

INTERNATIONAL CONFERENCE “WAYS OF IMITATION”, Nov. 12-14 2015.

Università di Firenze

TITLE: MIMETIC CAMOUFLAGE AND THE PROBLEM OF PICTORIAL REPRESENTATION

Maite Méndez Baiges, Universidad de Málaga (Departamento de Historia del Arte), Spain

ABSTRACT

A hundred years ago, during the I World War, the first forms of military camouflage were developed. The earlier Unité de Camouflage was born in February 1915 in the french army. Mimetic camouflage design, called Disruptive Pattern Material (DPM), was the product of an intention of deceit based on concealment of equipment and facilities against the enemy. These primitive forms of invisibility searched the mimesis with the environment, and they developed both abstract and figurative solutions. This paper presents the mimesis pictorial solutions produced by the military camouflage, their relationships with avantgarde painting of the moment, and paradoxes posed on the concept of imitation in the field of contemporary art and visual culture, through the desestabilization of the notions of representation and naturalism.

CV

Maite Méndez Baiges, Associate Professor of Contemporary Art in the Art History Department, Universidad de Málaga. Her work is focused on History and Theory of Modern and Contemporary Art. She has researched about camouflage and its relationships with visual arts of XXth and XXIst Centuries. She's the author of *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2007, the curator of *Camuflajes*, exhibition held in La Casa Encendida, Madrid and others papers and articles discussed in international forum like University of California Berkeley, University of Oxford, University of Michigan, Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, Università degli Studi di Roma La Sapienza, IUAV di Venezia, University of Northern Iowa, École des Beaux Arts de Bourges, Université de Toulouse-Le Mirail.

Sono in tanti gli artisti moderni e contemporanei che hanno lavorato col camuffamento per farsi delle domande sulla rappresentazione pittorica. Qui vorremmo presentarne alcuni. Ridimensionare, misurare, centrare, orientare o cercare il modo per tradurre un volume in un piano, la maggior parte dei problemi legati alla rappresentazione pittorica sorgono o si riuniscono in questo incontro tra arte e camuffamento.

Negli anni ottanta Andy Warhol fece una serie intitolata *Camouflage*. Era la risposta a una domanda che si era posto a se stesso: che tipo d'opera si potrebbe fare che fosse contemporaneamente astratta e non astratta (cioè rappresentativa). Questa interrogazione era impostata sui binari sui quali percorrevano i dibattiti sulla pittura e il suo carattere/condizione dai tempi della nascita delle avanguardie storiche. Era stata

una delle domande fondamentali che giustificavano e muovevano l'arte moderna, soprattutto dentro il cubismo.

Tuttavia lui, Warhol, se l'era fatta in un'epoca diversa, non proprio al momento dell'inizio dell'arte moderna, ma dopo il dibattito sostenuto tra l'Informalismo e il Neodadaismo sul protagonismo che doveva corrispondere all'astrazione o rappresentazione nelle arti visuali, e sui loro rapporti, che centrava la scena dell'arte contemporanea negli anni cinquanta e sessanta. Ricordiamo che la critica d'arte americana, con Greenberg in testa, aveva finito per identificare il modernismo con l'astrazione, e questa identificazione, per quanto limitativa, era divenuta uno dei precetti sacri del discorso egemonico sul modernismo; si è addirittura considerato il garante stesso dell'autonomia dell'arte, e della sua modernità.

Nella serie *Camouflage* di Warhol che cosa ne abbiamo? Fin dal primo momento percepiamo un'opera astratta, fatta cioè di forme fluide, biomorfe, a colori diversi, più accesi o meno. Queste forme seguono il modello del *Disruptive Pattern Material (DPM)*, il tipo di camouflage militare basato sul principio del mimetismo criptico (nel quale l'organismo/oggetto/individuo si confonde con l'ambiente circostante allo scopo di rendersi invisibile al suo predatore/alla sua preda/al suo nemico). Alcuni dei quadri di Warhol conservano sia le forme sia il colore del *DPM* militare originale. Alterano invece le dimensioni abituali di questo tipo di design (il suo formato nell'ambito militare, ad es. sulle uniformi). Altri, invece, sono fatti ai colori acidi del gusto del pop, e si allontanano dai colori militari più caratteristici del *DPM*. In questi dipinti Warhol era davvero riuscito a offrire una pittura astratta, autonoma dal reale, fatta solo di forme e colori, e allo stesso tempo era convinto di aver dipinto un'opera figurativa, forse la potremmo considerare un paesaggio. Tornerò più tardi su di questo argomento. Prima, sarebbe anche importante notare che la serie camouflage comprende anche alcune versioni di opere maestre della storia della pittura, che sono state coperte da un velo di questo disegno mimetico. Ad es. *Il cenacolo* di Leonardo, in un'operazione che serve anche a confrontare tutte e due i linguaggi dell'astratto e del rappresentativo. E ci sono anche alcuni ritratti, come quello dello stesso Warhol, nel quale è riuscito forse a fare l'autoritratto più fedele a un originale come lui stesso, un

