

Il camouflage nel campo allargato Variazioni su *Disruptive Pattern Material* e *Dazzle Painting* nella cultura visiva contemporanea

Maite Méndez Baiges

La Prima Guerra Mondiale è stata lo scenario dell'invenzione e dell'uso sistematico delle moderne tecniche di camuffamento militare in contesto bellico. Tra queste si annoverano due tipi di camouflage statico o pittorico¹: quello mimetico, noto come *Disruptive Pattern Material* (DPM), e quello navale, che venne chiamato *Dazzle Painting*. Un contributo attivo alla nascita di questi due disegni giunse da artisti appartenenti alle avanguardie storiche del momento. Immediatamente e in concomitanza, le stesse tecniche vennero trasposte in ambito civile, evidenziando così come il loro aspetto essenzialmente pratico, funzionale al campo di battaglia, non impedisse di sfruttarne il potenziale estetico nella cultura visiva contemporanea. Durante il XX e il XXI secolo i campi dell'arte, dell'architettura e del design ingloberanno e sfrutteranno le strategie dei due tipi di camuffamento militare. In questo articolo ci proponiamo di mostrare le connotazioni e gli scivolamenti semantici sperimentati dal camuffamento navale e terrestre nelle proposte di alcuni artisti e designers contemporanei, dalle quali muove tutta una serie di discorsi relativi sia ai comportamenti propri della società di massa, sia a nozioni inerenti al fatto artistico o visivo, come quelle di mimesi, rappresentazione, invisibilità e interazione tra figura e sfondo.

1. Nonostante associamo in modo quasi meccanico il camuffamento militare ai disegni mimetici che mirano all'invisibilità, da un punto di vista prettamente tecnico la strategia

¹ Sumrall (1971) distingue tra il camouflage dinamico, che abitualmente consiste nell'elaborare costruzioni che rendano l'oggetto difficile da vedere o da riconoscere (per esempio, far passare un cannone per qualcos'altro), e quello statico, le cui tecniche mirano a ridurre la visibilità di un oggetto o a confondere l'osservatore – o entrambe le cose – attraverso mezzi pittorici.

del camouflage possiede un significato più ampio: mascherare un oggetto al fine di renderlo irricognoscibile o impercettibile equivale, in realtà, a occultare, mascherare, dissimulare o ingannare. Di fatto, il termine tecnico utilizzato in ambito militare è «inganno» (inglese: *military deception*; spagnolo: *decepción*). Nel suo libro *Engaños de guerra*, l'ufficiale spagnolo Francisco A. Marín lo definisce come «l'informazione disegnata per manipolare il comportamento di altri inducendoli ad accettare una presentazione falsa o distorta dell'ambiente fisico, sociale o politico che li circonda» (Marín [2004]: 15). In spagnolo, curiosamente, la parola *decepción* ha a che vedere sia con l'inganno che col disinganno: oltre alla «mancanza di verità», infatti, denota anche «il dolore causato da un disinganno», dalla scoperta della verità che pone fine all'inganno.

Parlando delle relazioni del camouflage con la verità e la menzogna e del loro impatto nella riflessione sui modi di rappresentazione della realtà, si comprende come gli artisti siano stati attratti verso questo campo. Bisogna inoltre considerare che i disegni del camouflage militare ideati durante la Grande Guerra disponevano di una poderosa attrazione visiva che colpì da subito non solo una lunga lista di artisti moderni e contemporanei, ma anche un'ampia parte della popolazione civile, che li conobbe sin dall'inizio o per lo scontro diretto con la visione di cannoni e altro materiale bellico in versione mimetica o *dazzle*, oppure per l'opportunità di contemplare le immagini nel gran numero di riviste e periodici illustrati che trattavano l'argomento.

Nella vasta gamma di inganni orditi dagli eserciti che si fronteggiarono durante la Prima Guerra Mondiale, ci concentreremo, come già detto, sulle due modalità pittoriche principali, appartenenti a una categoria denominata «camouflage statico» e conosciute coi nomi di *Disruptive Pattern Material* e *Dazzle Painting*, utilizzate rispettivamente dagli eserciti di terra e da quelli di mare. Entrambe implicavano una forma d'inganno, pur rispondendo a finalità distinte: il *Disruptive Pattern Material* si basava sulla mimesi o confusione della figura con l'ambiente circostante e il suo obiettivo era (ed è ancora oggi) l'invisibilità, mentre il *Dazzle Painting* applicato alle imbarcazioni da guerra serviva a deformare la sagoma delle navi al fine di confondere il nemico e di rendergli più difficile centrare il bersaglio. Entrambe le tecniche di camouflage erano determinate dall'interazione tra figura, sfondo e punto di vista.

