

Da: *David Salle*, a cura di D. Mignon, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 30 settembre - 28 novembre 1999), Ludion, Gent-Amsterdam 1999, pp. 24-30.

## ***Immagini che vengono dall'esterno. I dipinti empirici di David Salle***

**Arjen Mulder**

### ***1.***

Per ventimila o trentamila anni, tutte le raffigurazioni prodotte sul nostro pianeta furono opera della mano di uomini e donne, e ciò ha fatto scaturire il nostro interesse per queste immagini tradizionali. Solo negli ultimi centosessanta anni è stato possibile parlare di immagini la cui produzione non implicasse in alcun modo la mano umana, poiché sono state ottenute con l'utilizzo di macchine. Tali immagini tecniche - dalle fotografie analogiche, ai film ai video alle animazioni digitali - hanno un potenziale che non è presente nelle classiche raffigurazioni eseguite a mano. È per questo che anche le immagini moderne meritano il nostro rispetto. In un dipinto - per limitarmi a questa categoria di immagini tradizionali - ogni pennellata è stata stesa da una persona, in qualsiasi modo ciò sia avvenuto. Di conseguenza, si può guardare il dipinto - dall'immagine totale al più minuto dettaglio - come a un atto di volontà dell'artista. Niente è casuale: ciò che è sulla tela non è stato cancellato. Anche nel caso in cui sia un semplice "balocarsi" con la tradizione pittorica o con i materiali utilizzati dal pittore, un dipinto resta inevitabilmente permeato di senso. Al livello più alto il significato rivela la verità del corpo o il significato dell'esistenza, a quello più basso dice semplicemente: questo è bello, ben fatto oppure brutto, mal costruito. Parlare di dipinti è piacevole. I significati iconici si prestano alla traduzione in parole, quasi senza alcuna perdita di senso. Le immagini tradizionali, e ciò non stupisce, sono sempre basate su testi: dalle rivelazioni religiose alle opere letterarie agli studi di matematica alla storia naturale. Se non si conoscono questi argomenti, i dipinti possono risultare incomprensibili, ma se ci si familiarizza con la tradizione testuale in cui opera (o ha operato) l'artista, si è in grado di leggere il dipinto, ed è possibile dare un'interpretazione personale o discuterne.

Con le immagini tecniche non accade nulla di tutto questo. Dato che nemmeno il più piccolo punto di una fotografia analogica o di un film è stato posto sulla carta fotografica, sul rotolo di pellicola o sulla videocassetta da mano umana, un'immagine fotografica - dalla sua totalità all'unità dei suoi pixel - non ha alcun significato. (Con le immagini digitali i pixel possono venir effettivamente collocati sull'immagine dalla mano, tuttavia non è mai certo poiché essa è anche producibile mediante un programma informatico senza che nessuno sfiori la tastiera). Solo le persone hanno la capacità di creare significato; le macchine non sono in grado di farlo, nemmeno quando sono gli esseri umani a prendere decisioni. Ne consegue che le immagini tecniche possiedono la caratteristica unica della mancanza di significato. Le immagini tecniche non forniscono alcun punto d'appoggio al linguaggio; non è possibile parlare del loro contenuto. A meno che - ed è così che vanno di solito le cose - non si finga che quella tecnica sia un'immagine tradizionale, dotata di significato; a quel punto la discussione riparte nuovamente. Nelle immagini tecniche vi è inoltre ogni sorta di cose da riconoscere e segnalare. L'immagine tecnica è realista in maniera ingenua: raffigura il mondo esterno come se ciò non presentasse alcun problema. Ed è anche vero, poiché la raffigurazione tecnica non comporta la presenza di alcun essere umano a complicarla. Ma se si

vuole restare nella tradizione in un mondo dominato dalla tecnica, non si coglie il segreto rivelato dalla tecnologia: parola e immagine non hanno nulla a che fare l'una con l'altra. Quello che continua a essere interessante nelle immagini è unicamente quanto non è esprimibile nel linguaggio. Ciò che costituisce la legittimità dell'immagine tradizionale - il suo significato, la sua storia - riduce quella dell'immagine tecnica. Nelle immagini tecniche non è l'accuratezza della raffigurazione a dover essere giustificata ma piuttosto la necessità di ricorrere a uno specifico mezzo espressivo. Se l'immagine ha significato, è possibile dipingerla. Le immagini tecniche sono in grado di spezzare le stratificazioni di testo e immagine accumulate nel corso degli ultimi venti o trentamila anni, consentendo di vedere l'esistenza del mondo per ciò che è: un oggettivo mistero.

