È SCOMPARSO UNO DEI PIÙ GENIALI ARTISTI DEL SECOLO

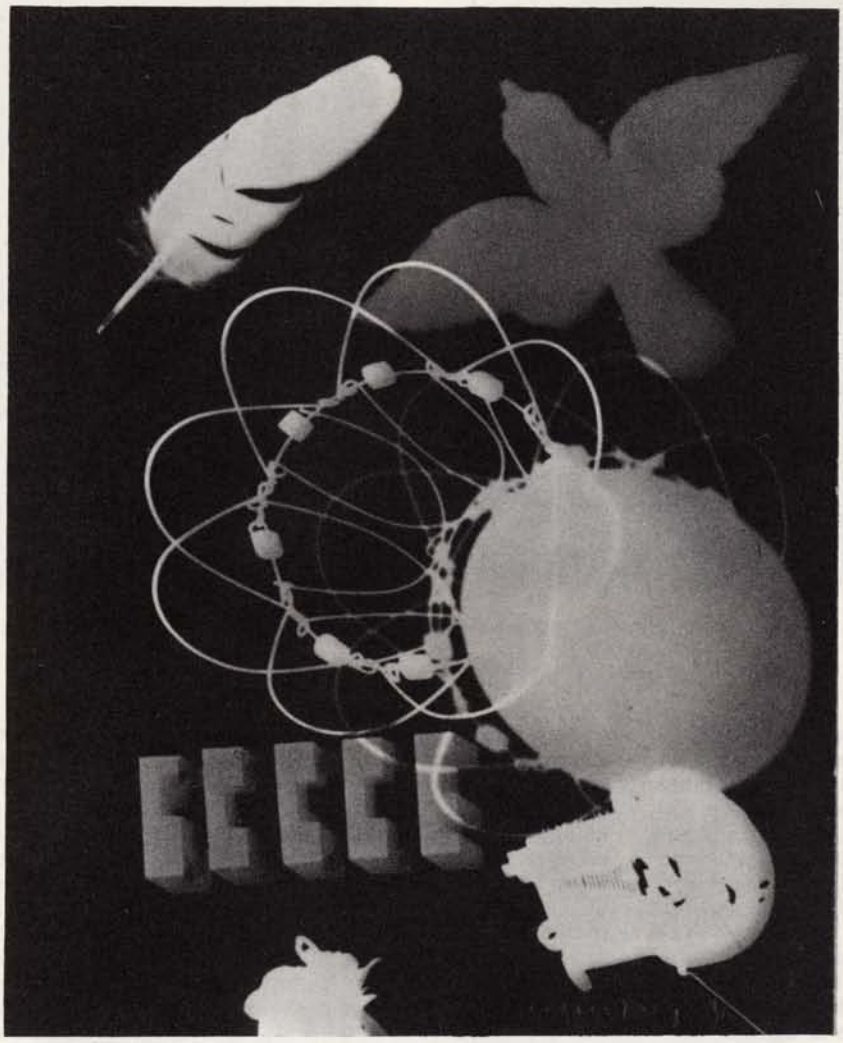
FRANCESCO MOSCHINI

MAN RAY

TRA "RETOUR A LA RAISON" E "DISTRUZIONE DELLA RAGIONE"

La crescente attenzione all'attività di un artista come Man Ray e più in generale al fenomeno Dada, sembra porre pesanti ipoteche se non dei veri condizionamenti, dietro un'apparente continuità di atteggiamento culturale, sui rivoluzionari mutamenti d'orizzonte operati dal dadaismo per quanto riguarda la struttura stessa dell'opera d'arte, il suo destino, il suo rapporto col fruitore, infine il suo ruolo nei mutati rapporti di produzione. Lo confermava del resto la stessa imponente mostra a lui dedicata, organizzata prima della sua scomparsa e ampliata nella edizione romana, rispetto alle precedenti di New York e di Londra. Comparivano in essa una serie di opere che da una parte avevano mutato la costante dualità di bianco e nero, vista come dialettica tra opposte polarità dei suoi lavori, per rivelarne aspetti più colorati, se non più divertiti, e basti pensare alla serie dei Revolving Doors, ripresa dai collages del 1916-17, dall'altra evidenziavano senza falsi pudori il suo contributo ad una spregiudicata orchestrazione di mercato già in atto da tempo. Tutto ciò, prevedibile nel processo storico dell'arte contemporanea, sembrava inaccettabile nel caso di artisti del Dada che hanno avuto come primo obiettivo la distruzione dell'oggetto artistico, per privarlo della sua «aura» e di tutti i suoi circuiti privilegiati, proponendosi di scandalizzare il pubblico, facendo assumere all'opera d'arte il ruolo di una provocazione che istituisse un nuovo rapporto tra arte e spettatore.