Dagli articoli di giornali o riviste pubblicati negli anni delle due guerre mondiali si evince che il camouflage era, per la popolazione civile, un'esperienza estetica nel vero

senso della parola: l'affascinante spettacolo visivo offerto dalle navi *dazzle*² ormeggiate nei porti ricordava ai passanti dell'epoca immense tele cubiste, vorticiste o astratte, o anche impressioniste. Il collezionista e mercante di quadri René Gimpel lo descriveva in questo modo: «Stiamo camminando per il porto, ed ecco il *Lorraine* completamente camuffato. [...] È come uno smisurato quadro cubista con grandi bande blu oltremare, nere, verdi, a volte parallele ma più spesso fatte di angoli affilati che affondano l'uno dentro l'altro» (Gimpel [1963]: 43). Di fatto, in una delle fonti leggiamo che la pittura *dazzle* aveva trasformato il mare in un «museo d'arte moderna galleggiante». In questo senso, Javier Arnaldo (2009: 254) assicura che le guerre mondiali hanno incentivato il successo e la diffusione su scala mondiale della pittura astratta, una pittura stravagante e di difficile assimilazione per la maggior parte degli spettatori dell'epoca. Un articolo del 1944 apparso sulla "Architectural Review" segnala a ragione che «i risultati del camouflage posseggono molto spesso un certo incanto visivo e una curiosa somiglianza con le creazioni dell'arte moderna» (Casson y Trevelyan [1944]: 62).

Probabilmente, la considerazione del camouflage come spettacolo visivo di risonanza artistica deriva dal coinvolgimento di diversi artisti nella sua invenzione e nel suo primo sviluppo. Klee, Léger, André Mare, Edward Wadsworth, Moholy-Nagy, Georges Braque, Franz Marc partecipano ai lavori di camuffamento durante la Prima Guerra Mondiale o vi fanno riferimento nei propri scritti. L'inventore della tecnica *dazzle*, Sir Norman Wilkinson, pittore e ufficiale britannico, fu molto probabilmente influenzato dalla pittura vorticista. Da parte sua, nel continente, il primo ufficiale a carico di un'unità di camuffamento, Guirand de Scevola, dell'esercito francese, si dedicava alla pittura e nelle sue memorie confessava di aver ingaggiato cubisti e fauves per gli interventi altamente specializzati che la sua sezione richiedeva (Guirand de Scevola [1950]: 720). Secondo Roskam (1989: 24) il camouflage è sempre stato considerato più un tipo di improvvisazione visiva appartenente al campo dell'arte che non un esperimento scientifico, tecnico o militare. Risulta particolarmente interessante il fatto che il camouflage fosse un tipo di pittura capace di coniugare allo stesso tempo un carattere decisamente pratico a un'ambizione che all'inizio può sembrare opposta, quella del raggiungimento dell'autonomia o purezza dell'arte, proprio nell'epoca in cui le avanguardie artistiche erano coinvolte in un fervente dibattito sulla necessità o meno di

² In un articolo del 1919, H. Hurst testimonia questa fascinazione con una dettagliata ed entusiasta descrizione dell'impressione provocata dalle navi *dazzle*, arrivando a classificare le sue stesse composizioni come arrangiamenti *ready-made* di paste, linee e colori per l'artista che, davanti a tale esibizione di creatività pittorica, non può non provare allegria.

un'arte al servizio della razionalità dei fini. Il vincolo tra arte e vita non era sfuggito alla perspicacia dei pittori moderni. Con un certo orgoglio, il cubista Braque dichiarò: «Mi piacerebbe scrivere sull'importanza dell'arte nella vita, sulla sua influenza. Nessuno immagina che ruolo giochi, né quale sia il suo effetto in cose che sembrano assai lontane dalla pittura [...] Nel 1914 mi rallegrai nel vedere che l'esercito aveva applicato i principi della mia pittura al camouflage» (Braque, in Liberman [1960]: 43).

In effetti, a pensarci bene il camouflage è uno strano ibrido tra pittura pura e artefatto funzionale. Svolge funzioni perfettamente stabilite, nel senso che risponde a una ragion d'essere completamente pratica, ma può anche ricoprire una funzione meramente estetica, acquisita in maniera quasi accidentale. Per questo non ci stupiamo del fatto che i vistosi disegni del camouflage militare suscitassero un alto grado di entusiasmo nella popolazione civile. Di fatto, già durante la Prima Guerra Mondiale vennero trasposti dal terreno militare a quello civile. Esistono esempi affascinanti risalenti agli anni Venti, come la celebrazione di un *Dazzle Bal* nella Royal Albert Hall (1919) o la creazione di costumi da bagno e vestiti *dazzle*, e la messa in commercio di oggetti di ogni tipo dipinti con le caratteristiche strisce bianche e nere, frutti succosi di quell'entusiasmo.

