità dei dati e degli accertamenti di fatto configura la caduta dell'immaginazione in quanto ha di più positivo: la libertà del pensiero.

Il pensiero come giudizio, come facoltà di costruire ipotesi, interpretazioni e alternative all'esistente. Il pensiero... che non è "amministrazione totale" dell'esistente bensì slancio e proiezione critica sul futuro, non soltanto artistico.

Andrea Guaraldo

maggio 1999 (revisione: 2013)

Claes Oldenburg:
White Shirt with Blue Tie (1961)



Oldenburg, come Warhol, quando esercita il suo umorismo sulle forme materiali della civiltà consumistica, fonde il contenitore e il contenuto, suggerendo l'idea che quest'ultimo sia privo di consistenza. All'ordine gerarchico della cultura sostituisce quello fittizio dell'inventario, disciplinando la massa dell'inutile.

L'unità della cultura viene in tal modo surrogata dall'equivalenza delle icone, tutte intercambiabili in quanto tutte consumabili.

Egli attacca l'idea struggente che i reperti culturali posseggano, per così dire, un'anima, che riflettano una storia, dei volti o le vicissitudini dei loro possessori, come testimoni muti e patetici di una civiltà materiale da conservare e proteggere.

Oldenburg irride ad ogni genere di "aura", sia essa delle care memorie o, in alternativa, dei templi votati alla loro conservazione. Giunge fino al punto di progettare due "musei": il **Ray Gun Wing** e il **Mouse Museum**, disegnandoli a forma di pistola e di testa di topo.

Gli oggetti più adatti a questi sacrari del kitsch sono, coerentemente, piccoli reperti di gomma, zucchero, latta, marzapane, tela, gelatina e plastica. L'inventario comprende feticci insignificanti e miniature di animali, cibo, monumenti, vestiti, paesaggi e denaro. E' l'esaltazione del gadget, inteso come moderno sostituto industriale della memoria individuale: definitiva e compiaciuta rinuncia al primato dell'autentico.



Roy Lichtenstein:
Hopeless (1963)

NOTE

1. Vedi l'introduzione al catalogo della mostra "Pop Art. Evoluzione di una generazione", tenutasi a Palazzo Grassi (Venezia) nel 1980. Catalogo: Electa.

2. La definizione è stata data da Maurizio Calvesi.

3. "Parole" e "Langue" sono intese qui nel significato assegnato loro da Ferdinand De Saussure nel "Corso di Linguistica generale" (1916, postumo), con un taglio che recepisce l'interpretazione intensa e originale datane da Maurice Merleau-Ponty in "Segni" (Ed. Il Saggiatore, 1967).

Nella prospettiva di Ferdinand de Saussure, "Langue" è il sistema delle regole, istituzionalizzato dall'uso, proprio del linguaggio, che ogni parlante deve conoscere e rispettare per farsi capire. "Parole" è invece l'atto parlante, con cui il soggetto seleziona e combina i termini della "Langue" per esprimere il proprio pensiero.

"Langue" e "Parole" possono ancora essere intese come due ambiti della ricerca delle avanguardie, due poli d'attrazione in base ai quali opere, movimenti e autori si fanno distinguere. In un caso la ricerca è centrata sul linguaggio, come sistema di convenzioni da distruggere, dissacrare o rifondare. Nell'altro caso vige il primato dell'atto linguistico come espressione e relazione comunicativa (che non esclude, comunque, la provocazione). Verso tale direzione si è orientato Maurizio Calvesi in una celebre opera ("Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art", Lerici editori, Milano, 1966).