La concretizzazione recente e apparentemente ingiustificata sotto ogni profilo di progetti datati storicamente negli anni d'oro delle avanguardie storiche, così come le riedizioni in numero limitato di oggetti altrimenti irreperibili come gran parte degli «oggetti d'affezione», gli oggetti prelevati dal mondo quotidiano, deformati attraverso spostamenti o giochi di parole ed altre deformazioni interne, è un'ulteriore provocazione nei confronti di chi presuppone una linearità di comportamento e di etica professionale in un personaggio come Man Ray che ha fatto della amoralità e della alogicità un sistema di vita. Questa operazione si giustifica quindi nell'itinerario di un artista che ha come principio informatore non una logica di tipo razionale, ma quella più libera e liberatoria dell'inconscio, che non si è mai posto alcun vincolo nella ricerca e nessuna preoccupazione nel formulare i propri progetti. Man Ray si è occupato delle esperienze più disparate senza arrivare mai ad un grado di specializzazione, interessato più a trattare e a vivere mille situazioni diverse, piuttosto che a rinchiudersi in un ambito di ricerca ristretto. Significativa a proposito la conclusione di un suo intervento apparso in «View» (London) nel marzo del 1945 in cui dichiarava: «On nous a traités d'hommes finis. Parce que nous ne finissons jamais rien. Dites plutôt: hommes infinis». In questo senso l'artista si colloca nell'ambito della cultura di eredità tardo ottocentesca che ha come prospettiva l'utopia negativa: tutto il pensiero negativo cioè che va a Nietzsche sino a coprire tutta l'area simbolista francese. Anziché avere però come ultima prospettiva una visione decadente e nichilista come altri dadaisti, ricerca una vitalità da recuperare all'interno di ogni cosa. Allora è l'arco intero della sua produzione, come del resto in Duchamp o in Picabia a interessare, non il singolo oggetto, di per sé trascurabile. Sono gli impercettibili spostamenti di significato, i rimandi, le analogie fra elementi che si contrappongono, come la donna e il castello, visti entrambi come mistero impenetrabile, a fare in modo che la banalità delle cose esibite acquisti una ricchezza di significati da richiedere una lettura tra le più