soggetto coscientemente frammentato, immerso nell'era del simulacro, e che affermava essere sostanzialmente superficie. Il camouflage di Warhol, dovremmo ricordare, sorge di una lotta tra pittura figurativa e astratta della quale sarà stata alla fine vincitrice, in quegli anni 50 e 60, la figurativa.

Andiamo adesso indietro in questa storia, fino alle origini del camouflage e i suoi debiti con la pittura cubista. Si potrebbe dire che la discussione sul carattere che dovesse avere la pittura, mimetico (rappresentativo) o costruttivo (autonomo), è uno dei fondamenti sul cui sorge l'arte moderna, e fu già il dibattito centrale del cubismo. Sebbene Braque e Picasso, almeno dal 1907, si limitavano a dipingere, senza farne troppa teoria, alcuni teorici del momento come D.H. Kahnweiler stabilivano che il cubismo fosse il grado zero della pittura, come a mettere sotto la luce questa sua essenziale doppia natura. Ma è da sottolineare che se il cubismo impostava la pittura in un posto equidistante di entrambi principi, l'imitazione verso l'astrazione, lo stesso faceva il tessuto del *camouflage*. Non è così per caso che si attribuisce ai procedimenti cubisti l'origine del *camouflage* militare, inventato negli anni della prima guerra mondiale, 1915, e da allora usato sistematicamente dagli eserciti di tutto il mondo. Cubismo e camuffamento pongono lo stesso tipo di problema teorico sulla rappresentazione artistica, già discussi nel suo tempo.

È stato Picasso (che come si sa non ha partecipato in questa guerra) il primo a intuire i benefici del camouflage pittorico, anche prima di essere fondata la prima *Unité de camoufleurs* dell'esercito francese. In una lettera del 7 febbraio 1915 a Guillaume Apollinaire, poi al 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"¹. Picasso sapeva bene come usare la pittura per lo scopo di cancellare la forma riconoscibile abituale di qualche oggetto. Per ridurre la visibilità di un oggetto qualsiasi, bastava a decomporre la sua forma in piani a colori. Questo era il suo consiglio: fare come di solito procedeva il

¹ Picasso/Apollinaire: *Correspondencia* (edición de Pierre Caizergues y Hélène Seckel, trad. de Lydia Vázquez), Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 2000, pág. 139.

cubismo. (Gertrude Stein, nella *Autobiography of Alice B. Toklas* scrive che quando Picasso vide per la prima volta un cannone in camouflaje mimetico, esclamò: “*C’est nous qui avons fait ça!*”).

Una settimana dopo la lettera di Picasso ad Apollinaire, il Ministero della guerra francese ratificava l’esistenza della prima squadra di *camouflage*, d’accordo ai suggerimenti del pittore Lucien-Victor Guirand de Scevola (1871-1950), uno degli inventori del camouflaje moderno, e il primo capo della neonata unité de camoufleurs. Era il 15 febbraio 1915.

Per riuscire un mascheramento efficace, Guirand de Scevola confessò di aver fatto a meno ogni tipo di naturalismo, e anche riconobbe di esserne ispirato nei procedimenti cubisti: “per deformare completamente l’oggetto, scrisse nelle sue memorie, usavo i mezzi che impiegano i cubisti per rappresentarlo, e questo mi è permesso di denaturare ogni forma, senza spiegare perché avevo arruolato nella mia sezione quei pittori atti, dovuto alla loro tanto speciale visione”². (Voleva dire ai pittori cubisti e fauves)

I critici d’arte di quel momento, come ad esempio André Salmon, spiegavano questo contributo del cubismo all’invenzione del camouflaje militare francese. Salmon dedicava uno dei capitoli del suo libro *L’art vivant*, 1920, alla coppia “Cubisme et camouflage”³.