Da allora, *DPM* e *Dazzle* si convertiranno in motivi reiterati che ispireranno l'arte e il design del XX e XXI secolo. L'arte sembra pronta a riscuotere il debito che la sfera militare ha contratto nei suoi confronti, riscattando il camouflage e concedendogli una nuova vita nel mondo della sperimentazione estetica. E, come vedremo, la trasposizione del camouflage dal campo militare a quello dell'arte o del design consente di sfruttarne al massimo le possibilità formali, sottommettendolo a un continuo processo di risemantizzazione: basti pensare che in varie occasioni è stato messo al servizio di posizioni antimilitariste o apertamente pacifiste, mentre in altre è stato usato come strategia concettuale per articolare discorsi del tutto estranei alla guerra. Vediamo alcuni esempi incentrati sull'uso letterale di questi due tipi di trame camouflage.

2. La cultura visuale contemporanea, nei settori dell'arte, dell'architettura e del design, incorpora un numero per niente trascurabile di autori e opere dedicate alla traduzione delle trame *Dazzle* e *DPM*, che provocano una continua ramificazione dei significati sollevando di rimbalzo interrogativi sulla natura della rappresentazione, della consistenza della realtà e della sua imitazione, nonché sui limiti traballanti dell'identità sociale e personale. Gli inganni, i mascheramenti, l'invisibilità, la confusione tra figura e sfondo o quella tra individuo e ambiente, la capacità di farsi passare per un altro: tutti i

mezzi che il camouflage offre fungono da strumenti privilegiati nell'esplorare questioni riguardanti la percezione o la costruzione della realtà, l'identità, l'essere e l'apparenza, i principi dell'arte e della moda, la natura della rappresentazione o l'uniformazione sociale e politica inerente alla cultura di massa.

Vorremmo esaminare questi aspetti attraverso alcuni esempi della produzione artistica recente, negli ambiti della pittura, dell'arte performativa, delle installazioni, del design, della moda e dell'architettura. Cominciamo con l'impiego artistico dei vivaci disegni *dazzle* che osserviamo in opere di artisti e designers quali Tobias Rehberger, Nathan Coley, Manuel Saro e Marylin Lysohir, le cui proposte si iscrivono invariabilmente in una dimensione spaziale o architettonica.

Lo scultore tedesco Tobias Rehberger è tra i migliori esempi dell'ispirazione *dazzle* applicata alla scultura e all'architettura, tanto nella ristrutturazione di interni come nella riconfigurazione delle facciate di edifici. *Proposal for a new façade for the Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main*, del 2008, proponeva di ridisegnare la facciata dell'edificio di Hans Hollein sfigurando, oltre alla facciata originale, le premesse stesse di una particolare corrente dell'architettura postmoderna. Il progetto *What you love also makes you cry*, del 2009 (fig. 1)³,

consisteva in un intervento nella caffetteria del Palazzo delle Esposizioni durante la 53^a Biennale di Venezia, un esempio dell'attitudine creativa dell'artista consistente nel modificare spazi e oggetti quotidiani. Le sue proposte racchiudono vari aspetti cruciali dei disegni *dazzle*: anzitutto quello



formale, poiché sfruttano il potenziale ludico, estetico e decorativo; in secondo luogo, suppongono un'azione di «camouflage architettonico» che risale nientemeno che a Le Corbusier, il quale – malgrado vituperasse il *dazzle*, che stravolgeva i contorni eleganti e funzionali dei suoi apprezzati pacchibotti – si serviva abilmente del colore per alterare gli spazi della propria architettura mediante quello che considerava una sorta di «camouflage architettonico» (Le Corbusier [1994]: 24). «Gli effetti paradossali dei suggestivi disegni di Rehberger», afferma Ulrike Lorenz (2009), «sono capaci di agire

³ Un ringraziamento a Carlos Alcalde per la fotografia.

sulla vita quotidiana e di trasformare, almeno temporaneamente, i nostri modelli di comportamento e percezione». La sua opera incide sullo spirito dei tempi combinando abilmente design, arte e architettura, sebbene l'artista abbia dichiarato, durante un'intervista, che non era sua intenzione confondere i tre campi: «Mi sembra interessante esplorare le strategie del design attraverso la scultura, come oggetti artistici. Credo sia importante mettere in rilievo le differenze», con l'aspirazione di collocare lo spettatore «in un oggetto ben disegnato da cui osservare un'opera d'arte affascinante» (cfr. King [2007]: 281). Quel che è certo è che nella caffetteria della Biennale risulta difficile stabilire quale sia la fantastica opera d'arte e quale l'oggetto ben disegnato da cui contemplarla.