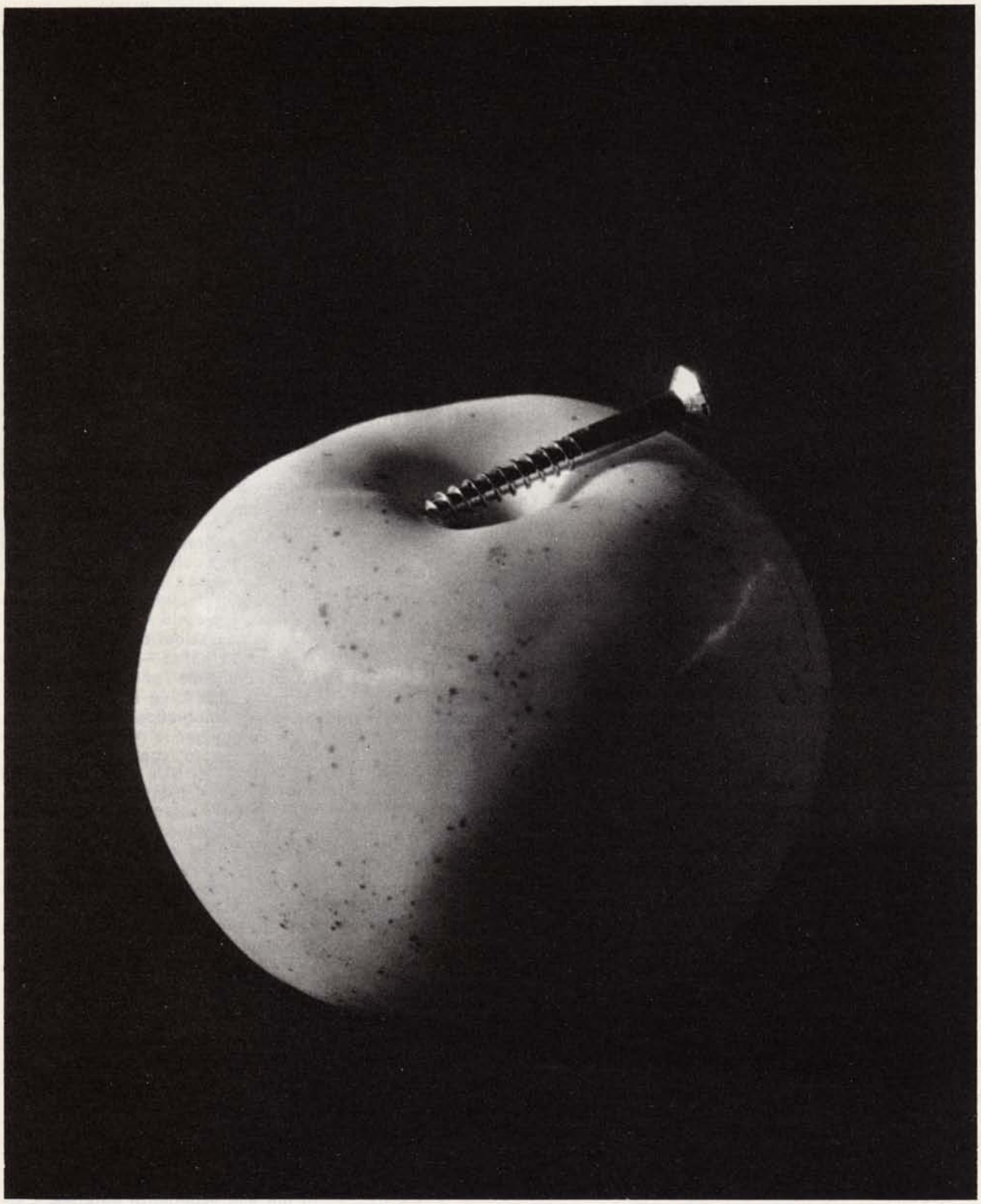


***RAYOGRAMMA*, 1946**

Pane blu

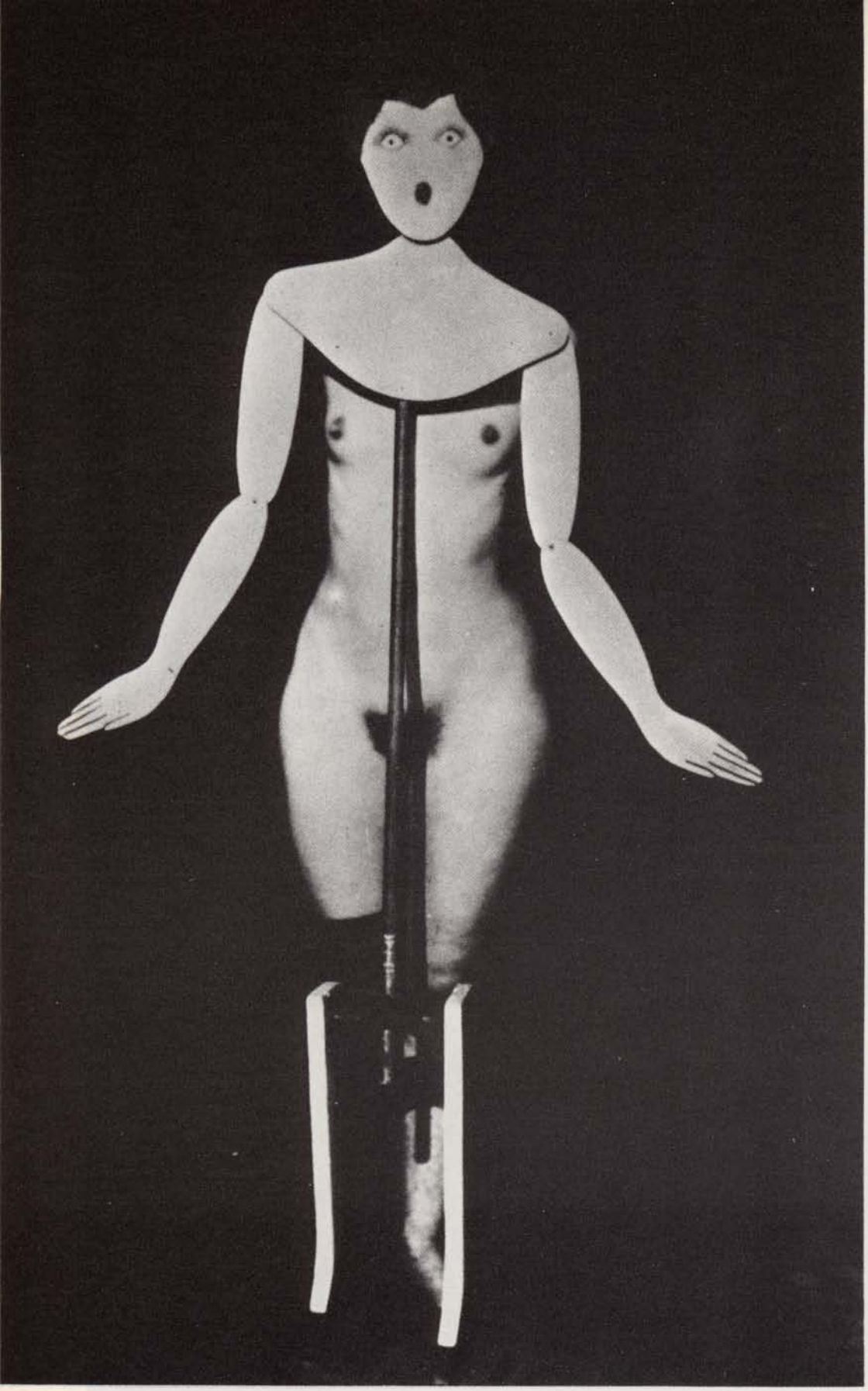
laboriose ma anche tra le più accessibili nell'area Dada.
Complessità e semplificazione estrema sono dunque i poli della ricerca colta di Man Ray. L'uso poi di tanti elementi della poetica dadaista come l'assurdo, il caso, l'ambiguo, il non senso, non fanno che arricchire una ricerca che pretende di darsi apparentemente, con delle coordinate semplificate al massimo, fuori dall'alchimia e dalle distillazioni di Duchamp, di cui tra l'altro Man Ray si propone di essere un affiancatore votato a rendere divulgabile concretamente più che intellettualmente ciò che nel primo resta mistero.
All'interno del Movimento Dada, in cui ogni protagonista assume un carattere particolare, differenziandosi dagli altri in modo radicale, in cui le ricerche sono tra le più disparate, egli oppone alla linea ermetica di Duchamp — che concluderà il suo lavoro artistico giocando a scacchi, in condizione di scacco perpetuo, dopo aver partorito l'Opus per eccellenza, il « Grande vetro » —, alla linea di Picabia, « il meglio sconosciuto » del gruppo, una propria linea che ha come fondamento la sperimentazione, l'aspirazione al nuovo, trovando, magari casualmente, invece che ricercando sistematicamente. I suoi lavori, gli « aereographs », — ottenuti spruzzando il colore sulla tela, usando