## 2.

I dipinti di David Salle rivelano il piacere dell'ordinare le cose. In qualche modo le immagini sono state ammassate le une accanto o sopra le altre nel modo più corretto. La composizione è immediatamente convincente, sia che gli elementi visivi occupino l'intera superficie, come in una fotografia, sia che restino sovrapposti in trasparenza come in un disegno su un vetro appannato. Un'immagine sola per quadro non è mai sufficiente per Salle. Come mai? Che cosa dicono quei *collages* di non dicibile o rappresentabile con una semplice immagine? Penso che la risposta a questo interrogativo andrebbe cercata nel fatto che le sue sono in realtà immagini tradizionali, dipinti, ma che, al loro interno, vi sono raffigurate altre immagini: fotografie, talvolta stampate direttamente sulla tela, illustrazioni tratte da riviste e libri, opuscoli pubblicitari, periodici nudisti, opere storiche sull'arte occidentale e non. Salle tratta come immagini tradizionali copie di immagini tecniche esistenti. Ciò fa di lui un realista. Il suo realismo è tuttavia problematico, sebbene non in virtù della critica di vecchia data, secondo la quale ogni raffigurazione è influenzata dall'ideologia o dalla soggettività dell'autore. Ciò perché, a mio parere, i dipinti di Salle sono scervi tanto di ideologia quanto di psicologia. Il realismo di Salle è problematico perché esistono immagini tecniche in cui la raffigurazione non costituisce in alcun modo un problema: uno scatto, ed è tutto. Salle si serve del mezzo tradizionale della pittura per liberare le immagini tecniche dall'idea, radicata nella sua stessa tradizione pittorica, che possano rientrare in un realismo ingenuo. Nei suoi quadri Salle combina ogni genere di immagine facilmente leggibile in modo che l'entità assuma un carattere enigmatico. Benché nei diversi elementi dei suoi dipinti sia chiaramente presente un significato, quest'ultimo è neutralizzato dalla loro disposizione.

Si tratta di un'impresa straordinaria. Interrogarsi sul significato di un dipinto equivale a domandare l'intenzione del suo artefice, il quale è presente, mentre non è così nel caso di una fotografia, un film o un video. È, in altri termini, interrogarsi sul principio creativo del pittore, sull'immaginazione dalla quale sono nati i dipinti e da cui traggono la loro forza. Se i quadri di Salle fossero realmente privi di significato, alla base non vi sarebbe alcuna intenzione, che abbiano nondimeno una presenza estremamente persuasiva e, a un'attenta analisi, diventino parte della propria immaginazione, dimostra che nella sua opera è ben presente qualcosa di molto diverso dal significato e dall'intenzione. In quanto dipinte manualmente le immagini a modo loro rientrano nella tradizione della pittura e scultura classiche. Il fattore mancante è in questo caso il testo di accompagnamento, la narrazione che attraverso le parole potrebbe legare questo intero repertorio visivo: il significato degli elementi visivi - incluse le singole interpretazioni dei *collages* come entità reali - non aggiunge e non toglie nulla all'effetto che questi dipinti hanno su chi li guarda.