Negli ultimi decenni, il *dazzle* ha rappresentato una via all'esplorazione del carattere ibrido di queste discipline, come si nota prendendo in esame ulteriori esempi che si basano sulla confusione tra artista e designer. È il caso dello yacht *Guilty*, decorato da Jeff Koons con motivi *dazzle* su incarico del



proprietario, il magnate e collezionista d'arte Dakis Joannu (fig. 2)⁴. Con le sue forme geometriche ravvivate dalla trama a punti, l'opera rimanda alla Pop Art (soprattutto alle *Reflections* di Lichtenstein, serie basata a sua volta sull'idea di camouflage). In più, a metà tra il *capriccio* e il *divertimento*, la decorazione attualizza la stessa sensazione di chi osservava le navi *dazzle* durante la prima guerra mondiale: quella del mare trasformatosi in un museo d'arte. Le origini belliche o conflittuali dell'esterno di questo yacht sono offuscate dall'ostentazione estetica e paiono ormai molto, molto lontane. E proprio questa sembra essere l'aspirazione dell'opera, il capriccio *cool* di un milionario in cerca d'attenzione – e quale miglior alleato del *kitsch* e del vuoto, per alcuni insopportabile, di un artista *superstar* come Koons!

⁴ Un ringraziamento a Elena Aparicio per l'immagine.

Ma la rivisitazione dell'estetica *dazzle* serve anche propositi di ordine opposto, come quello relativo all'elaborazione di discorsi di carattere ideologico o politico intorno alla guerra e alla crescente militarizzazione del pianeta. Lo spagnolo Manuel Saro firmò nel 2012 un altro progetto che coniugava le peculiari strisce bianche e nere del camouflage navale con un monumento architettonico della città di Murcia, in Spagna (fig. 3). Protagonista dell'esposizione, interamente dedicata al *dazzle*, era un modello di cartone che riproduceva in scala la facciata di un edificio emblematico della città, la sede del municipio progettata dall'architetto di fama internazionale Rafael Moneo. L'opera fu al centro di un'azione artistica pensata per la chiusura dell'esposizione. Una «squadra *dazzle*», capitanata dal proprio artista, trasportò la riproduzione per le strade della città. Nelle fotografie la vediamo finalmente ubicata di fronte al modello originale. Nella stessa piazza, davanti alla cattedrale, la squadra procedette a smembrare il modello, distribuendo i pezzi tra i passanti. L'obiettivo, dichiarato in maniera semplice e diretta, era quello di rivendicare l'arte per tutti e il potere del popolo, d'accordo con quanto dichiarato da Saro stesso (cfr. Alarcón [2012]).



Anche il britannico Nathan Coley pone degli interrogativi che chiamano in causa le convinzioni delle società attuali attraverso quella che potremmo chiamare un'architettura *dazzle*. L'installazione *Mont Stuart Camouflage*, del 2006, fonde insieme tre modelli architettonici distinti – una moschea, una sinagoga e una chiesa – all'interno di uno spazio espositivo con le pareti dipinte a grandi bande diagonali blu e bianche. Nello stesso anno, Coley installò il modello di una chiesa in scala



maggiore nella Plaza Cervantes di Santiago de Compostela (Spagna), dove i significati possibili di quest'opera sono più strettamente vincolati alla presenza di ideologie religiose e politiche in uno spazio pubblico (fig. 4). La deformazione della materializzazione architettonica delle tre religioni propiziata dalla maschera del camouflage risulta altamente significativa. Jess Fernie ha scritto a proposito di queste installazioni: «Con la serie *Camouflage*, Nathan Coley ci sta probabilmente chiedendo di considerare la posizione della chiesa nella nostra forma di vita che progressivamente si secolarizza, e il potere insidioso che la fede conserva, nonostante in apparenza sia sempre più invisibile; o forse ci sta segnalando il conflitto tra forma e superficie, evidenziando che le cose non sono come appaiono». O, al contrario, la si potrebbe interpretare come una metafora del dissolversi del potere della religione nelle società contemporanee... L'interpretazione rimane volutamente aperta.

In anticipo di diverse decadi, la nordamericana Marilyn Lysohir montava l'installazione *The Dark Side of Camouflage* (1985-1986), ricreazione in ceramica di una



nave da guerra e di un manichino di donna coperto con un telo a stampa dazzle e posizionato accanto a dei sanitari contenenti modellini di navi *dazzle* (fig. 5). Una registrazione sonora recitava aneddoti bellici di carattere tragicomico. Secondo l'artista, si tratta di «un'opera sul lato oscuro della seduzione. Le seducenti qualità visive dell'opera si giustappongono ai traumi distruttivi della guerra». L'opera suscita inoltre interesse in quanto rinvia a

questioni di genere: le fotografie di Lysohir mentre costruisce la nave quasi artigianalmente evocano il contributo femminile al camuffamento militare durante entrambi i conflitti mondiali. Alcune fotografie risalenti alle due guerre (per esempio quelle che mostrano i laboratori in cui si ideavano e costruivano materiali per il camouflage, o quella di una brigata femminile che dipinge con motivi *dazzle* un centro di reclutamento a Union Square) documentano fino a che punto le donne fossero coinvolte nelle operazioni di retroguardia.