l'oggetto stesso come barriera-diaframma che risulterà così fissato attraverso il proprio vuoto lasciato —, o le solarizzazioni delle lastre, i famosi «rayographs» — ottenuti facendo imprimere sulle pellicole l'oggetto stesso, senza l'uso intermedio della macchina fotografica —, se da una parte continuano le ricerche di Stieglitz, il fotografo legato agli artisti di avanguardia di New York, attorno al 1913, anno dell'esposizione all'Armory Show, dall'altra ci indicano come il fine ultimo di Man Ray sia il problema della percezione, un dato strettamente artistico, se non estetico che non si accompagna mai però ad un preciso interesse pittorico. A proposito basterebbe notare la mancanza di qualsiasi valenza pittorica nelle sue opere in cui l'esecuzione è certo tra le più anonime, mentre sottile è la progettazione simbolica che mai va disgiunta dal contributo che ci fornisce il titolo per la decodificazione dei significati. Dopo un primo tirocinio nell'area espressionista e cubista, strettamente pittorico, egli abbandona completamente la veste di pittore per assumere quella di artista « globale », legandosi prima alle esperienze del Dada americano e dal '21 in poi alle esperienze europee. L'attività pittorica diventa allora un momento molto isolato e sempre molto caratterizzato, non una ricerca continua ma incursioni nei « luoghi » più diversi. Si tratta di un passaggio da