I quadri di Salle non sono orientati né verso la storia visiva dalla quale nascono né verso il loro artefice. Sono immagini dirette allo spettatore, ossia: non sono rivolte al passato, quando sono state prodotte dal pittore, ma al futuro, quando saranno guardate da noi. A questo punto si deve dire che lo stesso Salle è il primo osservatore. Indagare l'intento di questi dipinti significa interrogare

l'atteggiamento con cui l'osservatore vi si avvicina. I *collages* di Salle, a mio avviso, traggono la loro forza di persuasione dal fatto di coinvolgere "completamente" chi li guarda, proprio come un film può "travolgere" gli spettatori per la durata della proiezione. La figura umana rivelata in questi quadri non è semplicemente dipinta ma, con il corpo e l'anima, guarda dritta alla tela scoprendo, in sé, un qualche vago sentore di ciò che trascende ciascuna immagine.

### 3.

Che indagare il significato di questi dipinti equivalga a non cogliere l'essenziale è evidenziato dal fatto che sono interpretabili all'infinito. Con una certa dose di immaginazione, è possibile attribuire a ciascuna opera un numero illimitato di letture. Là, sulla sinistra, c'è una donna dipinta in bianco e nero, con le mutandine abbassate sulle cosce e le punte delle dita unite davanti al viso in un gesto che fa salire la maglietta ben oltre l'ombelico. A destra un'altra donna dipinta in bianco e nero, è vista da una prospettiva leggermente diversa e da una distanza di poco maggiore, in analoga posizione, solo che la testa è stata sostituita dalla figura di un braccio presa dalla storia dell'arte, da Géricault, come indica il titolo. E poi quell'immagine a colori di una trottola solitaria tra le due: non c'è dubbio su quali siano i diversi elementi visivi, ma di che tratta il quadro? Esistono molti altri dipinti di Salle, risalenti agli anni Ottanta, con signore variamente svestite, rese con tonalità di grigi. Quanto al principio creativo di un tale quadro, si potrebbe affermare, freudianamente, che il pittore attinge al proprio subcosciente nel costruire le sue opere incorporandovi il suo rapporto con l'altro sesso. Molti dei suoi quadri non contengono forse una sorta di statua moderno-primitiva di donna? E questo non potrebbe riferirsi a sua madre? A giudicare dalle opere degli anni Ottanta, nella giovinezza del pittore non solo è successo qualcosa riguardo alla biancheria intima femminile ma anche rispetto ai violini, dato che gli sono rimaste fantasie erotiche anche su quelli. E così via. È possibile. Tuttavia, che ce ne importa delle nevrosi dell'artista? L'interpretazione psicoanalitica presuppone che i dipinti siano interessanti solo per una persona, il pittore, ma non è così. Potrebbe darsi che quelle donne - e, se per questo, anche gli uomini che compaiono nei dipinti degli anni Novanta - quei corpi siano stati ritratti soltanto per amore, per attrazione dell'elemento fisico? Non c'è forse una completa assenza di malizia in questi dipinti? Non esprimono piuttosto un'esultanza reverente, uno stupore? Non è reso splendidamente il contrasto tra il fianco arrotondato e la cesellata linea del ventre in *Géricault's Arm* (1985)? Ciò conduce a un'altra serie di interpretazioni. Quella trottola tra le figure femminili gemelle in mutandine abbassate e maglietta sollevata non dice qualcosa sul pittore bensì sulle donne raffigurate. La trottola ha la medesima sagoma dei corpi delle donne. Le mutandine sulle cosce corrispondono a una delle bande cromatiche con cui è raffigurato il giocattolo. Il braccio color carne di Géricault posto sulla destra (con quella sorta di piede-relitto sotto il gomito) ha la medesima forma del braccio della donna sulla sinistra. Il dipinto riguarda le costanti in ciò che è apparente. Se portata avanti, quest'interpretazione potrebbe contribuire a spiegare in che modo il pittore riesca ripetutamente a costruire tali forti composizioni. Salle libera i suoi elementi visivi dal significato tradizionalmente trasmesso prestando attenzione soltanto alle costanti e alle varianti delle forme raffigurate e dei loro colori. Il pittore ne ama l'apparenza, niente più di questo; e in ciò trova la loro bellezza combinatoria. Nondimeno, anche questa interpretazione è inadeguata, in quanto gli elementi visivi singolarmente presi e la composizione nel suo complesso sono egualmente piacevoli alla vista. Guardando questi dipinti, si trova qualcosa in più da vedere di semplici schemi di linee, superfici e colori. I quadri contengono, ad un tempo, più e meno di qualsiasi interpretazione razionale o emotiva. Contengono di più perché non ne vengono mai esauriti; si può continuare a guardare. E meno perché tutti i pensieri e le emozioni che il soggetto vi trova sono una sua proiezione.

