

Da: *Collaborations: Warhol, Basquiat, Clemente*, a cura di T. Osterwold, catalogo della mostra (Kassel, 4 febbraio - 5 maggio 1996; Monaco, 25 luglio - 29 settembre 1996; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre 1996 - 19 gennaio 1997), Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1996, pp. 67-69.

## ***Da A a B, da B a C e viceversa: le collaborazioni tra Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat e Francesco Clemente.***

**Marc Francis**

L'amicizia tra artisti può diventare una forma di competizione se il loro lavoro sfocia in una collaborazione: il che contribuisce al suo fascino. Non succede spesso tra i pittori, ma la storia della musica moderna dimostra ampiamente che l'improvvisazione collettiva può costituire un'esperienza estremamente disciplinata e tuttavia liberatoria tanto per i musicisti quanto per il pubblico.

Nel 1984 fu proposto a Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat e Francesco Clemente di collaborare in una sorta di gioco competitivo in cui tre serie di quattro quadri sarebbero passate dall'uno all'altro degli studi newyorkesi dei tre artisti, ciascuno dei quali avrebbe continuato, cancellato o modificato il lavoro del suo predecessore. Nel confronto entravano in gioco lo stile di ognuno, oltre ai rapporti interpersonali, le differenze generazionali e la varietà delle origini culturali. Si trattava anche di correre rischi calcolati, perché qualsiasi contributo da parte di un artista poteva essere cancellato dal successivo. La forma del gioco sembra suggerita dall'antico gioco infantile (ripreso negli anni Trenta dai surrealisti) del *cadavre exquis*, in cui la testa, il tronco e gli arti di un corpo immaginario vengono disegnati in successione e separatamente dai diversi giocatori, ignari di quanto è stato fatto dagli altri. Nel caso di questi quadri, però le immagini si sarebbero sovrapposte, e nessuna parte dell'opera sarebbe stata nascosta.

Invece degli elementi di segretezza caratteristici del gioco a cui si ispiravano, come nella maggior parte dei giochi di carte, quelle triangolazioni pittoriche esibivano fin troppo chiaramente i segni e le strategie dell'artista precedente. L'obiettivo non era quello di superare o sconfiggere l'avversario con una mossa inattesa. I quadri non costituiscono infatti una modalità di disseminazione di falsi indizi, come faceva Marcel Duchamp affermando di preferire gli scacchi alla creazione artistica. Sono piuttosto una forma di allenamento, ancora più esatta della boxe, arte di danzare-simulare-schivare-colpire il cui modello, dagli anni Sessanta in poi, rimane Muhammad Ali, il poeta del ring. Benché il sodalizio tra i tre artisti abbia avuto vita breve, Warhol e Basquiat continuarono a lavorare insieme (o quanto meno alle stesse opere) per alcuni mesi, e infine esposero le loro collaborazioni in una mostra a New York il cui manifesto mostrava i due artisti in tenuta da pugilato con i guantoni alzati, pronti a combattere.

Per Basquiat, il ring era una delle arene in cui i suoi ideali eroi neri si incarnavano in figure come Jack Johnson o Sugar Ray Robinson. L'altra arena erano i locali dove si esibivano jazzisti come Charlie Parker (*Charles the First*, 1982) o Dizzy Gillespie (*Horn Players*, 1983), nella fase culminante di quella straordinaria mistura di composizione e improvvisazione collettiva che fu il *bebop*. Basquiat era appassionato del grande jazz, e aperto sostenitore dei contributi neri alla cultura americana moderna.

Si era fatto ritrarre dall'anziano James Van der Zee, il fotografo della *Harlem Renaissance* prebellica, come consapevole segno di omaggio ai suoi ispiratori e alla ricchezza di quella

"Manhattan meticcica"<sup>1</sup> degli anni in cui musica, poesia, danza e pittura erano strettamente legate. Andy Warhol, il più anziano dei tre, aveva collaborato in vari modi con altri artisti già a partire dagli anni Cinquanta. Una delle sue prime collaboratrici era stata la madre, Julia, autrice delle scritte in molti dei disegni eseguiti nei primi anni a New York. Warhol fece lavorare anche altri assistenti, Vito Giallo e Nathan Gluck, i cui stili divennero indistinguibili dal suo, e fotografi come Edward Wallowitch gli fornirono le immagini da ricalcare o proiettare per ricavarne i suoi disegni. In seguito la stessa Factory divenne una grande impresa di collaborazione, i cui partecipanti a vario titolo suggerivano idee, giravano pellicole, serigrafavano quadri o addirittura prendevano il posto di Warhol in occasione di interviste e conferenze.

