

# Michelangelo Pistoletto

Tommaso Trini

La pittura di Pistoletto accoglie i fenomeni visivi della realtà e li mette a confronto con le nozioni intellettuali dell'arte. Tutto avviene, non secondo un atteggiamento poetico, ma come in una reazione chimica.

Col lavoro fatto fino al 1962, Pistoletto si è posto il problema se la raffigurazione in pittura doveva scomparire oppure poteva diventare lo strumento specifico della sua indagine nei procedimenti materiali e mentali dell'arte. A tale scopo ha rimesso in discussione tutti gli elementi basilari della pittura, dal supporto alla superficie all'immagine.

Il risultato è stato la creazione dei primi quadri specchianti nel 1962. La soluzione tecnica è stata quella di sostituire il supporto opaco della tela con una superficie specchiante. Ciò ha portato l'opera a monte della pittura, dove lo specchio costituisce la prima esperienza della rappresentazione. Se lo specchio è sempre stato la sorgente della rappresentazione, ora esso materializza questo concetto al posto del quadro. Anzi è un quadro. Se ci domandiamo perché lo specchio diventa un quadro, vediamo qui che lo specchio non si limita a presentare automaticamente un'immagine, ma accoglie anche l'immagine prodotta dal pittore. Qui l'immagine si deposita su se stessa così come la raffigurazione si deposita sul rispecchiamento. L'idea della rappresentazione pittorica si compenetra con la sua oggettiva verifica fenomenica.

L'immagine posta da Pistoletto nel quadro è fotografica. Fin dall'inizio il problema era quello di definire la natura dell'immagine. Lo specchio, introdotto proprio per accertare queste naturali peculiarità le ha determinate esso stesso; ha richiesto una raffigurazione la più oggettiva possibile. Tanto che la riproduzione fotografica si è imposta come la più idonea a questo scopo.

Si noti che Pistoletto, invece di accettare l'illusione di aggiungere un'immagine soggettiva nell'arco di tutte le raffigurazioni possibili, ha sottratto dal novero delle immagini esistenti un modo di raffigurazione oggettivamente verificabile attraverso la certezza visiva. Invece di partire dal vuoto di una tela bianca, è partito da una superficie piena di immagini qual è uno specchio.

Pistoletto rivolge la riproduzione fotografica, non ad esaltare la realtà artificiale che ci è comunicata dalla fotografia, ma al contrario a sfidare la rappresentazione naturale che è propria dello specchio. La riproduzione fotografica e quella speculare entrano in osmosi perché posseggono entrambe i caratteri di oggettività, meccanicità, e istantaneità. Abbiamo un fotogramma che trattiene e fissa un istante della dinamica temporale e spaziale dello specchio; immobilizza in questo contesto dinamico, al suo stesso interno, un'immagine autonoma; in quanto fotografica, questa immagine non riproduce solo ciò che l'occhio vede, ma lo fa durare sopra lo specchio così come avviene nella memoria.

L'immagine riportata da Pistoletto è stampata serigraficamente sulla superficie di acciaio specchiante. Si presenta a grandezza naturale ed occupa nel quadro la medesima posizione che l'oggetto corrispondente occuperebbe nello spazio reale.

Pistoletto's painting absorbs the visual phenomena of reality and compares them with the intellectual notions of art. Everything takes place not according to a poetic attitude, but as in a chemical reaction.

In his work until 1962, Pistoletto set himself the problem of whether representation in painting should disappear or succeed in becoming the specific tool of his investigation of the material and mental processes of art. With this purpose in mind he began to question all the basic elements of painting, from the medium to the surface to the image.

The upshot was the creation of his first reflecting paintings in 1962. The technical solution was to substitute the opaque medium with a reflecting surface. This took the work back upstream of painting, where the mirror constitutes the earliest experience of representation. If the mirror has always been the source of representation, it now materializes this concept in place of painting. Indeed, it *is* a painting. If we ask ourselves why the mirror becomes a painting, we see that the mirror here does not merely present an image automatically, but it also receives the image produced by the painter. Here the image is deposited upon itself just as the representation is deposited on the reflection. The idea of pictorial representation is interpenetrative with its objective phenomenal verification.

The image assumed by Pistoletto in the painting is a photographic one. Right from the start the question was how to define the nature of the image. Introduced with the specific object of ascertaining these natural peculiarities, the mirror has itself determined them. It has requested the most objective representation possible. And in fact the photographic reproduction has asserted itself as the best suited to this purpose.

It is to be noticed that Pistoletto, instead of accepting the illusion of adding a subjective image within the arc of all the possible representation, has taken from the range of existing images a means of representation that can be verified through visual certainty. Instead of setting out from the blankness of a white canvas, he started with a surface full of images, which is what a mirror is.