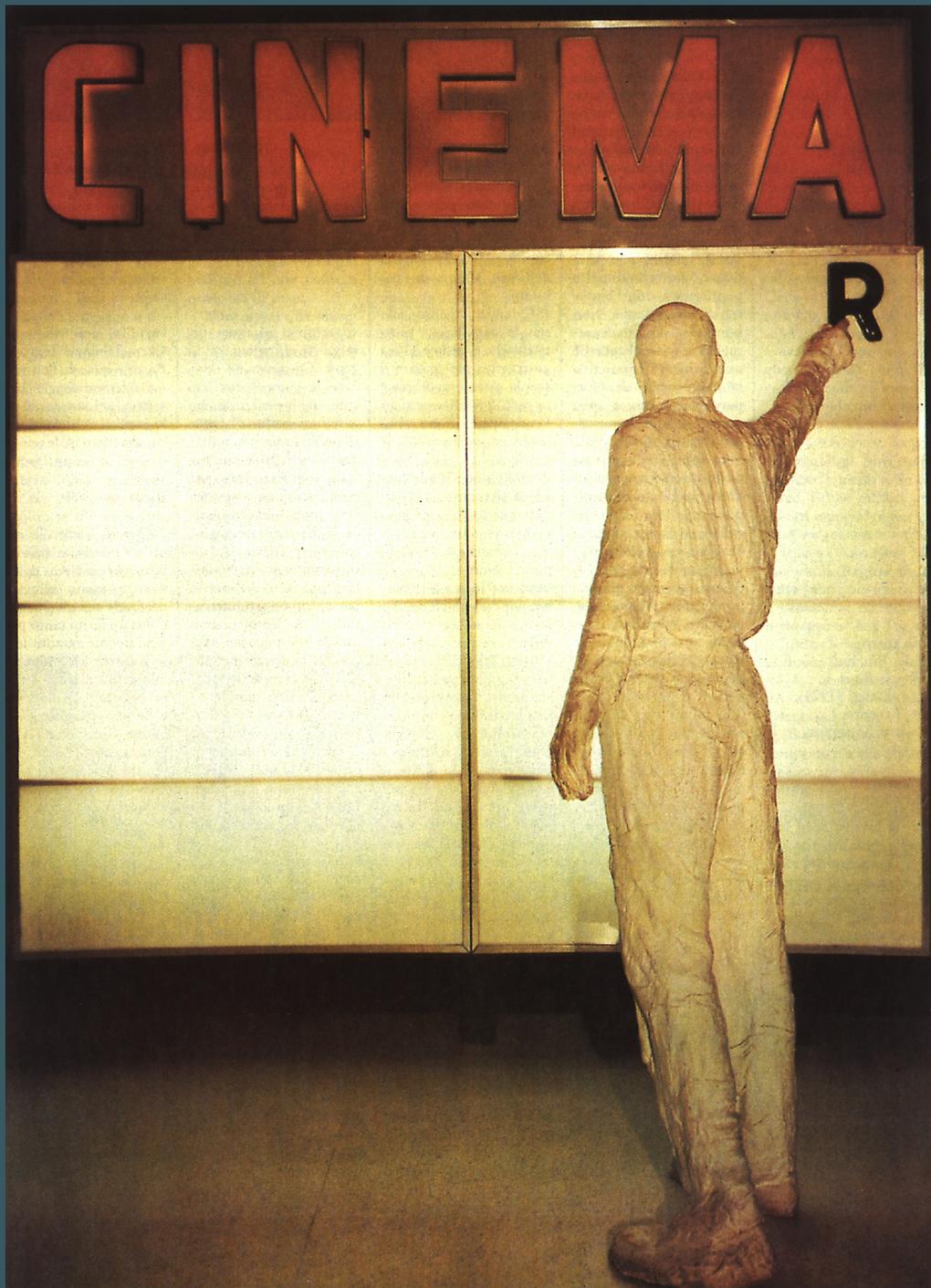
Roy Lichtenstein:
Woman with Flowered Hat
(1963)

4. Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*

5. Marcuse analizza la "chiusura dell'universo di discorso" ne "L'uomo ad una dimensione" (Titolo originale: "One dimensional man"), Einaudi, 1967.

