

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. 13-17.

Arm & Hammer

Tilman Osterwold

Sono due livelli artistici che, come pellicole a più strati, a due facce, s'incuneano l'uno nell'altro, si sovrappongono, s'intrecciano a reticolo, si compenetrano, s'interrogano, interagiscono e reagiscono l'uno all'altro; provengono da "spazi" diversi e da "direzioni" diverse; il loro background diverge, nell'intenzione di dare un autore a quadri realizzati insieme due ambigue esistenze artistiche e personali si incontrano, con una comprensione di sé di volta in volta differente e in uno spazio concettuale antitetico: assistiamo qui ad uno scontro tra coscienze artistiche, che produce un materiale esplosivo dalle forme insolite, non ortodosse, sia per il contenuto che per le immagini, un materiale che ispira dimensioni contenutistiche imprevedibili. Ciò nonostante, tale corrispondenza crea un inconfondibile linguaggio figurativo, una scrittura di una paternità comune dell'opera, il segno di un'autonomia artistica coagulata.

I percorsi creativi che i due artisti sviluppano sulla tela, un panorama di immagini, sono divergenti. Nascono nuovi "spazi" in cui i messaggi, i segni, i logo, le forme, le tracce pittoriche, gli elementi grafici e di scrittura divergono in modo evidente. Gli anelli olimpici uniti (*Olympics* 1984, ill. p. 102) vengono separati con violenza da accessi fisionomici e affronti psicologici. Contenuto e forma vanno in rotta di collisione: nelle grandi superfici dello *Zenith* (1985, ill. pp. 130,131), mezze verità e banalità, sogni infantili e traumi mortali, borghesia e antiborghesia, cliché e contraddizioni sono posti al centro della scena come un caos esplosivo. Nasce una disordinata matassa fatta di frivolezze e inquietudini, infantilizzazione e perfezione, un conglomerato di indifferenza e stile. "Professionismo" e "dilettantismo" si presentano sotto forma di atteggiamenti, apparenza, *images* degli autori, Andy Warhol e Jean-Michel Basquiat, che nelle opere realizzate insieme si uniscono intavolando dialoghi pittorici contraddittori e creando un ordine "equivoco". La collaborazione tra loro non è un mezzo per raggiungere un fine, ossia quello di creare opere interessanti, innovative, originali, ma è destino, dramma, gioco e piacere, è messaggio. La collaborazione corteggia l'incompatibilità dei linguaggi personali e artistici che, interagendo, puntano a diventare un'unità pluridimensionale e complessa: un'unità in una sfera di autentica incertezza.

Il logo di una nota azienda americana di lievito in polvere, Arm & Hammer, potrebbe fungere da metafora per questo modo inconsueto di lavorare e di produrre insieme. Lo squilibrio delle forze generate costituisce il tema della seconda versione di *Arm and Hammer* (1985, ill. p.14). Il logo, inconfondibile nella sua effigie maschile, forza la consapevolezza dei pragmatici, il cui potere e il cui carattere di insistente esortazione possono essere interpretati e associati nei modi più diversi. (*Falce e martello* - un soggetto di Warhol del 1977; il "sottile" contorno evoca i primi disegni di Warhol degli anni Cinquanta.) L'osservatore, il "cliente" tende ad associare: sviluppo di energie, potenziale creativo, potenza artistica, energia, impulso, autorità, potere (dal significato militare della parola inglese "arm"). Il movimento del braccio muscoloso sembra instancabile e al tempo stesso affaticato nello sforzo di sollevare il martello. L'anello rosso sul cerchio bianco, simile a un cartello

stradale, mette in risalto il ciclo infinito del dare e dell'avere, di causa ed effetto. In questo senso, il logo si riferisce all'idea delle *collaborations*, suggerisce il circolo vizioso di forma e contenuto, l'essere imprigionati nel rapporto con il mondo interiore e il mondo esteriore, il mito infinito di Sisifo (in particolare per noi che non necessariamente conosciamo la funzione del logo all'interno del sistema commerciale). Salvo alcune sbavature di colore (vedi i quadri dipinti di Warhol del 1960-61 con la loro precisa-imprecisa rappresentazione, glossante, di immagini di merci, ironico ritornello sull'espressionismo astratto), il logo "dipinto" da Warhol, con colori acrilici, è intatto e senza forma. È aperto a sempre nuove interpretazioni. La versione del logo a sinistra (senza sbavature) è stata rielaborata da Basquiat. L'opera diventa così un'immagine con due facce (come le due facce di una stessa medaglia), una versione logica e una alogica della stessa immagine. Basquiat confronta il logo originale con una versione irrazionale, che volutamente differisce dal modello sia per l'aspetto formale che per il contenuto, (bisogna ricordare che "to hammer" significa anche "escogitare", e in senso figurato "to hammer something into somebody's head" significa "inculcare qualcosa a qualcuno"). Il gioco sulla bilateralità continua con la monetina americana di rame da un *cent*, il cui colore dialoga, a sinistra, con la carnagione scura dell'autore, emarginato. Il segno come le note scritte a mano in modo apparentemente maldestro vengono cancellate, ma rimangono leggibili ("commemorative - in memoria di..."). Una musica (un blues) si alza dal sassofono, macchie blu emanano da "Liberty", la figura di Basquiat gioca in modo spettrale-infantile in senso opposto rispetto al simbolo Arm & Hammer. I toni di colore blu ("to feel blue - essere triste, melanconico") cadono e gocciolano nel dipinto; sembrano le libere tracce di un processo artistico e di riflessione, altamente individuale, che su questa tela rivendica la sua metà per preservare la propria identità, un'identità di "Liberty" per i neri, di libertà per l'arte.