Pistoletto does not apply photographic reproduction to the exaltation of artificial reality communicated by photography; on the contrary, he uses it to challenge the natural representation produced by the mirror. The photographic and the specular reproduction form an osmosis because they both possess the characteristics of objectivity, mechanicalness and instantaneity. We have a photogram which retains and fixes an instant of the temporal and spatial dynamics of the mirror. It immobilizes inside this dynamic context an autonomous image. Inasmuch as it is photographic, this image does not reproduce only what the eye sees, but makes it last on the mirror, as occurs in memory.

The image reproduced by Pistoletto is silkscreen-printed onto the reflecting steel surface. It is seen in life size and occupies the same position in the picture that the corresponding object would take up in real space. Once it has been printed, it remains *alone* on the surface. The specular images move back

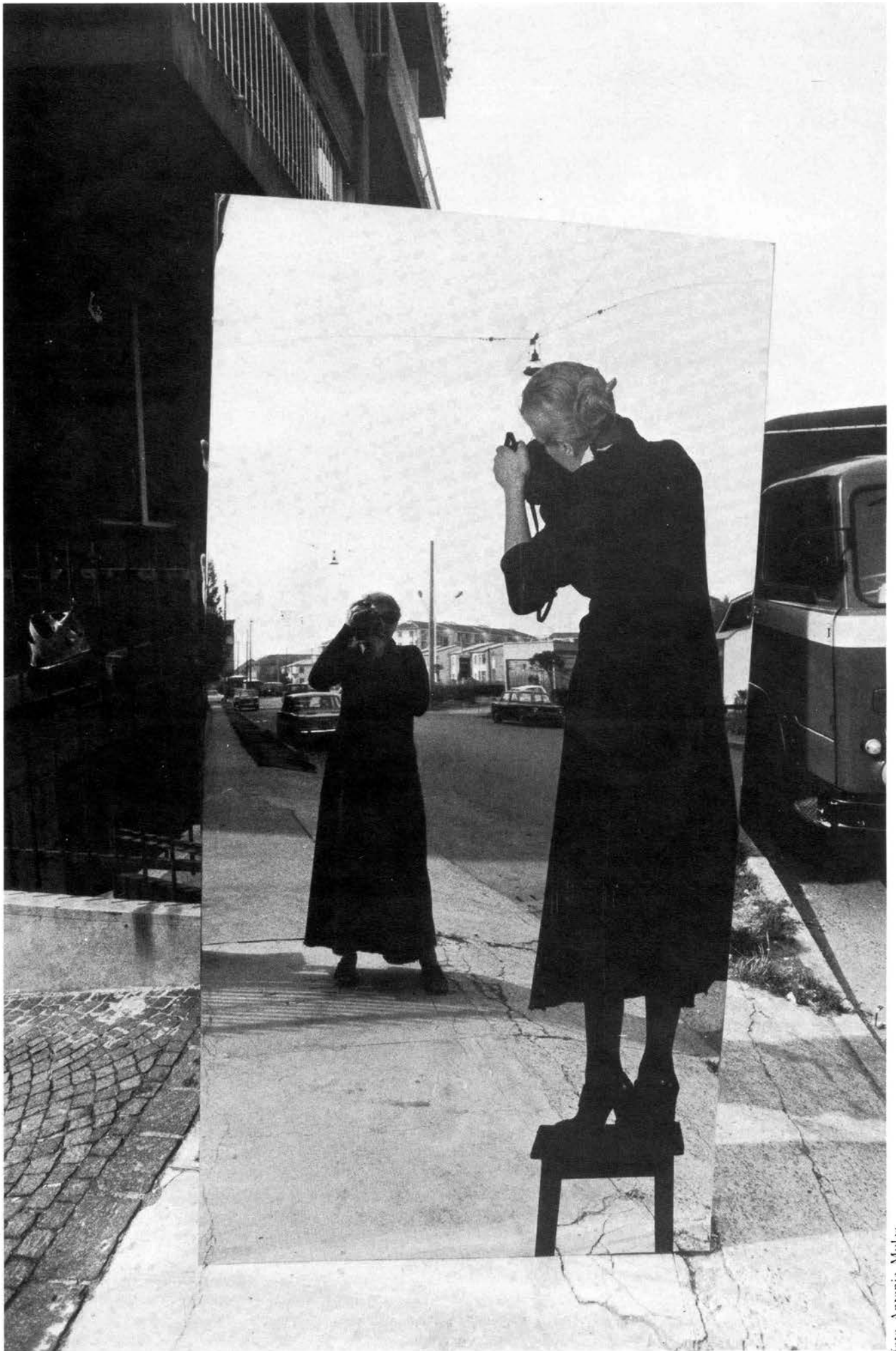


foto Antonia Mulas



foto Antonia Mulas

Una volta stampata, essa rimane *sola* sulla superficie. Le immagini speculari arretrano dalla superficie su cui credevamo di vederle. Tutte le cose si allontanano, isolando questa presenza che si staglia vivida contro l'ambiente, e le vediamo disporsi tutte al loro giusto posto per definire gli spazi con le loro distanze.