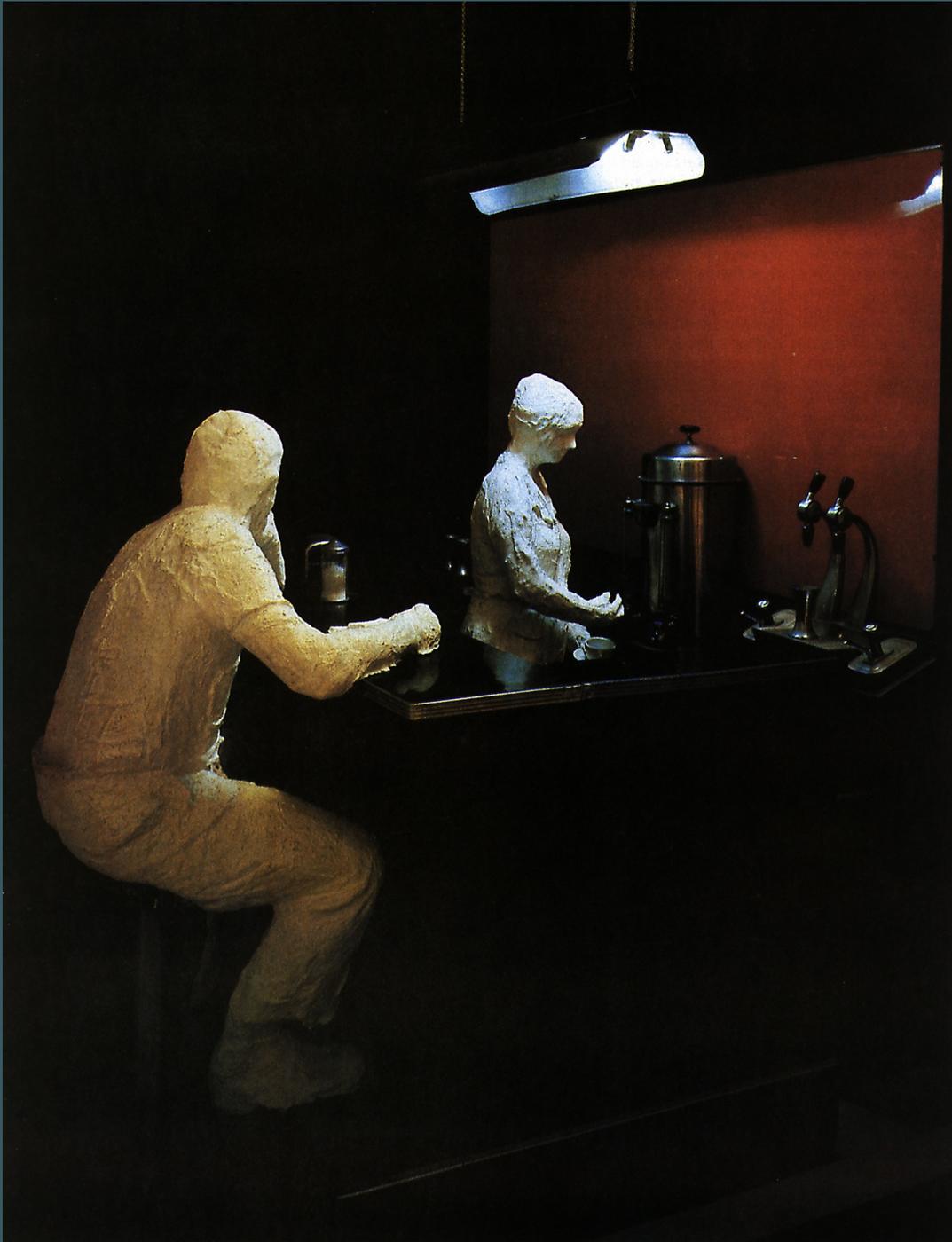
Il "retino tipografico" è l'artificio che permette, con pochi colori fondamentali, di rendere l'effetto di una grande varietà di variazioni cromatiche e chiaroscurali, un inganno che è tanto più perfetto quanto più i singoli punti sono piccoli e, presi singolarmente, invisibili. La qualità editoriale dei fumetti è solitamente bassa, almeno se ci si riferisce ai prodotti più massificati.