(Il testo segue a pag. 30)



CLOSE UP

AUTORITRATTO, 1914

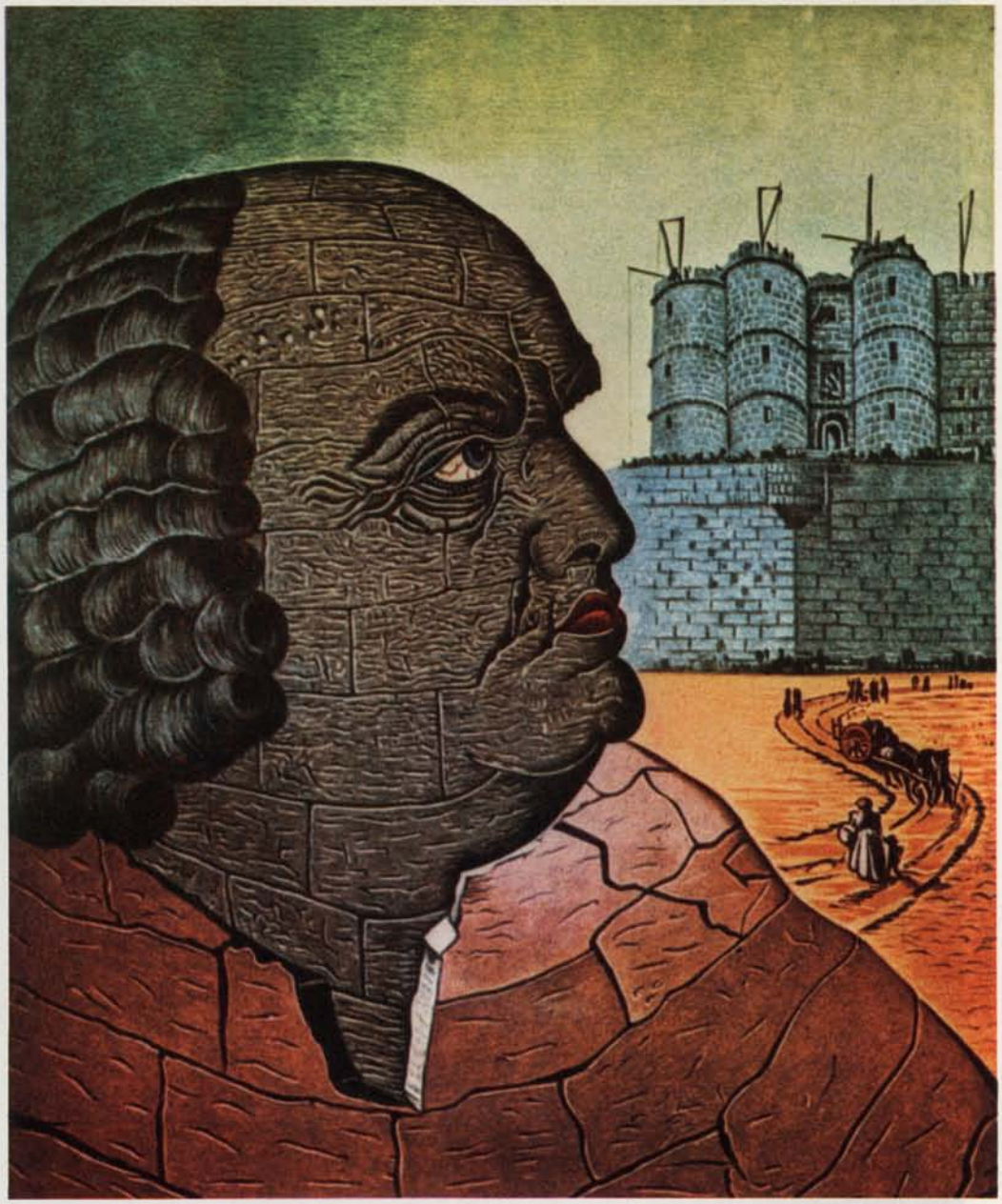


COAT STAND, 1920

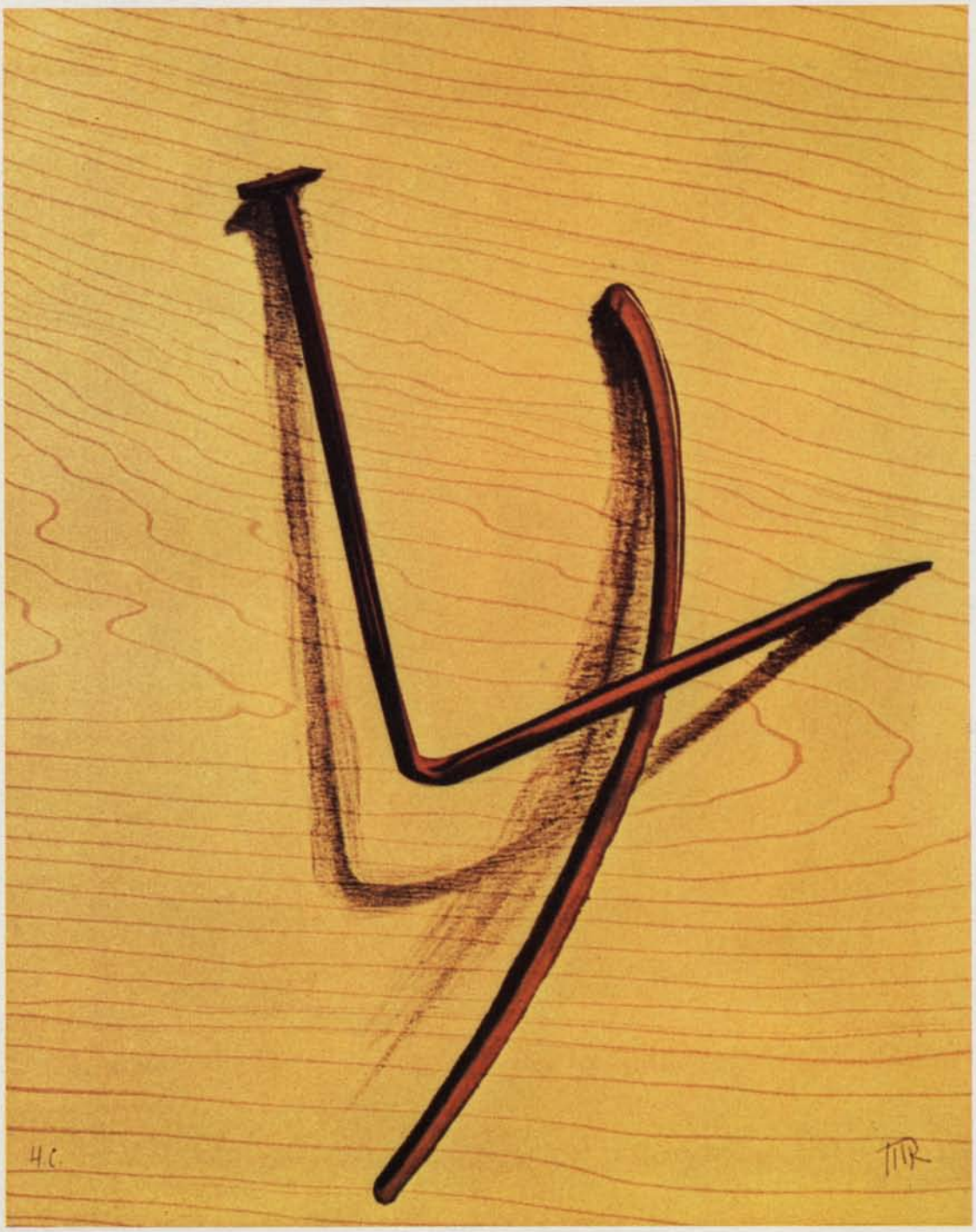
La fotografia nacque casualmente: Man Ray aveva in studio un meccanismo simile a un manichino e una volta pensò di fotografarlo con dietro una modella nuda che si aggirava per lo studio (il caso è l'unica legge per un fuorilegge dell'arte). Pubblicata in « New York Dada » del 1921. L'attaccapanni *diventa una complicata marionetta da « théatre de la cruauté ». Si uniscono una parte fotografica e una meccanica, il vero e il verosimile, il fallico e il femminile, il manichino dechirichiano e la pornocrazia borghese. Come in Duchamp la ricerca è ermetica (l'androgino-ermetico, il rebis), ma il tono non è quello del Filologo Temporeggiatore ma del voyeur obbiettivo (Man Ray è prima di tutto fotografo). Duchamp è mentale, Man Ray ottico.*