3. La risemantizzazione – con intenzione critica o di denuncia – del carattere militare e bellico del disegno del camouflage ha dunque rappresentato una grande attrattiva per artisti, designers e architetti. Essendo il DPM, più che il *dazzle*, ciò che tutti noi riconosciamo in prima istanza come camouflage militare (ne è la forma basilare e più estesa), molte delle proposte che si addentrano su questo terreno si basano sui disegni mimetici tipici di questa versione del camouflage, quella invisibile. Gli esempi sono numerosi, perciò mi limiterò a citarne alcuni all'interno di tre aree: la moda tessile, l'architettura e, per ultimo, il discorso critico animato da vari artisti e designers.

Benché durante la Prima Guerra Mondiale l'uso dell'uniforme mimetica o *dazzle* fosse scarsamente diffuso (la gamma di disegni, sperimentali e isolati, era assai ridotta), il camouflage si fece immediatamente strada in ambito civile grazie alla moda tessile. Nei primi anni Venti il Dazzle Painting ispirò le fantasie di abiti e costumi da bagno: la moda incorporò pionieristicamente trame d'ispirazione militare. In seguito, tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, la stampa DPM inonderà, stagione dopo stagione, le passerelle delle grandi case di moda. L'esempio della vetrina del negozio londinese di Prada nell'estate 2010, in cui sia i manichini che le decorazioni erano rivestiti di stampe di indubbia ispirazione militare, rimarca la condizione binaria del camouflage, il presupposto della distinzione tra figura e sfondo, come pure, paradossalmente, la



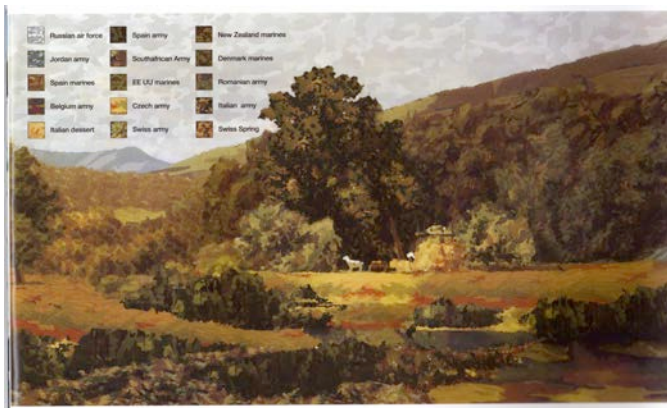
volontà di far scomparire questa distinzione (fig. 6). In un certo senso, quella vetrina è un omaggio alla (e una definizione della) moda come la intendevano Adolf Loos o Georg Simmel. La prerogativa del camouflage mimetico è quella di non stonare su un determinato sfondo, di non attirare l'attenzione, passando inosservato in un contesto determinato. Nel 1898 Adolf Loos considerava che fosse questa la definizione di vera eleganza: essere ben vestiti, assicurava, significa essere vestiti in modo corretto; il punto è di vestire in modo da dare il meno possibile nell'occhio (Loos [1898]), per cui risulta fondamentale indossare determinate vesti in

determinati contesti. La vetrina estiva di Prada è in qualche modo un omaggio alla definizione loosiana di eleganza, o meglio alla modernità, posto che nel suo articolo «La

moda maschile» l'architetto austriaco spiegava come tali qualità fossero proprie non dell'elegante, bensì del moderno.

In uno studio su moda e genere nella Prima Guerra Mondiale, Mary Brooks Picken denominava «camuffamento sociale» una tenuta che, in un determinato contesto, non attirava l'attenzione, definendolo come «l'utilizzo di una veste per fondersi nel paesaggio sociale; in poche parole, indossare l'abito giusto nel posto giusto al momento giusto» (cit. in Alison Matthews David [2009]: 90). Tale procedimento, che sottolinea il carattere indivisibile tra tenuta e ambiente, è stato a sua volta un imperativo che condannava il genere femminile all'invisibilità, sulla scia di quell'adagio che recitava: «Una donna realmente ben vestita non è mai visibile, né si sente incomoda, indipendentemente dal luogo in cui si trova».