George Segal:
Cinema (1963)



George Segal sembra voler praticare un'arte "situazionista", che attraverso la collocazione di figure umane in contesti urbani, sociali e domestici riconoscibili, possa suggerire un'impressione disincantata, senza più miti o illusioni sull'american way of life. La sua arte parrebbe, ad uno sguardo superficiale, appartenere a quel filone di realismo americano dal quale era emerso Hopper. Quest'impressione non è però convincente, così come la sensazione che la ruvidezza delle superfici, una "pelle" allo stato grezzo, senza eleganze o compiacimenti, sia di matrice vagamente espressionista, in funzione di una resa diretta e autentica dell'atto creativo. La matericità delle opere di Segal non è affatto un tentativo di suscitare commozione, simile in questo alla gestualità dell'Action Painting, bensì una manipolazione di fatti e oggetti senza trascendenza, senza allusione ad alcuna condizione di valore universale. In luogo della deformazione espressiva vi è stacco dal reale di corpi, che, solo occasionalmente, sono corpi umani. Trovare in essi un senso significherebbe materializzare nel fatto una regola unificatrice, che potrebbe essere data dal medesimo modellato, dal panneggio o dalla misura unificatrice della luce stessa. Anche il colore bianco, tradizionalmente associato alla perfezione astratta, simbolo di elevazione (ad esempio, per Le Corbusier), alla purezza intellettuale dell'idea, potrebbe assumere il valore di una volontà d'ordine, il significato di aspirazione ad una regola.

George Segal:
The Diner (1964-1966)



In Segal, il bianco descrive invece la trama della superficie, le cui variazioni superficiali - creste, grumi, gocce rapprese - denunciano chiaramente le operazioni condotte per la produzione dell'opera.

L'applicazione di strati di plastica al corpo vivente del modello umano rende la costituzione materiale dell'opera un fatto estrinseco all'essenza peculiare dell'ente a cui si applica. Forzando l'interpretazione (anche se meno di quel che si potrebbe pensare), si potrebbe riscontrare un criterio operazionistico nel metodo di Segal: la definizione della cosa è fatta risalire alle operazioni condotte per misurarla, vale a dire che la costituzione dell'oggetto è fatta risalire al metodo con cui è stato formalizzato. Se, ad esempio, Segal avesse utilizzato per i suoi calchi dei sacchi di juta, al posto dei teloni di plastica, l'asciugatura del gesso avrebbe dato rilievo alla superficie in maniera diversatz.

La preparazione della tecnica di riproduzione è essenziale per la riuscita dell'opera; il corretto funzionamento dello strumento costituisce il reale, in una neutralità che sospende la soggettività dell'artista. Questi, rispetto all'oggetto, rinuncia ad intenzionalità espressive, cioè ad accedere ad un senso che sia al di là di ogni significazione particolare, e che si dia come deformazione coerente e voluta.

Andy Warhol:
Big Electric Chair (1967)



Andy Warhol, più dei suoi colleghi, ha intuito l'efficacia banalizzante della ripetizione, che nel giornalismo televisivo e nei quotidiani giunge invariabilmente a togliere drammaticità tanto agli eventi quanto ai simboli e alle

icone. L'insistenza con cui si volge a temi di morbosa sgradevolezza, come le immagini degli incidenti automobilistici, degli strumenti di supplizio o il salto di un suicida nel vuoto, mimano senza partecipazione, critica o emotiva,

l'occhio indagatore, ma sostanzialmente indifferente, dei reporter.