#### 4.

Se Salle si appropria delle immagini fotografiche di altri, ciò deve imputarsi al fatto che in prima istanza queste furono sottratte a lui stesso. Le fotografie sono sempre immagini tecniche: immagini rubate all'osservazione umana, personale, da macchine ottiche. Le immagini tecniche sono traduzioni della visione scientifica del mondo, la quale si fonda sulla tesi secondo cui quest'ultimo esiste oggettivamente, indipendentemente da coloro che lo guardano. Questa tesi rimase indimostrabile per millenni, finché ciascun essere umano poteva vedere solamente tramite i propri occhi e finché il mondo esisteva solo in quanto osservato dalle persone. Ma agli inizi del diciannovesimo secolo, con l'avvento della fotografia, le immagini tecniche dimostrano che il mondo è inoltre osservabile e registrabile da macchine, senza intervento dell'occhio umano. L'affrettata conclusione fu: il mondo esiste anche se nessuno lo guarda. L'umanità non è necessaria all'esistenza del mondo; il mondo, da un punto di vista oggettivo, è privo di significato. Tale posizione annunciava, a partire dal 1839, non soltanto l'età dell'oro della concezione scientifica del mondo ma anche la modernizzazione della pittura. Questa era sempre stata basata sul fatto che il pittore avesse prima visto la realtà raffigurata con i propri occhi e poi l'avesse trasformata in un quadro con le proprie mani. La sola realtà che la visione scientifica del mondo riconosceva, rispetto ai dipinti, era il carattere tangibile del materiale utilizzato dal pittore e dell'atto stesso del dipingere, cioè la realtà delle pennellate, delle macchie di vernice, di linea, superficie e gamma di colori. Era con questi elementi che da allora in avanti la pittura doveva procedere. Tutto questo perché, in termini oggettivi, esiste solo ciò che è impersonale.

David Salle si oppone a questa mentalità tecnico-scientifica: si riappropria delle immagini oggettivate del mondo esterno dipingendone copie, ossia rendendole personali, significative. Il fatto che le immagini tecniche mostrino il mondo non come dotato di significato bensì come un oggettivo mistero impersonale, consente tuttavia a queste di purificare il nostro sguardo da abitudini storicamente e culturalmente determinate nell'attribuzione del significato, inclusi i giudizi valutativi, introdotti dalla scienza, rispetto a quanto è o non è importante in ciò che vediamo e osserviamo. Salle si serve di tale potenzialità per fare in modo che ogni attribuzione di significato rimbalzi all'indietro dai suoi dipinti. Le immagini tecniche riescono a essere oggettive perché all'interno della propria sfera tollerano la presenza dell'essere umano solo in qualità di soggetto che opera, controlla e regola macchinari ottici: di per sé l'immagine è prodotta dalla materia insieme all'energia (luce). David Salle è l'operaio alle dipendenze dei propri quadri, dell'energia che vi è contenuta.

Sistema gli elementi visivi in modo empirico, spostando, combinando, continuando a cercare, risistemando finché un insieme di immagini rivela, autonomamente, di essere andato a posto, di aver trovato la propria collocazione nell'unità del *collage*. O di voler essere riutilizzato in un altro dipinto, e questa volta spostandosi dalla parte sinistra a quella destra. Oppure di voler essere sostituito da una raffigurazione simile; tutte ragioni, queste, per cui di tanto in tanto Salle produce intere serie di quadri utilizzando più o meno lo stesso materiale visivo. Che il materiale «si sistemi da sé» dà ai quadri di Salle quel carattere di impersonalità, indicibilità e somma adeguatezza mediante il quale l'attribuzione di significato (avvenuta tramite la loro riproduzione pittorica) è coerentemente neutralizzata.