Il DPM ha tuttavia dimostrato un'immensa versatilità rispetto alla tenuta. Tanto per cominciare, nonostante il suo scopo iniziale fosse quello di occultare il soggetto che vestiva l'uniforme, la sua efficacia non è provata in ogni occasione. Non siamo forse abituati a vedere stampe mimetiche di un verde appariscente in contesti urbani decisamente grigi? Vari studi di sociologia della moda segnalano che l'uniforme mimetica resiste nel tempo non per le sue doti d'invisibilità, ma per l'aspetto *cool* che dà ai soldati di molti paesi. È un elemento di distinzione, una trama che, lungi dal rendere invisibile chi la indossa, gli dona prestigio davanti a determinate tipologie di pubblico. Segno per antonomasia, annoverando tra le proprie virtù tanto l'invisibilità quanto la vistosità, serve sia per andare in guerra che per rivendicare la pace. A partire almeno dagli anni Settanta, la trama DPM è stata impiegata in contesti di protesta contro la guerra (per esempio da parte degli hippies o dei Vietnam Veterans Against the War), e in tempi più recenti è stata utilizzata come uniforme *streetwear* in seno all'universo hip-hop, una cultura urbana che, battezzata con un nome di origine militare, perpetua una



particolare forma di guerriglia nella città contemporanea. Si può dire che i diversi usi costituiscano un autentico *détournement* della tenuta DPM, ponendola a servizio di cause totalmente contrarie a quella per cui era stata disegnata, per reclamare la pace nel mondo, la

smilitarizzazione, nella lotta antisistema o per attraversare le strade urbane in skateboard, lasciando la propria firma sulle pareti.

4. Alcune chiavi di questi usi possono forse essere svelate prendendo in considerazione l'opera di artisti come Mateo Maté, e nello specifico la serie *Uniformed Landscapes*, del 2007-2016 (fig. 7). Prima di passare a illustrare in che modo l'artista utilizzi il DPM, ne sottolineiamo il legame con una fertile tendenza dell'arte contemporanea che risale ad Alighiero Boetti e al suo *Mimetico* (1966) – un *ready-made* elaborato a partire dalla tela dell'uniforme di camuffamento utilizzata dell'esercito italiano negli anni Cinquanta –, ad Alain Jacquet e alla sua serie di metà anni Sessanta intitolata *Camouflage*, nonché e a Andy Warhol e all'omonima serie dei *Camouflage* (risalente agli anni Ottanta). Ricordiamo che nel 1964 Alain Jacquet si presentò all'inaugurazione di una sua esposizione alla Iolas Gallery di New York indossando un completo a stampa DPM, ergendosi così a pioniere di questa moda.

Uniformed Landscapes di Mateo Maté (2007) riunisce una serie di quadri e installazioni in cui il camouflage mimetico la fa da padrone, come si evince già dal titolo della serie, che gioca col doppio senso di *uniforme* alludendo non solo alla tenuta militare ma anche a «ciò che è uniforme», vale a dire uguale, conforme, simile. È un modo di riferirsi alla mentalità standardizzata, uniformata, docile e convenzionale come marchio distintivo di chi fa parte delle società occidentali contemporanee. Ma, soprattutto, l'opera di Maté è un modo di scandagliare la tensione tra la militarizzazione della sfera civile e l'approccio civile alla sfera militare cui assistiamo nel presente. I suoi quadri sono riproduzioni digitali di vari paesaggi della pittura del XIX secolo (di autori come Corot, Constable o Carlos de Haes). Le superfici pittoriche dei quadri originali sono sostituite dalla scansione di stampe camouflage estratte dal variegato campionario degli eserciti mondiali. Maté palesa in questo modo le ambigue relazioni tra astrazione e rappresentazione che legano arte e camuffamento. Emerge così come entrambi incarnino lo stesso tipo di inganno visivo, creato da professionisti della menzogna. L'artista sostiene inoltre che il camouflage militare, essendo stato inventato dai pittori, debba ormai essere sottratto all'ambito bellico e restituito all'arte, poiché gli spetta di diritto.

I dipinti sono accompagnati da un'installazione che ricrea un salotto di inconfondibile gusto borghese con i mobili, il tappeto e la lampada rivestiti da una tela camouflage. Un televisore proietta una sequenza del film *Patton*: davanti alla colossale bandiera statunitense che fa da sfondo alla predella, il generale si ritrova a pronunciare un discorso modificato dall'artista. Al posto di un'arringa militare, Patton recita, con la

stessa veemenza, la ricetta del tacchino per il Thanksgiving Day. Ma l'ironia non nasconde che la guerra, la violenza, la morte e gli slogan militari albergano con naturalezza in un interno domestico protetto e confortevole. La violenza è ormai assimilata fino al punto che qualsiasi sguardo sociale è uno sguardo militare, per quanto si cerchi di attribuirvi un aspetto inoffensivo. Come afferma Carlos Jiménez, «osservando questa serie capiamo fino a che punto la nostra visione sia dominata dal punto di vista militare che vede ovunque campi di battaglia e che considera ogni colore come un colore del camouflage» (Jiménez [2007]: 7). Teniamo a mente l'aspetto di questo *living*, che poco più avanti compareremo con un altro piuttosto simile.