La fotografia della sedia elettrica (in questo caso una foto-serigrafia) pare consumata da un uso eccessivo: l'emozione ha un

carattere rituale, regolarmente ripetibile, ma senza risonanze profonde.

Più inquietante ancora dell'oggetto è, piuttosto, la sua manipolazione retorica.

Andy Warhol:
Green Coca-Cola Bottles
(1962)



In quest'opera, la materia del vetro, solitamente così cangiante e varia, è resa come un segno grafico. Il vetro non appartiene a nessuna luce universale, a nessuna misura superiore e ordinatrice: è vetro piatto e inerte, incapace di stabilire relazioni con il contesto.

Tra i vari esemplari di bottiglia non vi è rapporto di spazio, ma di contiguità, come se poggiassero su uno scaffale.

Warhol scopre il nesso che lega la presentazione del feticcio (o dell'oggetto massificato) all'identificazione distratta, senza traccia di approfondimento. La ripetizione, perciò, non aggiunge informazioni oltre a quelle che potrebbe dare un'etichetta.

Il nome esaurisce la cosa.

Il significante giunge direttamente al referente senza scarti semantici.

Andy Warhol:
Big Campbell's Soup
(1962)



Andy Warhol:
Marilyn (1967)



L'opera rappresentata qui a fianco è stata realizzata con la tecnica serigrafica (vedi: pag.22) e con il "fuori-registro", cioè con un errore di allineamento voluto dei "cliches". In qualunque riproduzione a più colori (sia essa una rotocalcografia, una fotolitografia o, come in questo caso, una serigrafia) ci si basa sulla separazione dei colori in un certo numero di matrici (o "cliches"), che per sovrapposizione di stampe successive - una per ogni colore componente - daranno l'effetto finale. Senza entrare nei dettagli delle diverse tecniche di stampa, comune a tutte è la necessità di allineare con i cosiddetti "crocini di registro" le matrici di stampa. Il loro mancato allineamento produce degli aloni di colore puro attorno ai contorni delle campiture, che in questo caso Warhol sfrutta per accentuare la banalità dello stereotipo.

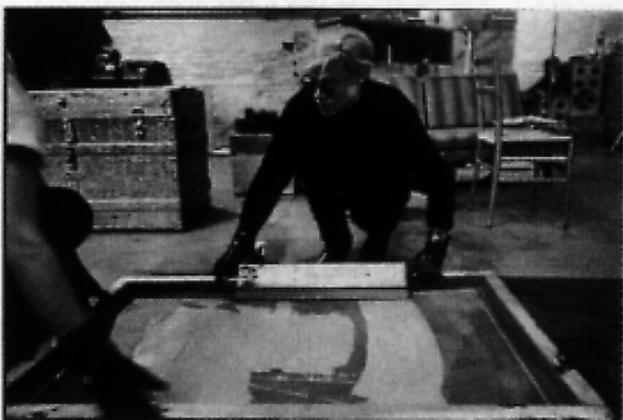


Andy Warhol:
Sixteen Jackies
(1964)

Il contrasto di Jacqueline Kennedy in lutto e la stessa che sorride è ripetuto più volte in quest'opera, costituendo un'opposizione fulminea, ridotta ai suoi termini essenziali.

L'immagine serena è contigua a quella del turbamento: nel reportage la presentazione di frammenti di realtà, che producono un forte impatto emotivo, rende superfluo l'uso delle descrizioni. In questo caso il contrasto di tono tra le diverse espressioni di Jacqueline collega l'identificazione del personaggio alla temporalità provvisoria della visione, senza presupporre approfondimento, senza che la coscienza sia chiamata a mediare.