TRANSATLANTIC 1920

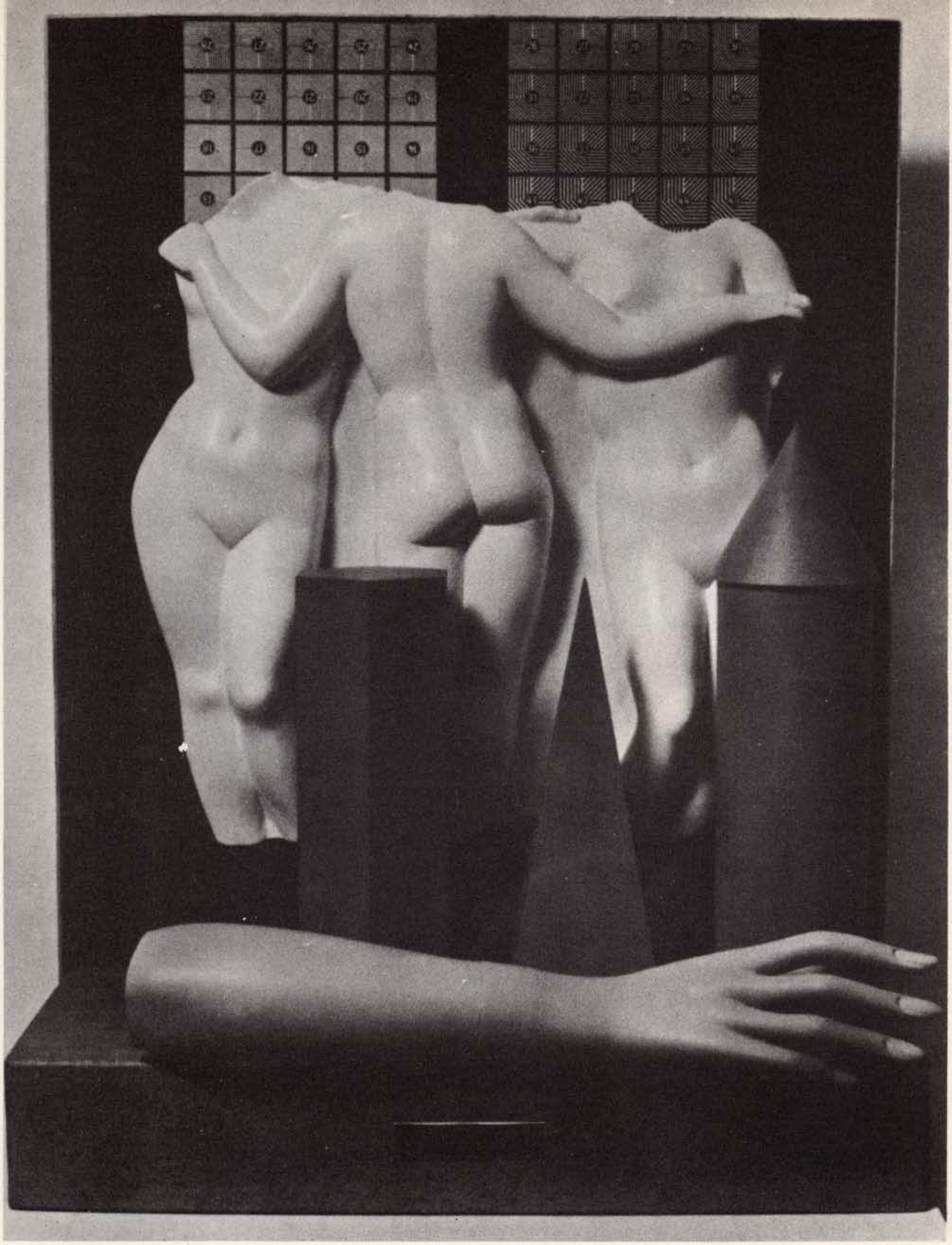
Dice Man Ray: « La foto registra il contenuto di un portacenere rovesciato per terra. Evidentemente un evento impossibile da riprodurre senza il mezzo fotografico. E comunque impossibile da rifare una seconda volta in modo analogo ». E' la cattura dell'attimo-fuggente, l'« istantanea » dell'effimero.



DE SADE, 1972, litografia a colori



AH! "MIRO" COMME DANS "MIROIR"