Quando Guirand de Scevola sarà rimproverato, un po’ più tardi, per aver appellato in quei momenti di crisi a “pittori germanofili e assurdi, cioè, ai cubisti”, giustificherà così la sua scelta: “Ciò che dipingono i cubisti non è per niente simile al suo modello: erano pertanto destinati a dipingere cannoni che nessuno potrebbe riconoscere come tali cannoni”⁴. È ovvio che Guirand de Scevola aveva pesato i vantaggi del carattere non naturalistico del cubismo, la sua condizione apparentemente non mimetica nei confronti del suo modello. Tuttavia, sarebbe possibile interrogarsi se la pittura di

² L.V. Guirand de Scevola: “Souvenirs du camouflage (1914-1918)”, *La Revue des Deux Mondes*, 1950, n° XII, pag. 720.

³ A. Salmon: *L’art vivant*, Paris, Éditions G. Crès, 1920, págs. 159-162.

⁴ Guirand de Scevola, *op.cit.*

camouflage serve veramente per riuscire che un oggetto qualsiasi non assomigli niente, o serve, al contrario, a farlo assomigliare tutto (ad esempio il paesaggio), cioè, con lo scopo di mimetizzarlo interamente con i suoi dintorni? E queste domande ci conducono allo spinoso problema di astrazione verso rappresentazione nel cubismo. E a quest'altra domanda: se è stato possibile applicare i principi del cubismo alla pittura del camouflage, questo si dovrebbe alle loro virtù mimetiche (alla sua somiglianza con la realtà), o alla loro capacità di astrazione del reale? Guirand de Scevola è stato considerato da Paulhan un critico d'arte *amateur* che non aveva capito cosa fosse veramente il cubismo (anche se se ne fosse ispirato con successo). Paulhan non negava che il cubismo avesse giocato un ruolo fondamentale nell'ideazione e nei lavori dei *camoufleurs*, ma attribuiva il suo successo a motivi diversi, anzi opposti, al carattere realistico della pittura cubista: "Ci fu un momento, scriveva, nel quale si è voluto cambiare l'aspetto di barrache, cannoni, automobili. Si è voluto che assomigliassero alberi, pietre. Per questo scopo si è appellato a Braque e a Picasso. (...) Gli unici dipinti ai quali l'opinione pubblica rimproverava non assomigliare nulla, erano, nel momento di pericolo, gli unici che potevano assomigliare tutto"⁵.

A dire il vero, gli scopi del camouflage (cioè, confondere l'osservatore su quello che sta guardando, ingannare l'occhio e lo spirito -*trompe l'oeil* e *trompe l'esprit*-) sono competenze genuine dei pittori (ora festeggiate ora vituperate dai greci). Quante volte non si ferma Vasari a narrare con delizia questa competenza nei pittori rinascimentali, perché erano bravi a confondere le loro rappresentazioni con la realtà. Dalla I Guerra Mondiale, il campo de battaglia è divenuto così un immenso *trompe l'oeil*, grazie a procedimenti che si erano presi in prestito dai pittori cubisti o astratti. Delouche spiega che la pittura di camouflage si è indirizzata spontaneamente al cubismo perché si trovava di fronte alla stessa equazione plastica, l'iscrizione totale di un oggetto nel suo ambiente: i paesaggi per l'una, lo spazio piano della tela per l'altro. È così che, paradossalmente, l'illeggibilità del motivo alla quale aveva condotto la profonda esplorazione del oggetto presso i cubisti coincideva con l'invisibilità dell'oggetto cercata dai *camoufleurs*. Per scopi pratici, il realismo non era così efficace, invece l'applicazione dei principi della pittura cubista riusciva a rendere l'aspetto del reale a

⁵ PAULHAN, Jean, (1952): "Le camouflage, la guitare et les papiers collés", *op. cit.*, págs. 25-27.

quello che si voleva nascondere, fino a confondersene. Quest'operazione conteneva ancora altro paradosso; per i *camoufleurs* la teoria cubista era importante dovuto a che lo scopo ultimo del camouflage era mascherare o prevenire una lettura coerente dell'oggetto, anche se l'artista cubista concepisse che la sua opera era tutto il contrario: un modo di offrire un'informazione maggiore sul mondo visuale di quello che offriva la tradizione previa, basata sul punto di vista unico e immobile.