Le collaborazioni con Basquiat e Clemente segnarono per Warhol l'inizio di una nuova fase, poiché in esse emergevano tessiture e caratteri stilistici contrastanti. quei quadri Warhol tornò al repertorio di immagini "pop", noti marchi commerciali tratti dalla pubblicità e dalle confezioni dei supermercati. Le collaborazioni segnarono anche il ritorno di Warhol ai pennelli, che aveva quasi completamente abbandonato dopo i primi anni Sessanta, quando aveva cominciato a dedicarsi alla serigrafia su tela. Nel corso degli anni Settanta e i primi Ottanta tuttavia, quando si pensava che avesse smesso completamente di dipingere (a parte i ritratti su commissione), aveva lavorato a disegni, raramente esposti, e con la serie *Mao* e *Ladies and Gentlemen*, aveva attraversato una breve ma fruttuosa fase di pittura fortemente materica e intensamente cromatica. Paradossalmente, però, nonostante gli esempi di Clemente e Basquiat abbiano permesso a Warhol di riprendere a usare i pennelli, il suo contributo identificabile a queste opere sono le immagini fotografiche serigrafate: il logo della GE (warholiano) o un pesce simbolico con l'etichetta FISH (basquiatiano). Nelle serie *Pole Star* e *Pure*, Warhol si distacca ancora più nettamente in senso fisico e concettuale scattando Polaroid di una tela a cui hanno lavorato Basquiat e Clemente e poi ricavandone pannelli serigrafati multipli, seriali e monocromatici.

Il principio della collaborazione era familiare a Francesco Clemente per due motivi distinti. Insieme a poeti americani come Allen Ginsberg, Harry Mathews e John Weiners, aveva creato manoscritti miniati in cui gli elementi testuali e visivi erano indipendenti e tuttavia si rafforzavano a vicenda. L'anno precedente, nel 1983, aveva lavorato a un'edizione illustrata del testo in prosa di Alberto Savinio *La partenza dell'Argonauta*, che doveva tenerlo saltuariamente occupato per tre anni. In questi casi, la collaborazione era concepita come una conversazione tra sensibilità affini, in cui si sovrappongono ed emergono nuovi rapporti tra linea, testo, colore e immagine.

Già prima di trasferirsi a New York nel 1981, Clemente aveva collaborato con artisti indiani tradizionali di Jaipur e dell'Orissa, dove aveva soggiornato a lungo nei primi anni Settanta. Servendosi della specializzazione locale nella pittura di miniature e di insegne, Clemente eseguì opere su carta di stili e dimensioni molto diverse, che inserite nel contesto complessivo della sua opera, conservano sempre un aspetto della sua identità e iconografia. Il trasferire le opere da uno studio all'altro trova corrispondenza nel pensiero di Clemente secondo il quale ogni artista è libero di attingere da un vasto fondo comune di immagini e stili preesistenti, rielaborati dalla sua mano. Tale generosità di spirito può forse essere ricondotta all'educazione cattolica di Clemente e alla sua attrazione per la viva e inesauribile spiritualità dell'India.

Per ciascuno dei tre artisti, collaborare significava abbandonare la paternità nominale sul prodotto finito (o incompiuto). Di fatto, è impossibile considerare questi dipinti, e alcuni dei disegni, come opere d'arte chiaramente risolte e concluse. Ciò non significa che gli artisti non le abbiano consapevolmente consegnate al mondo esterno, ma semplicemente che nessuna risoluzione formale

---

<sup>1</sup> Vedi Ann Douglas, *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York, 1995.

è davvero possibile quando nuovi elementi vengono continuamente aggiunti o azzerati dal collaboratore successivo. Nella serie *Pure*, il gioco si fa manifesto attraverso un simbolo concreto: tre carte da gioco disposte a ventaglio ma senza figura. Nessuna gerarchia, nè re, né regina, nè fante. Tali sono le tele bianche, in attesa di segni di collaborazione, amicizia, rivalità o tradimento. Questo gruppo di quadri appartiene a un tempo e un luogo preciso, la New York dei primi anni Ottanta, ed è una delle testimonianze più affascinanti e ineguali della creatività di quel momento. Le collaborazioni appaiono ancora più commoventi se ricordiamo che due dei tre artisti sono scomparsi.