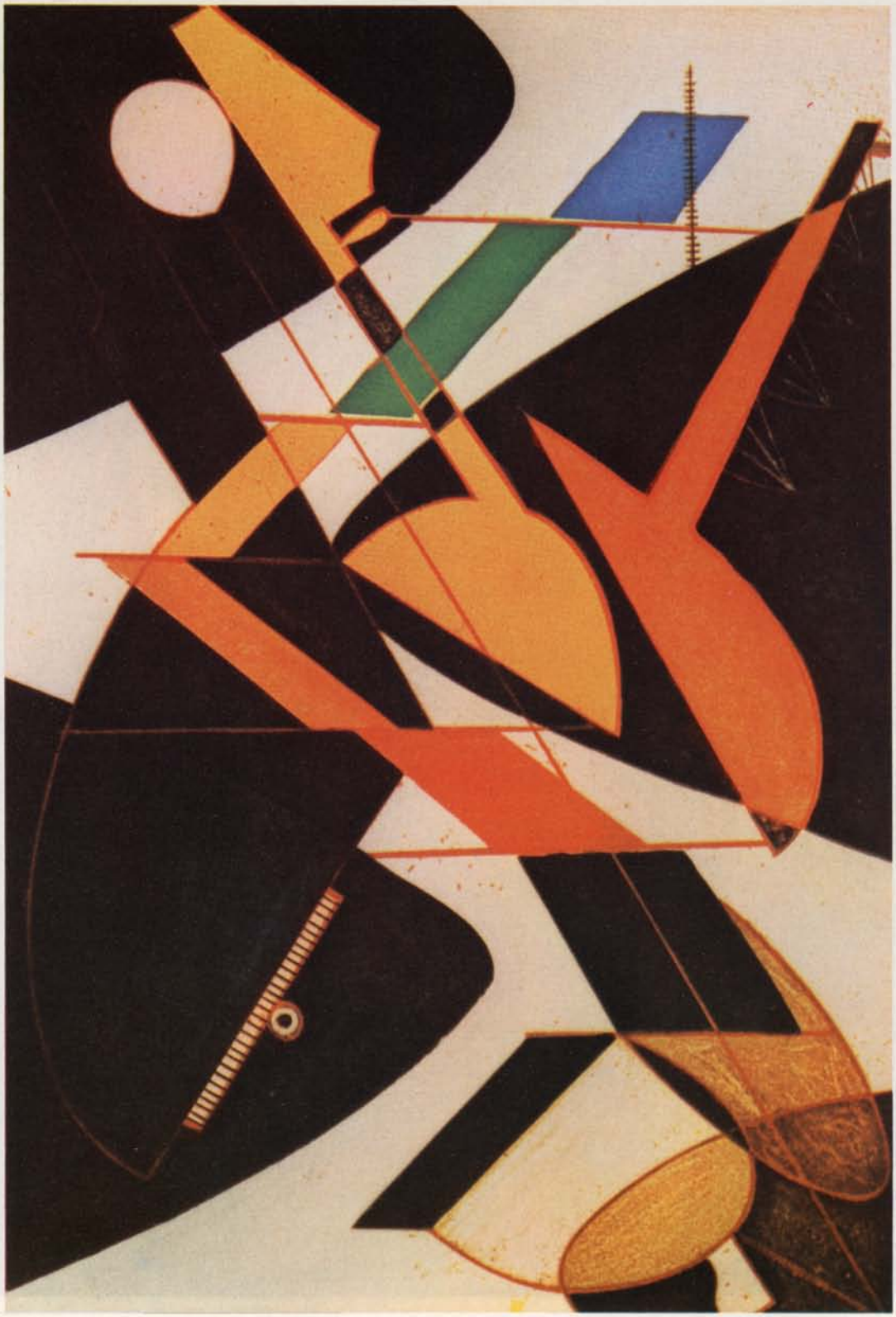


TARGET, 1935

Gli ingredienti sono normali: è dall'assemblaggio che nasce, al solito, un senso. Le tre-grazie senza testa (« Le ho comprate in un negozio di calchi per pittori »); i tre solidi geometrici; il braccio rilassato di un manichino; due « mire » per fotografi. Tutti oggetti, insomma, non da trovarobato ma che si possono incontrare nell'atélier d'un peintre-photographe. L'immagine dell'arte (classica) si accoppia in modo trinitario all'immagine della geometria, per venire poi decapitata come in un piccolo baraccone da tiro al bersaglio.

VIOLON D'INGRES, 1924

Siamo a una data che segna una svolta: Tristan Tzara sta cedendo il campo a André Breton, muore Dada e dalle sue ceneri cresce il Surrealismo. Il nuovo metodo è implicito in tutto il lavoro di Man Ray, e anche in questa fotografia famosa. La modella è Kiki di Montparnasse. Man Ray l'ha fotografata di spalle, con un turbante vagamente esotico. Naturale l'evocazione del classico Nu de dos *di Ingres. A questo punto il gioco si complica: il corpo perfetto a violoncello evoca i due vuoti della cassa armonica (Man Ray aggiunge le due « chiavi » in fase di sviluppo del negativo, con il procedimento del* rayograph*). Basta sapere che l'hobby di Ingres era appunto il proverbiale « violon »: e il gioco è fatto. Come al solito, gli scatti sono molteplici e avvengono tutti in quel corto-circuito tra cervello e occhio (tra materia-grigia e camera oscura) che è il luogo ermetico dove regna la Dialectique. « Ce qui manque à nous tous ».*