L'ornamento tipografico, circolare blu, della "General Electric", distribuito generosamente da Warhol in numerosi dipinti, richiama alla mente diverse direzioni e temperature. Le aperture e le delimitazioni di questo simbolo, che ruota intorno a se stesso, contrariamente all'immagine aziendale, appaiono banali, decorative, leziose, arzigogolate, ironiche. Il logo, nelle diverse versioni pittoriche, comunica con gli elementi disegnati, dipinti o scritti di Jean-Michel Basquiat. Il simbolo viene collocato, applicato, elaborato, la posizione e il contesto appaiono casuali e privi di orientamento. GE "firma" il ciclo dei dipinti e a ogni quadro viene dato, da Basquiat, un titolo-firma (*Keep Frozen* 1985, *Polizia* 1985, ill. pp. 117, 118), in molti lavori comuni con allusioni a testi dissimulate o cancellate. Tali rimandi conferiscono alle immagini ulteriori dimensioni, poiché l'effetto metaforico del nesso tra gli elementi figurativi eterogenei dei due artisti viene proiettato su un piano concettuale, che approfondisce, irrita, provoca, rende enigmatico tale nesso. Queste sfumature rappresentano una caratteristica essenziale della scrittura di Basquiat nelle *collaborations*. Una scrittura manuale che appare personale e soggettiva rispetto alla tipografia severa o apparentemente innocua, autoritaria e anonima di Warhol. Basquiat non adatta le icone, ma conferisce loro un nuovo livello. Alcuni esempi mostrano come Warhol passi a Basquiat, in maniera estremamente calibrata le proprie immagini, i segni, i concetti e i caratteri tipografici, "confezionandoli" su misura per la sua mentalità. In *Clearboy*, 1985 (ill. p. 115), Basquiat mostra, nella sezione inferiore sinistra, una figura negroide deforme che sputa fuoco, sotto la quale disegna una linea orizzontale e sotto ancora disegna cinque volte la parola "Clearboy" con la prima sillaba che appare trasparente, confusa, ridotta. Warhol gli presenta, con lettere enormi e imponenti, il concetto aperto PROBLEMS. Basquiat replica con un rosso energico sulla E. *Drug King*, 1984 (ill. p. 112) mostra una disposizione dinamica di caratteri di grande formato in una tipografia provocatoriamente inclinata, "in fuga", che fa perdere l'equilibrio al nesso logico, comunque aperto. Basquiat ridipingeva di bianco alcune delle lettere che lo sfidano, le cancella, le deforma, in modo da far apparire confusi i frammenti di parole di Warhol (SIDE, DIET). Al centro in basso disegna

verticalmente una spettrale testa di scimmia, simile a un feticcio, che allarga le braccia orizzontalmente. Dipinge questa fisionomia animale al centro dell'opera, nello spazio tra le parole DRUG e KING (da interpretarsi come parte della frase DIET DOC AS DRUG KING - un'allusione al consumo di droghe da parte di Basquiat, alla salute e a questioni di alimentazione).