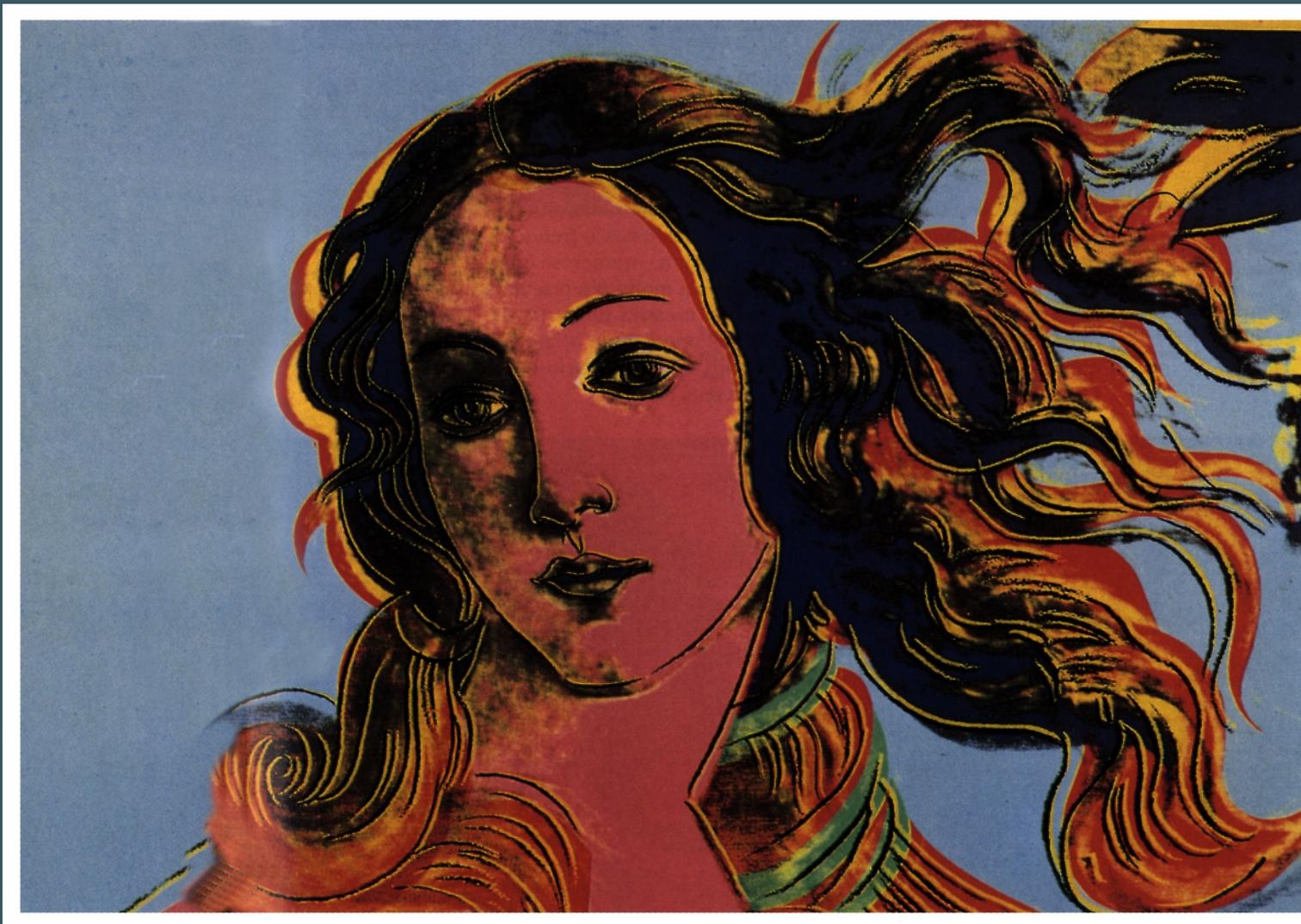
È appunto nella natura dell'informazione giornalistica far sì che la presentazione di un fatto rimanga confinata, per così dire, nel nome della cosa, nel riflesso condizionato che lega lo stimolo al riflesso.