SINPHONY

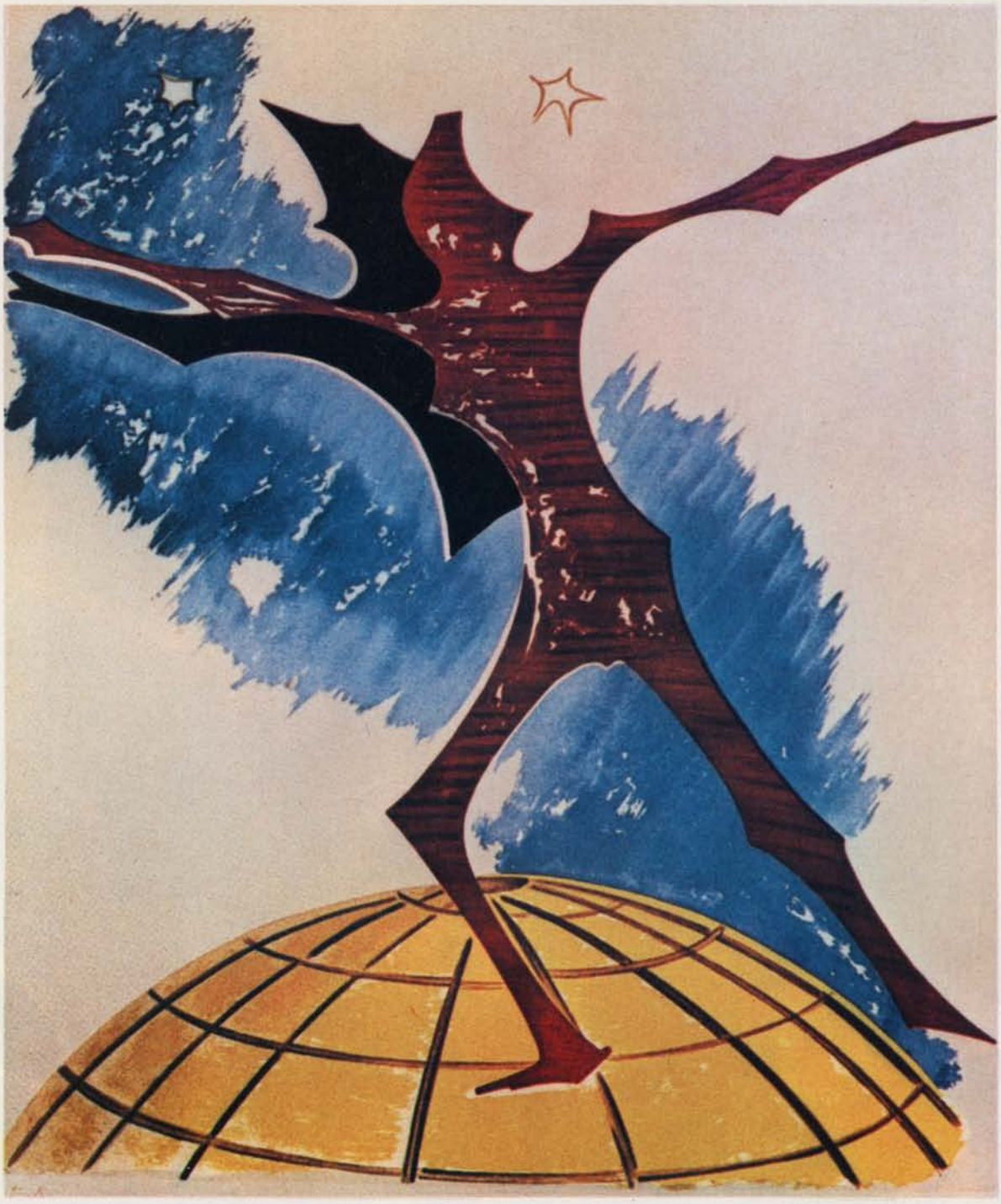
REVOLVING DOOR, SHADOWS ▶

EMAK BAKIA, 1927

Il titolo significa (nel linguaggio basco) « Fous moi la paix ». E' anche il titolo del film girato da Man Ray lo stesso anno. Nella scacchiera del '20 già si poteva vedere il « cavallo » realizzato con un ricciolo di violino (« Gli strumenti musicali mi hanno sempre affascinato per la loro totale libertà di forme »). E' il ricciolo dalla forma animale a richiedere una criniera, o viceversa: qui lo scatto non è affidato al linguaggio ma all'occhio. E il metodo è diversissimo da Duchamp: « Non ho mai detto che i miei oggetti sono ready-mades. Duchamp trovava rivoluzionario mettere semplicemente una frase o il suo nome su un oggetto trovato. No: a me non basta una cosa, me ne servono due. Due cose che tra loro non hanno rapporto e che metto insieme per creare, per contrasto, una sorta di poesia plastica ».

FEATHERWEIGHT

Un foglio di piombo, tre piume di gallina: voilà, les jeux sont faits. Il croupier dell'azzardo trasforma il pesante in leggero; addizionando due fattori compie una sottrazione; verifica una proposizione mentale con fattori oggettuali. In una versione posteriore, le piume sono collocate su una bilancia ferma allo zero: tanto per verificare un significato. Lo scopo non è l'agudeza (non è del poeta il fin la meraviglia): nessun sospetto di barocco. Piuttosto, l'obbiettivo è sempre e soltanto il Linguaggio. L'operazione logico-matematica del Pesopiuma è presentata come un rebus: la metafora si materializza in « une sorte de poesie plastique ». Uno più uno dà come risultato infinito: il « nonsense » diventa ricerca del polisenso.



IN CIMA AL MONDO

MON PREMIER AMOUR

LES MAINS LIBRES, VARIATION I, 1937
LES MAINS LIBRES, VARIATION II, 1937
LA MORT INUTILE, 1937

Nei disegni degli anni Trenta (soprattutto le illustrazioni per Les Mains Libres*) affiorano mitologie complicate, con omaggi a Lautréamont e Sade e Eluard, ma la traduzione è scarna, essenzialmente orientale. Il segno sottile e graffiante è al servizio (come in Picabia) della Metamorfosi. Il foglio bianco non è riempito di forme grafiche ma diventa una lastra da impressionare con un graffito libero.*

un capo all'altro toccando ogni possibilità in cui s'intravveda l'occasione di un divertito gioco, di una considerazione ironica, di una demistificazione senza aver mai toni apocalittici, fatta non in una prospettiva di morte dell'arte, quanto piuttosto di un atteggiamento di superiore Indifferenza. Non è un caso che il suo momento più propriamente « pittorico » si collochi tra gli anni '30 e '40, in cui opera con estrema disinvoltura, dopo esperienze tanto corrosive ed eversive nei confronti della tradizione, toccando i temi ed i procedimenti più tipicamente surrealisti. Ma anziché puntare a contaminazioni tra immagine e parola ed al paziente esercizio psichico ed esecutivo, egli tende a bruciare con una rapida esecuzione, condizione operativa permanente nel suo lavoro, ogni possibile caduta nel pittorico. S'impone una stretta osservanza della « rappresentazione », con disprezzo per tutto quanto possa alludere ad un processo di astrazione, con una implicita condanna delle avanguardie artistiche che più ostinatamente si fermavano alla « pittura » e riduce così il suo mondo figurativo agli oggetti, enfatizzati e manipolati sia attraverso il punto di vista scelto per esibirli, sia attraverso la materia pittorica. Ed è allora l'oggetto con la sua funzione provocatrice a far scontrare l'occhio e la mente, a riprodurre quel meccanismo tra camera oscura ed oggetto, con la chiamata in campo di quella « Dialectique » che era proprio come denunciava un suo lavoro « ce qui manque à nous tous ». Tutto dunque in Man Ray è pretesto per aprire sempre nuove e diverse prospettive, senza mai porre nulla di definitivo. L'oggetto spiazzato di Duchamp, il ready-made, propone una fissità di decontestualizzazione che né può essere arbitraria né può non tener conto di sottili informazioni da rintracciare attraverso un processo logico di vivisezione dell'oggetto; l'oggetto manipolato da Man Ray in modo più spregiudicato non chiede nessun tipo di coerenza né tanto meno rimanda ad esoteriche interpretazioni; oscilla tra la pura tautologia e l'occasionale se non biografica situazione contingente in cui il gioco di parole che vi si stratifica non fa che distruggere ogni possibile traccia. In questo senso allora mentre il contributo di Duchamp tende a chiudere definitivamente un ciclo storico dell'arte moderna, Man Ray tende ad aprire le vie più disparate prefigurando tanti possibili percorsi, mettendo tutto sullo stesso piano, eliminando ogni confine tra diversi specifici, dilatando i campi delle tecniche più differenti, contaminando coi suoi « d'Après » ogni distanza tra lontane esperienze artistiche, come nella ripresa duchampiana di *Elévage de poussiere* o di Ingres in *Le violon d'Ingres*, sforzandosi di ricondurre infine al soggetto la trascurabile e pretestuosa presenza dell'oggetto.

Francesco Moschini