Il momento di dialogo nelle *collaborations* si moltiplica nelle varianti, negli strati e nelle inversioni dei linguaggi artistici sulle tele. Warhol e Basquiat sono una coppia conflittuale con i loro mondi eterogenei, i loro modelli artistici e le loro identità contraddittorie. Le "due facce" del loro pensiero si riflettono nel modo di lavorare e di procedere artistico, in cui i contenuti, le tecniche, le immagini e i colori sono ricchi di riferimenti storici. I "contorni" delle personalità artistiche di Warhol e di Basquiat si rispecchiano nei contorni degli oggetti disegnati, dei segni, dei rispettivi percorsi artistici. In *Olympics*, 1984 (ill. p.102) gli anelli di Warhol, di colore diverso, ordinati con calma e variopinti, si incontrano e si compenetrano: una metafora della *partnership* e della concorrenza tra gli artisti. Gli anelli olimpici vengono contrastati da Basquiat con un marrone incolore opaco, applicato in modo grossolano e asciutto. Ai ripetuti profili di Ronald Reagan, tracciati da Warhol con contorni lisci, Basquiat controbatte con volti diabolici e grotteschi, con smorfie, immagini di sé, superfici marroni, immobili e apatiche. (L'importo di spesa, inciso nella testa rossa dell'ex divo del cinema, è una reminiscenza del considerevole deficit di bilancio dell'anno olimpico.) I colori di Warhol competono con strisce a linee nere, la precisione con l'imprecisione, l'importanza storica con la banalità, l'oggettivo con il soggettivo, con l'egocentrismo del giovane fuorilegge. L'elemento numerico gioca con quello concettuale, la profondità dello spazio con la superficialità. Angusti, chiusi, annodati i cerchi si propongono aperti; una risolutezza apparente si confronta con l'insicurezza, la stabilità con l'incostanza alla ricerca di una corrispondenza di forma e di contenuto. Il panorama pittorico di *Sin more*, 1985 (*Pecca di più*, ill. pp. 126, 127) è il paradigma di questo principio di dialogo. Il dualismo si sviluppa nella dialettica estrema, nella spaccatura tra sinistra e destra, nella concretezza del nero sul bianco e nell'ampliamento estremo delle linee, dei contorni e delle superfici. Le zone di conflitto racchiudono i concetti che comunicano più o meno facilmente l'uno con l'altro (PYRAMID, PLASTIC BAG...) o severi e esortativi (SIN MORE, tra virgolette o con il punto esclamativo?). Il bicchiere di latte sovradimensionato simboleggia contenuti, sia metaforicamente che per la parola iscritta MILK. Persino la bilateralità della disposizione degli elementi a sinistra e a destra del quadro viene realizzata da Warhol in maniera instabile. Il taglio non è situato perfettamente al centro. Il grigio vago che nei *Tunafish-desasters* e *Car Crashes* era una superficie vuota, qui incontra una severa superficie monocroma nera, paragonabile a un *hard edge painting*, costruito in modo minimalista. Basquiat sviluppa ulteriormente il gioco della bilateralità della composizione aggiungendo contenitori, sacchetti e buste, in un giallo e nero complementari, una combinazione cromatica, che ricorre spesso nella tradizione della storia dell'arte e del design. L'ironizzazione dello spazio tridimensionale della piramide, che qui non appare, è accentuata sia dall'estrema piattezza della pittura di Warhol e di Basquiat sia dalla parola PYRAMID, nella quale la lettera A, al centro, simbolizza l'exkursus piramidale (accompagnato da banali segni numerici e statistici). L'innocua apertura dell'inizio sfocia in una disposizione autoritaria. SIN MORE di per sé simboleggia uno stimolo nello straniamento dei valori. La divisione delle due parole in una zona grigia e una nera, come la loro messa in rilievo con il colore rosso, ci porta a fare associazioni inaspettate (IN RE): contraddizione/rovesciamento ed essere in centro, incarnare un'identità essenziale ed esistenziale, soggettiva ed oggettiva. Questo è il messaggio del quadro, il bianco puro focalizza l'attenzione dell'osservatore a cui è destinato. Allo stesso tempo riflette la sfida che il quadro presenta e che è la sua ragione di essere.

Le *collaborations* di Jean-Michel Basquiat e Andy Warhol nascono in un momento caratterizzato da forti tensioni in politica interna, in politica estera, e da contrasti per questioni sociali e di potere (Era

Reaganiana). Allo stesso tempo l'arte crea nuovi spazi liberi e diventa un importante fattore economico che si ripercuote sulle aspettative degli artisti. (Nel suo diario degli anni Ottanta Warhol ritorna molto spesso sulla questione dell'evoluzione dei prezzi delle sue opere e di quelle dei colleghi, mettendola in relazione al "nuovo corso" aperto con le *collaborations*). Warhol aveva toccato lo *zenith* della sua fama mondiale. Basquiat, il giovane artista *underground*, poteva solo stupirsi della rapidità con la quale era arrivato al successo come antidivo della scena artistica newyorchese. Lo *zenith*, tuttavia, si rivela un terreno insidioso.

Ogni volta che, il logo Zenith (produttore di apparecchiature elettroniche) appare nei loro *panorama*, come in *Zenith*, 1985 (ill. pp.130,131), il lavoro di Warhol e Basquiat converge. In questa coppia conflittuale - che lavora insieme, gioca in maniera ironica, consapevole ed enigmatica con l'incertezza e l'instabilità delle composizioni apodittiche, con l'equilibrio incerto dello *high and low*, con l'intercambiabilità e l'invertibilità degli elementi gerarchici all'interno del paesaggio socio-culturale (come mostrano le *collaborations*) i piani artistici e culturali confluiscono sempre più.