Proviamo a capire meglio i problemi che pone questa natura sia astratta che figurativa di una superficie pittorica coperta dalle forme del camouflage mimetico o *DPM*, tramite l'esame di due altri esempi artistici (più recenti) d'incontro tra pittura e camouflage mimetico che esplorano lo stesso paradosso della rappresentazione artistica. Il primo sarebbe quello dell'artista italiano Alighiero Boetti.

Negli anni sessanta, e cioè, nel momento di nascita dell'Arte Concettuale, Alighiero Boetti aveva fatto quest'opera intitolata *Mimetico. Cos'è Mimetico?* Sembra un dipinto (simile a quegli altri di Warhol che già abbiamo visto), cioè una superficie piana, bidimensionale, coperta a colori, nonostante non sia un dipinto, ma un oggetto fabbricato con un pezzo di stoffa dell'uniforme camuffamento usata dall'esercito italiano negli anni 50. Alighiero Boetti l'aveva incontrata per caso in un mercatino stradale, poi l'aveva tesata sul telaio ed era venuto fuori qualcosa che sembrava davvero un quadro che rappresentava... che cosa rappresentava? La domanda, più della risposta, era il vero contenuto dell'opera. È qui che ci rendiamo conto che il tessuto del camouflage mimetico ha questa strana caratteristica di essere contemporaneamente un disegno astratto e figurativo. Per farla ancora più complessa, *Mimetico* è un dipinto, ma è anche un oggetto. Un oggetto che è stato trovato per caso dall'artista (*objet trouvé*) e che è stato scelto da lui, rimosso dal suo contesto originale e ricollocato (d'accordo ai principi del *readymade* che gli artisti contemporanei recuperavano da Duchamp proprio in queste due decadi: i 50-60). Dovuto a questa sua natura di *readymade*, al contrario di Warhol, Boetti riprende la forma, il colore e anche il formato esatto del suo modello (l'uniforme mimetica). Anche qui si gioca sulla profonda ambiguità del motivo: è perciò una composizione astratta di forme e colori, ma sarebbe anche un paesaggio, senz'altro, perché il tessuto di *DPM* o camouflage

mimetico imita sempre il paesaggio (deve confondersi con lo stesso paesaggio). Anzi, sarebbe uno dei paesaggi forse più realistici che si possa immaginare, dato che imita così fedelmente il vero che riesce a confondersi pienamente con esso, almeno è così che deve fare nel campo di battaglia (e una questione di vita o morte).

Ci sono tanti disegni di camouflage mimetico quanti paesaggi nel mondo, o ancor di più. Le varietà di disegni *DPM* per le uniformi del mondo è uno dei punti di partita dell'opera di Mateo Maté intitolata *Paisajes uniformados (2007-2015)*, con la quale vuole porre l'accento su questa somiglianza tra camouflage e natura, così come l'equivalenza simbolica tra il militare e il civile.

Il tessuto dell'uniforme mimetica è il protagonista dell'opera più recente di Mateo Maté. In essa, l'artista approfitta del ricco campionario formale e cromatico di *camouflage* offerti dagli eserciti di tutto il mondo. Le loro varietà indica l'esistenza di ciò che potrebbe essere chiamato 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*. Il soldato indossa un'uniforme mimetica con il proposito di rendersi invisibile nel paesaggio, ma, al tempo stesso, visibile ai soldati del proprio esercito, che deve riconoscerlo, da com'è vestito, come uno dei suoi. Si coltiva inoltre una specie di "orgoglio" patriottico grazie ai disegni del *camouflage*. Nell'attualità, alcuni di essi sono fatti con pixel, come rafforzando la vanagloria dell'identità nazionale con un plus di *look* contemporaneo, lasciando chiaro che i soldati che indossano quell'uniforme appartengono ad un paese che è *à la page*, all'altezza di una tecnologia leader. Dall'instaurazione della guerra tecnologica, nella I Guerra Mondiale, diffondere quest'immagine diventa un elemento cruciale per un paese.

Il mimetismo criptico del camouflage *DPM*, quindi, che è stato fatto per l'invisibilità, deve avere il potere di essere visibile. Ed è proprio a questo regime di massima visibilità al quale lo sottopongono gli artisti la cui opera esaminiamo qua. Sia Warhol, che Boetti, che Maté, fanno così visibile quello che è stato fatto per non essere visto,

per passare inosservato. Il carattere rappresentativo del camouflage mimetico non gioca adesso che un ruolo secondario. La visibilità del criptismo annulla il suo carattere rappresentativo. Il visibile non dipende che dei dintorni. È questa la ragione della molteplicità di disegni di camuffamento che esistono nel mondo, e che Maté ne approfitta per questa sua serie.