A sinistra: Warhol ed un suo assistente, all'interno della "Factory", realizzano una serigrafia.

La tecnica serigrafica è una tecnica di stampa povera ma non priva di possibilità, che permette di realizzare immagini in piccola serie su molti tipi di supporto, dalla carta ai tessuti e alle superfici plastiche. Comune a tutti i procedimenti serigrafici è l'utilizzo di una tela di seta (eventualmente artificiale), che viene tesa su un telaio incernierato al piano dove si fissa il supporto da stampare. Il colore, molto denso, viene forzato ad attraversare il tessuto tramite una spatola apposita (la "racla"), ma soltanto nelle zone lasciate libere da apposite maschere, che possono essere di qualunque materiale, purché sottili. Un modo indiretto per creare maschere partendo da originali fotografici si basa sulle proprietà chimiche di una speciale gelatina, che diventa insolubile se è colpita dai raggi ultravioletti. Sovrapponendo a una lastra alla gelatina una pellicola fotografica e sottoponendo il pacchetto così ottenuto ai raggi ultravioletti, le parti protette dai neri della pellicola rimarranno solubili e asportabili. Una volta eliminate, queste "finestre" consentiranno il passaggio del colore attraverso il tessuto di seta, nelle stesse zone dove si trovavano nell'originale fotografico.

Andy Warhol:
Botticelli's Venus
(1984)



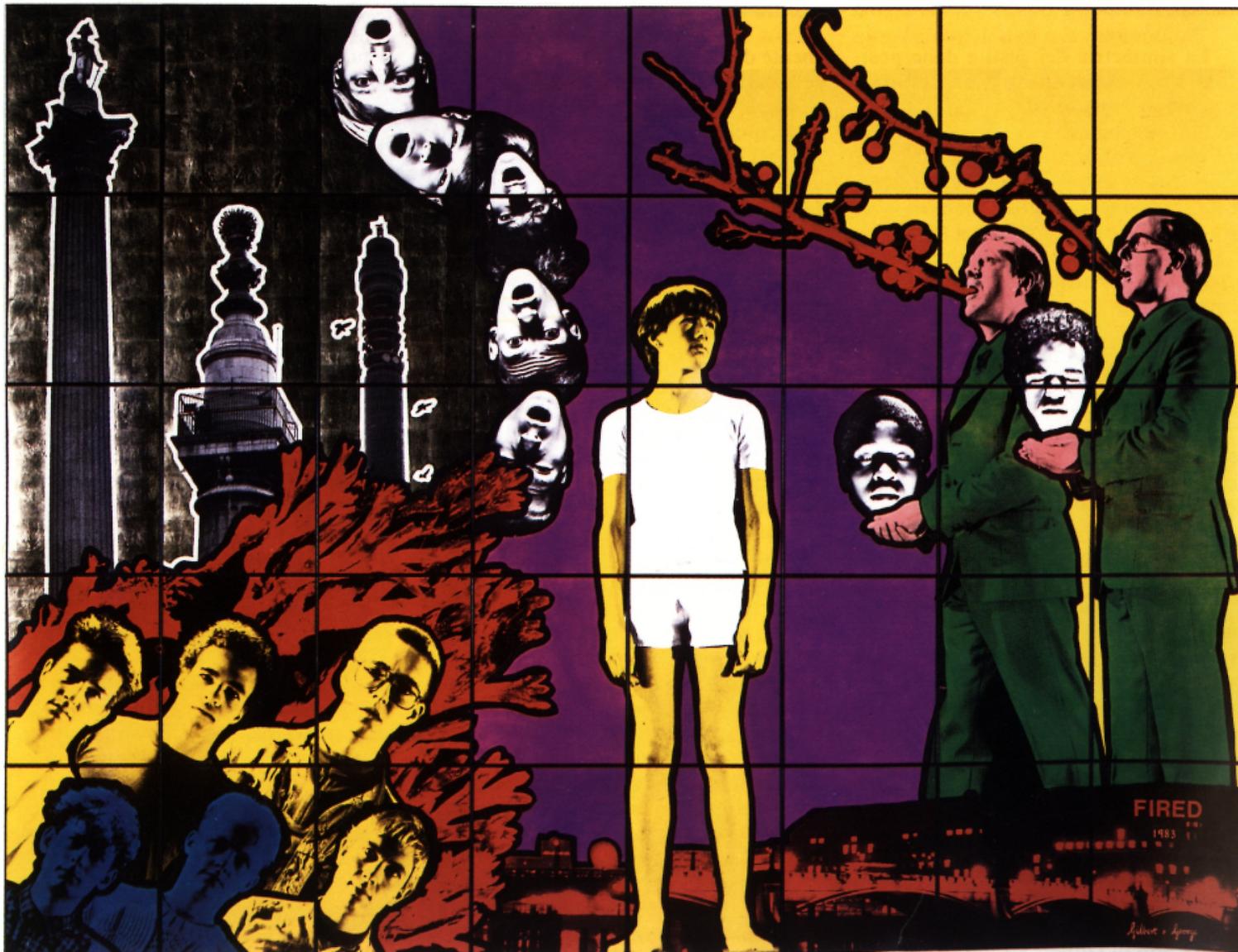
Dal punto di vista della cultura di massa, le differenze tra superiore e inferiore, complesso e semplice, presente e antico paiono superate dalla pratica dell'indistinzione,