Un ulteriore campo in cui il DPM, negli ultimi decenni, ha trovato terreno fertile è quello dell'architettura e dell'interior design. Il suo utilizzo viene spesso associato alla relazione tra uomo e natura: un modo per segnalare come l'artificio architettonico sia vincolato al paesaggio. Nel 1997 Foreign Office Architecture (FOA) presentò il progetto *Virtual House* (fig. 8), che gli architetti dello studio, Farshid Moussavi e Alejandro Zaera, descrivevano



come un «progetto che muove dall'uso di un lembo di terra astratto – in DPM – per creare organizzazioni alternative nella suddivisione convenzionale degli spazi domestici»⁵. La forma ondulata della superficie ricorda il nastro di Möbius, fungendo da interno e da facciata allo stesso tempo, con un effetto

contemporaneamente avvolgente e di rivestimento. Il progetto risponde bene alle intenzioni del lavoro di questo studio, secondo cui «se l'architettura convenzionale considera l'orizzontalità del terreno come un'entità verticale, a noi interessa la

⁵ Tutte le citazioni del FOA provengono dalla presentazione del progetto della *Virtual House* in FOA, *Virtual House*, Archilab, <http://www.archilab.org/public/1999/artistes/fore01en.htm>.

possibilità di una superficie che avvolga lo spazio» (cfr. Archilab). Nel contesto della riconfigurazione del terreno come problema architettonico, punto cruciale nell'ottica degli architetti del FOA, il disegno del camouflage mimetico appare, logicamente, come una delle possibili soluzioni dell'equazione composta da territorio-paesaggio e architettura. In modo simile, e per menzionare un altro dei molti esempi architettonici che negli ultimi decenni si sono avvalsi del camouflage mimetico, lo studio di María Auxiliadora Gálvez e Izabela Wleczorej firmava nel 2007 il progetto della scuola per l'infanzia *El Caracol* a Valdemoro (Madrid), la cui facciata presenta motivi DPM pixelati (fig. 9), con la dichiarata intenzione di integrarsi nel paesaggio mimetizzando l'edificio. La facciata, insieme alla terrazza-giardino, risponde all'intenzione di dare continuità al parco circostante, trasformando l'edificio in una porzione di paesaggio.

Il precursore di questi progetti potrebbe essere *Eco-mimetico* di Alessandro Mendini e Prospero Rasulo, presentato nell'aprile del 1998 al Salone del Mobile di Milano (fig. 10) e consistente nell'installazione di una tenda da campeggio al cui interno si ricreava un salotto con mobili, poltrone, vasi, quadri, tavolini e ceramiche ricoperti da una grande varietà di stampe DPM. In questo modo, i due intendevano spogliare il disegno del camouflage di ogni connotazione militare e violenta, conferendogliene altre di carattere civile e pacifico. La loro intenzione era inoltre di dare un senso ecologico a ogni oggetto della città e della casa, con la prospettiva di soddisfare in qualche modo l'anelito dell'essere umano a un ritorno al contatto con la natura. Insomma, sostituire il carattere crudele del camouflage militare con una dimensione ecologica e confortevole, portandolo sul terreno della vita quotidiana.



Otterremmo, probabilmente, un risultato simile se, come in questo progetto, raccogliessimo in un immenso collage gli innumerevoli oggetti a stampa camouflage venduti al giorno d'oggi: elastici per capelli, biancheria intima, matite, righelli, orologi, foulard, poltrone, vestiti, occhiali da sole e perfino preservativi. Nel loro progetto,

Mendini e Rasulo⁶ parlano del desiderio condiviso da noi tutti di fonderci con la natura: il nostro appartamento, i nostri oggetti o i nostri vestiti vengono allora disegnati in modo da darci una sensazione di intimità con la terra, i laghi, l'erba, da cui tanto ci siamo allontanati. Il designer affronta il compito di capovolgere il disegno crudele del mimetismo militare. Presi di per se stessi, in maniera positiva, e liberati dalla funzione bellica, assicurano Mendini e Rasulo, i tradizionali disegni mimetici dei soldati sono dipinti armoniosi, composizioni astratto-naturalistiche che riecheggiano vari stili pittorici. Ed è proprio questo che ci offrono le diverse interpretazioni, appropriazioni o derive del camouflage che ci lasciano intravedere, attraverso un camouflage nel campo espanso, il lato più luminoso di una guerra combattuta ormai cent'anni fa – un lato propiziato dalla sua stessa natura, se accettiamo la definizione di camouflage data da Paolo Fabbri, quella cioè di «un incanto gettato sulle cose, perché abbiano un senso diverso da quello consueto» (2008: 91). Esattamente come l'arte stessa.