In *Paisajes uniformados* sono stati copiati differenti paesaggi della pittura del XIX secolo e alterati con sistemi digitalizzati (ci riferiamo ad autori quali Corot, Constable o Carlos de Haes). Le superfici pittoriche dei quadri sono state sostituite dalla scannerizzazione di cartamodelli di *camouflage* estratti dalle grandi varietà di uniformi provenienti da tutto il mondo. Maté se ne serve per rendere evidente, tra l'altro, le ambigue relazioni esistenti tra astrazione e rappresentazione che imposta la coppia arte e *camouflage* –ciò che era stato rivelato proprio con il cubismo-. I disegni astratti che troviamo sui cartamodelli di partita (adeguatamente identificati nelle opere di questa serie: uniforme italiano, giapponese, ecc.) compongono un insieme che produce delle forme figurative le quali rappresentano in modo naturalista delle varietà di paesaggi (e dobbiamo fare attenzione a che il modello non è proprio il paesaggio che troviamo nella natura, ma nelle opere d'arte che sono i loro origine). Sono delle forme astratte la cui sintesi procurano dei significati figurativi, anche se questo non gli fa occultare il suo carattere convenzionale –non naturale- come linguaggio. La maggior parte degli studiosi del cubismo, nei nostri giorni, sarebbero d'accordo nel fatto che porre l'accento o rendere evidente che questo fosse il vero meccanismo della pittura (di qualsiasi pittura cosiddetta rappresentativa) è stato il cuore del cubismo. Ma aggiungiamo che insieme agli arbusti, alberi, fiumi, laghi e montagne composte di queste macchie di colore, Maté si permette di complicare il discorso, rappresentando anche alcune figure di uniformi militari, con le loro maniche, tasche, con le loro medaglie addirittura, che si nascondono non senza ironia fra gli arbusti, e che solo saremmo capaci di riconoscere dal punto di vista adeguato.

Dall'opera di Maté possiamo dedurre un'inversione di rotta: nell'attualità, è il campo militare che si è impadronito della vita. Nella sua produzione "ci rendiamo conto – come dichiara Carlos Jiménez- fino a che punto il nostro sguardo è stato soverchiato

dallo sguardo *militarizzato*, che vede in ogni luogo un campo di battaglia e in ogni colore un colore di *camouflage*".

Insomma, una metafora appropriata per l'interrogante essenziale che ci suggerisce questo incontro del camuffamento con le arti visuali, e con la sua funzione primordiale di rappresentare il mondo: che cosa vediamo veramente, perché vediamo quello che vediamo, che cosa ci è permesso di vedere, e che cosa, in conseguenza, rimane occulta?

La confluenza di arte e camuffamento sembra allora situarci davanti a un'ironia costante che riesce a farci coscienti della mancanza di stabilità o coerenza delle nostre certezze, in speciale quelle che hanno da vedere con i concetti artistici. Alighiero Boetti affermava di essere interessato soprattutto all'"immanente significato di una rappresentazione del mondo". Sembra coerente che la serie *Mimetico* di Alighiero Boetti della seconda metà degli anni sessanta, portasse, negli ottanta, nell'opera *Tutto* (1989-1989). In questa qua un amalgama di cose a prima vista quasi irriconoscibili, ma fra i quali, dopo un esame più attento, è possibile riconoscere diversi oggetti e animali, forma una composizione di parti multicolori, come se fosse un puzzle. Boetti spiegò così il processo creativo de *Tutto*:

Ho chiesto agli assistenti di disegnare tutto, tutte le forme possibili, astratte e figurative, e di amalgamarle fino al 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 brolema infatti è di non fare scelte secondo il mio gusto ma di inventare sistemi che poi scelgano per me.⁶

Il risultato è questa specie di disegno di camuffamento multicolore, e per questa ragione sarebbe come una dichiarazione secondo la quale il disegno mimetico assomiglia tutto, e viceversa, l'insieme di tutte le cose assomiglia il disegno mimetico, come aveva commentato Jean Paulhan tanti decenni prima nel riguardo di Braque e degli origini cubisti del camouflage.

⁶ Cit. in R. Lauter, "Alighiero e Boetti. Il sogno della riscoperta del mondo", in VV.AA., *Alighiero e Boetti*, Milán, Charta, 2004, p. 27.