dall'equivalenza tra settori, campi e gradi della conoscenza. Non stupisce, perciò, che Warhol assimili, con i potenti succhi gastrici dell'immaginario collettivo, anche

la Venere di Botticelli, ridotta a inevitabile oggetto di contemplazione, alla devozione programmata degli itinerari turistici fiorentini.

La linea continua, che in Botticelli era il segno tormentato di un'inquieta e malinconica tensione alla bellezza irraggiungibile, si riduce a frammenti incoerenti.

Gilbert and George:
Fired (1983)



Fired, 1983. Photo-piece, 302,5 x 404 cm. Collezione Philadelphia Museum of Art.

La sospensione del soggetto, la reificazione dell'arte, la serialità e il gusto dell'inautentico trovano una loro ultima reincarnazione

nell'attività di Gilbert & George, che cronologicamente non appartengono alla Pop Art "storica". I due artisti inglesi, avendo preso

atto dell'inutilità e della superfluità dell'arte nel circuito contemporaneo delle immagini, hanno compiuto un ulteriore balzo, presentando se

stessi, o meglio le loro spoglie riconoscibili, come oggetti da rappresentare. La nullificazione dell'esperienza artistica, il senso



Gilbert and George:
Dream (1984)

di vuoto che essa non riesce comunque a trascendere, si conclude nella parodia della vita degli artisti, che da esemplari appartenuti un tempo ad una bohème di anime pure e romantiche, si sono ora assimilati a una casta incolore di ragionieri o bancari, tanto è banale e sciatto il loro aspetto. "La vita di Gilbert e George è interamente dedicata allo sviluppo e alla contemplazione di un'arte che è interamente dedicata alla contemplazione e allo sviluppo della vita di Gilbert e George. Non c'è aria in questo circolo vizioso, ma c'è correttezza formale. La profonda apnea linguistica di cui G. & G. si fanno esploratori, l'appiattimento del senso, la stesura del colore puro, senza mescolanze, l'assetto complessivo della loro opera è una litania al vuoto e all'assenza, ma è composto, perfettamente contenuto entro i limiti della decenza e del senso comune." (Giovan Battista Salerno, da "Flash Art", marzo 1985)

"Dove andrei, se potessi andare, cosa sarei, se potessi essere, cosa direi se avessi una voce, chi parla così dicendosi me?"

*(Da: Samuel Beckett,
"Testi per nulla")
Trad.it., Torino, 1972*