Quanto era privo di significato diventa significativo; quanto era pieno di significato si affranca dal senso: tale pittura si libra sopra questi due abissi insondabili.

#### 5.

Un quadro recente, *Sky King* (1998). Mondi paralleli. A destra, un arcobaleno su un paesaggio con un unico albero, reso in stile fumettistico. Sospesa in cielo una chitarra senza corde sovrapposta in

trasparenza. A sinistra un interno con tavolo, sedie, sofà, mobiletti, finestra, fiori, un quadro alla parete. Sulla parte superiore dell'interno è stata stesa una sorta di nebbiolina pittorica. Sul tavolo c'è un libro aperto, quasi che qualcuno fosse appena stato là a leggere e si fosse poi alzato per creare quest'immagine. Al centro dell'area di sinistra, è stato introdotto un quadro con una natura morta: una coppa di frutta su sfondo bianco davanti a un muro dello stesso blu dell'immagine di destra. È come se il pittore dicesse: avrei potuto raffigurare quest'interno anche così, come una coppa di frutta, ciò avrebbe comunicato la stessa cosa. Sono convinto che i piccoli dipinti inseriti all'interno di tanti quadri di Salle dicano esattamente la stessa cosa: posso anche mostrarli così, ve li mostrerò entrambi. L'immagine più piccola sostituisce quella di dimensioni maggiori, ma senza neutralizzarla. Ciò consegue da un'attribuzione di significato che rimbalza dalla tela; una sedia può anche essere dipinta come pera o una pesca. Lo stesso vale per la chitarra sospesa nella parte destra; al posto della pioggia, uno strumento senza corde: non fa differenza. E non crediate che la frutta appartenga esclusivamente a quest'opera; la si vede, in un contesto completamente diverso, in *Mr. Rips* (1998) e in un ragguardevole numero di altri quadri.

Il rapporto tra il pannello sinistro e destro in *Sky King* non è difficile da comprendere a fondo: interno accanto a esterno, in entrambi i casi ambienti altrettanto artificiali. La natura trasformata dall'essere umano in paesaggio, intimo o aperto. Ambienti tecnici, a dispetto dell'origine. Il principio di *The 4th* è: la giustapposizione della serialità e dell'unicità, del tecnico e del naturale. Non c'è differenza tra un bicchiere e una banana (il tema è analogo a quello di *Géricault's Arm*, in quel caso con due corpi di donne e una trottola). Il principio organizzatore delle tele di Salle non è mai oscuro né fastidioso nello sforzo di risultare interessante. Ma perché *Sky King* è un dipinto così straordinario, così incredibilmente potente e, al tempo stesso, lieve, quieto, privo di tensioni? Che cosa possiede cui non si possa alludere intenzionalmente, e che nondimeno ci parla in modo immediato? Per comprendere un quadro di Salle, per capire che cosa colpisce guardando la sua opera, non è solo la mente che occorre usare - la ragione assolutizzata nella scienza - e nemmeno solo le sensazioni, le quali sono costantemente stimulate dalle immagini tecniche, I dipinti di Salle sono traduzioni pittoriche di ciò che J. C. Powys chiamava «la visione complessa»: quella che si ha quando si utilizza tutto il proprio «bagaglio interiore». Perciò non soltanto ragione ed emozione, ma anche volontà, gusto, immaginazione, memoria, coscienza, autoconsapevolezza, sensibilità, istinto, intuito, tutte le undici facoltà di cui disponiamo per fare esperienza ed esaminare le cose. Una volta rotto l'incantesimo del significato, il dominio dell'anima si dispiega: interno ed esterno, abissi insondabili. E poi? È questo che mostra David Salle.

6.