Dove si colloca questa figura protagonista? Non è nello spazio reale né nello spazio speculare. È un'entità autosufficiente che rende visibile la superficie. A differenza delle immagini speculari, che dipendono sempre dalla presenza contemporanea dei loro originali, questa entità non è più legata da un cordone ombelicale con ciò che rappresenta, poiché essa si è formata nel passato mentre il suo originale ha possibilità di specchiarsi altrimenti nel presente. Inoltre, è equidistante: tanto distante dagli oggetti reali quanto dalle loro immagini speculari.

Rispetto a questa figura centrale, sia la mia persona sia la mia immagine riflessa sono in prospettiva e quindi risultano otticamente più piccole. Poniamo che si tratti della mia im-

from the surface on which we thought we saw them. Everything moves away, isolating this presence which stands out vividly against the environment, and we see all these things arrange themselves in their right places to define the spaces with their respective distances.

Where does this principal figure fit in? It is not in the real space nor in the specular space. It is a self-sufficient entity which makes the surface visible. Unlike the specular images, which always depend on the simultaneous presence of their originals, this entity is no longer tied by any umbilical cord to what it represents, for it was formed in the past whereas its original has the possibility of reflecting itself differently in the present. Furthermore, it is equidistant: the same distance from the real objects as it is from their specular images.

In relation to this central figure, both my person and my reflected image are in perspective and are therefore optically smaller. Let's assume that we are looking at my photographic image. If it could see me, this figure would see me as smaller



magine fotografica: se potesse vedermi, questa figura mi vedrebbe più piccolo nonostante che essa sia stata realizzata grande come me. Si afferma quindi in modo autonomo come un elemento dotato di un suo proprio punto di vista. E io sono otticamente in rapporto con questo mio ritratto come se fosse un'altra persona.

La percezione di questi fenomeni visivi ha lasciato il posto al ragionamento, poiché la ricognizione visiva è arrivata alla soglia della nostra presenza, di cui dobbiamo rendere conto.

Al di qua dell'occhio, al di qua della nostra presenza rimandataci dallo specchio, comincia la deduzione intellettuale. La figura protagonista proviene dal passato ed è destinata a presiedere al futuro del ragionamento. Tra questi due tempi, il suo presente è precario come il nostro passaggio speculare nel quadro. Tutti i tempi sono compresenti. La figura protagonista è un'immagine statica che interagisce con il movimento delle immagini rispecchiate. L'elemento statico e quello dinamico sono anch'essi compresenti. Infine, la figura protagonista ha la qualità di un'entità autonoma e assoluta rispetto alla relatività delle immagini speculari. Non si può dire che l'assoluto prevalga sul relativo o viceversa; ma solo che sono entrambi presenti. Deduciamo insomma che la superficie su cui vive questa figura è come un velo trasparente: è il confine su cui precipitano i termini contrari che costituiscono tutte le antinomie.

Così la pittura di Pistoletto ci coinvolge in un'esperienza fenomenologica. Il fenomeno della concentrazione delle antinomie si attua come *processo*, non come struttura rigida che impone l'uno o l'altro dei termini contrari. Questa opera è in processo ogni volta che uno spettatore, anche inconsapevolmente, entra nel suo campo visivo.

Tommaso Trini

despite the fact that it was produced the same size as me. Thus it asserts itself independently as an element endowed with a point of view of its own. And I am optically related to this portrait of myself as though it were another person.

The perception of these visual phenomena has made way for reasoning, since visual recognition has reached the threshold of our presence, which we must realize.

On this side of the eye, on this side of our presence that has been sent back to us by the mirror, intellectual deduction begins. The principal figure comes from the past and is destined to preside over the future of reasoning. In between these two times, its present is as precarious as our own specular passage through the painting. All these times are present together. The principal figure is a static image that interacts with the movement of the mirrored images. The static and the dynamic elements are likewise present together. Finally, the principal figure has the quality of an autonomous and absolute entity compared to the relativity of the specular images. It can't be said that the absolute prevail over the relative or vice versa, but only that they are both there. In short, we may infer that the surface on which this figure lives is like a transparent veil; it is the boundary towards which the contrary terms, which constitute all the antinomies, are precipitated.

So Pistoletto's painting involves us in a phenomenological experience. The phenomenon of concentrated antinomies is effected as a *process*, and not as a rigid structure imposing one contrary term or another. This work is in process whenever a viewer, even not consciously, enters its field of vision.

translated by Rodney Stringer

Tommaso Trini

foto Antonia Mulas