(Traduzione di Annabella Cannedu)

Didascalie

Fig. 1. Tobias Rehberger, *What you love also makes you cry*, 2009.

Fig. 2. Lo yacht *Guilty*, con la decorazione di Jeff Koons.

Fig. 3. Manuel Saro, *Dazzle Murcia Project*, 2012.

Fig. 4. Nathan Coley, *Camouflage*, Plaza Cervantes, Santiago de Compostela, 2006.

Fig. 5. Marilyn Lysohir, *The Dark Side of Camouflage*, 1985-86.

Fig. 6. Vetrina di Prada a Londra, estate 2010.

Fig. 7. Mateo Maté, *Uniform Landscapes*, 2007.

Fig. 8. FOA, *Virtual House*, 1997.

Fig. 9. María Auxiliadora Gálvez e Izabela Wleczorek, *Escuela infantil El Caracol en Valdemoro*, 2007.

Fig. 10. Alessandro Mendini e Prospero Rasulo, *Eco-mimetico*, Salone del Mobile di Milano, 1998.

Bibliografia

Alarcón, A.G., 2012: *Estéticas de Camuflaje*, "Plataforma de Arte Contemporáneo", <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/esteticas-de-camuflaje/>

⁶ Tutte le citazioni di Mendini e Rasulo provengono dalla documentazione fornitaci dagli architetti, che ringraziamo per la loro gentilezza e disponibilità.

- Arnaldo, J. 2009: *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- Behrens, R.R., 2002: *Art, Design and Modern Camouflage*, Bobolink Books, Dysart Iowa.
- Behrens, R.R., 2009: *Camoupedia. A Compendium of Research on Art, Architecture and Camouflage*, Bobolink Books, Iowa.
- Blechman, H., 2004: *Disruptive Pattern Material. An Encyclopedia of Camouflage*, Firefly Books, Londra.
- Casson, H. y Trevelyan, J., 1944: *Camouflage Aesthetics and Techniques*, "Architectural Review", 96, pp. 61-70.
- Fabbri, P., Migliore, T., 2008: *Paolo Fabbri: estrategias del camuflaje*, "Revista de Occidente", 330, pp. 89-110.
- Fernie, J., *Camouflage Church*, <http://www.studionathancoley.com/works/camouflage-church>
- FOA, *Virtual House*, "Archilab"
<http://www.archilab.org/public/1999/artistes/fore01en.htm>.
- Gimpel, R., 1963 : *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Calmann-Lévy, Parigi.
- Guirand de Scevola, L.-V., 1950: *Souvenirs du camouflage*, "La Revue des Deux Mondes", 12, pp. 717-733.
- Hurst, H., 1919: *Dazzle Painting in War Time*, "International Studio", 271, pp. 93-97.
- Jiménez, C., 2007: *La militarización de la mirada*, "Babelia", 21 aprile, p. 17.
- King, E., 2007: *Tobias Rehberger, Wouldn't it be nice... Wishful Thinking in Art and Design*, Centre d'Art Contemporain, Genève, pp. 273-281.
- Lieberman, A., 1960: *The Artist in his Studio*, Thames&Hudson, London.
- Loos, A., 1898: *La moda maschile*, in *Parole nel vuoto*, trad. it di S. Gessner, Adelphi, Milano, 1996.
- Lorenz, U., 2009: *Public. Tobias Rehberger 1997-2009*, Kunsthalle, Mannheim.
- Lozano, J. (ed.), 2008: *Ocultación, engaño, máscara. Camuflaje. Una metáfora contemporánea*, "Revista de Occidente", 330.
- Marín, F. A., 2004: *Engaños de guerra. Las acciones de decepción en los conflictos bélicos*, Inédita, Barcellona.
- Matthews David, A., 2009: *Camouflage, Conspicuousness, and Gendered Display During World War I*, in J. Potvin (ed.), *The Places and Spaces of Fashion, 1800-2007*, Routledge, New York, pp. 89-107.
- Méndez Baiges, M., 2007: *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid.

- Méndez Baiges, M. (ed.), 2009: *Camuflajes*, La Casa Encendida, Madrid.
- Ozenfant y Le Corbusier, 1918: *Después del cubismo*, "Acerca del Purismo, 1910-1929", El Croquis, Madrid, 1994.
- Roskam, A., 1989: *Dazzle Painting: arte come camuffamento, camuffamento come arte*, "Casabella", 57, pp. 24-26.
- Sumrall, R., 1971: *Ship Camouflage (WWI): Deceptive Art*, "United States Naval Institute Proceedings", luglio, pp. 57-77.