Le donne in biancheria intima, la statua femminile moderno-primitiva, il ritratto alla parete in *Sky King*, gli orsi del circo e gli uomini di mezza età davanti agli specchi nei dipinti degli anni Novanta: quello che vedo raffigurato nei dipinti di Salle sono gli immortali compagni dell'umanità. È tutto lì. Persone, paesaggi e interni sono «resi senza tempo, atemporali», nelle fotografie e nei dipinti. Una volta reso immobile, quanto è ritratto è, stando alle apparenze, rimosso dal corso della storia diventando in tal modo atemporale. Questa asserzione è di fatto vera per le fotografie, in quanto le immagini tecniche sono traduzioni della visione scientifica del mondo, della ragione e della logica. La principale caratteristica del pensiero logico è che sembra darsi al di fuori dell'ambito dello spazio e del tempo: la teoria dell'evoluzione, ad esempio, esamina l'intero processo storico - dal brodo primordiale all'abitante della grande città - da una prospettiva extra-storica. Anche la macchina fotografica assume una simile posizione all'esterno degli eventi che registra e, in forma minore, lo stesso può dirsi della cinepresa e della videocamera. L'immagine fotografica è l'espressione assoluta del pensiero logico: per tale motivo, sembra vedere la realtà da un punto oltre

l'ambito spazio-temporale. In pratica nega tutti gli altri strumenti di conoscenza accessibili a un'anima (di persona, animale, pianta, mela, perlina o vetro), tutti quegli strumenti interiori che mai, neppure per un istante, dimenticano che tutto è costantemente parte dello spazio e del tempo. Tuttavia, proprio a causa della prospettiva extra-storica, le immagini tecniche possono mostrare che non vi è alcun mistero al di fuori di questo mondo: il mondo stesso è il mistero.

Un dipinto non rivendica alcuna prospettiva extra-storica. In quanto raffigurazione prodotta da mano umana, è sempre parte della storia che rispecchia. Un dipinto non rende atemporali le cose; crea e scopre una continuità di cui mira a essere parte operando ulteriormente al suo interno. È per questo che i dipinti sono considerati immagini tradizionali: lavorano entro e sulla tradizione. David Salle dipinge immagini extra-storiche, «atemporali», e in tal modo le riconduce nella storia. Ma le origini extra-storiche di queste immagini restano identificabili, per quanto personali o intime diventino. Queste immagini che vengono dall'esterno sono parte di una continuità diversa dalla tradizione pittorica, la tradizione tramandata dell'attribuzione di significato. La loro continuità non è storica, e nemmeno rivendica in alcun modo una posizione assoluta al di là dell'ambito dello spazio e del tempo. La continuità che i quadri di David Salle rivelano e creano può continuare a esistere finché vengono realizzate immagini non limitate dall'interpretazione umana, ciò perché in questa continuità l'essere umano non è altro che uno tra i molti. È a questa continuità che alludevo con l'espressione «gli immortali compagni dell'umanità» nel nostro viaggio attraverso lo spazio e il tempo. Con ciò intendo la continuità delle figure cui si fa automaticamente riferimento rendendosi conto che una certa cosa è un dipinto fantastico, senza curarsi se risalga più o meno indietro nel tempo. «È così che si vorrebbe vederlo.» Sembrano essere là da sempre, dai tempi della Venere di Willendorf e da quelli dei dipinti rupestri di Altamira e Lascaux, i cui artefici compirono altrettanti sforzi per tradurre in immagini composite la loro complessa visione. Queste figure sono la sola legittimazione dell'arte, del realismo dell'arte. Qualsiasi cosa dicano scienza e tecnologia, gli immortali non ci hanno mai abbandonati. Benché sembrino esser stati sospinti oltre lo spazio e il tempo dalle immagini tecniche, si possono facilmente ritrovare, purché li si avvicini nel modo opportuno. Sono ancora in mezzo a noi, negli interni del mondo parallelo che David Salle non si stanca mai di dipingere. Impassibili, custodiscono la continuità dell'immaginazione, di cui sono essi stessi il prodotto. Gli dei sono con noi. E vogliono giocare.