



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

**Dal gesto pittorico a quello performativo.
Reframing come ritorno delle immagini e movimento
semantico.**

Relatore

Prof. Giuseppe Barbieri

Correlatrice

Prof.ssa Silvia Burini

Laureanda

Elena Santoro

Matricola 892478

Anno Accademico

2023 / 2024

Abstract

La tesi intende analizzare il tema del *reframing* delle immagini considerando l'arco temporale dagli anni Ottanta a oggi, focalizzandosi sulle modalità con cui i tre artisti considerati sfruttano le formule visive esistenti come potenziale creativo per generare nuove narrazioni, declinando tale meccanismo di rilettura negli ambiti della pittura, della scultura e della performance.

In primo luogo, viene analizzata l'opera di Marlene Dumas, la quale, impiegando un *modus operandi* definito "di ritorno", dipinge figure umane a partire da un repertorio visivo che viene rielaborato attraverso la fluidità gestuale del mezzo pittorico. I soggetti che si incontrano nelle sue opere esistevano già in passato e vi fanno ritorno, continuando la loro vita.

In seguito, si considera l'arte di Urs Fischer in relazione al mezzo scultoreo e in particolare all'uso della cera, materiale effimero e organico, con cui l'artista rende le sue opere soggette al mutamento di forma e di significato.

Infine, compiendo l'ingresso nella sfera dell'arte performativa, si dedica l'attenzione alle opere di Alexandra Pirici. Nei suoi lavori, l'immaginario visivo di cui è costellata la storia dell'arte diventa vivo, corporeo, incarnandosi nella gestualità dei performers che mettono in scena *ongoing-actions*, cioè azioni che si riconfigurano di continuo, rendendo l'opera impermanente.

Un *fil rouge* percorre il lavoro degli artisti presi in considerazione: la rielaborazione di un repertorio visivo. L'opera d'arte diventa materia viva, rimodellabile all'infinito. Le loro opere presentano confini sfumati, non intendono affermare concetti definitivi e permanenti, ma lasciare latente un potenziale semantico inesauribile.

INDICE

Introduzione	p. 4
Capitolo 1 Alcune premesse teoriche	
1.1. Il concetto di immagine tra <i>eidos</i> ed <i>eidolon</i> , archetipo e simbolo	p. 8
1.2. Le <i>Pathosformeln</i> di Aby Warburg	p. 10
1.3. Il <i>reframing</i> come approccio semiotico. Le teorie di Mieke Bal	p. 15
Capitolo 2 Marlene Dumas	p. 19
2.1. Figure che sopravvivono	p. 21
2.2. Gli echi di Warburg	p. 24
2.3. Poetica: <i>The image as a burden</i> , (1993)	p. 26
2.4. Tecnica: l' indefinito. La storia dell' arte si apre a una rilettura	p. 31
2.5. Frammenti di vita personale. <i>The particularity of Nakedness</i>	p. 34
2.6. I <i>Black Drawings</i> (1991-1992)	p. 37
2.7. Decostruire gli stereotipi nell' ambito delle raffigurazioni femminili. La serie delle <i>Maddalene</i>	p. 41
2.8. <i>The Origin of painting</i> (2018-2020)	p. 47
Capitolo 3 Urs Fischer	
3.1. Dalla fotografia alla scultura: un' arte poliedrica. La metamorfosi come processo creativo	p. 51
3.2. Ritorni della storia dell' arte tra la <i>vanitas</i> e il non finito. Realtà in decomposizione	p. 55
3.3. La cera e il suo costante mutamento	p. 64
3.4. <i>Il Ratto delle Sabine</i> (2011): lo scioglimento del canone estetico	p. 72
3.5. <i>The Kiss</i> (2017)	p. 81
3.6. L' opera d' arte come collaborazione attiva	p. 85

Capitolo 4 Alexandra Pirici

4.1. Il ruolo del corpo: da medium percettivo a medium trasformativo	p. 87
4.2. L'arte performativa: l'immagine diventa carne viva	p. 92
4.3. La materializzazione del ritorno nel movimento corporeo: il <i>reenactment</i>	p. 97
4.4. La danza: una coreografia dell'esistenza	p. 98
4.5. Le <i>ongoing-actions</i> di Alexandra Pirici	p. 100
4.6. <i>An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale</i> (2013)	p. 103
4.7. <i>Parthenon Marbles</i> (2017)	p. 112
4.8. <i>Encyclopedia of Relations</i> (2022)	p. 115
Conclusioni	p. 122
Elenco delle immagini	p. 127
Bibliografia	p. 135
Sitografia	p. 150

Introduzione

Lo studio compiuto nel presente lavoro prende le mosse da un'osservazione dei fenomeni visivi che connotano il nostro vivere quotidiano e dal riscontrare una certa ricorrenza della loro presenza nello spazio e nel tempo. Si è cercato di comprendere le ragioni per cui certe immagini fanno la loro ricomparsa a distanza di secoli, fluttuando nello spazio e nei tempi della storia per riapparire per un qualche motivo e suscitare in noi delle particolari reazioni. Nell'affrontare lo studio delle discipline storico-artistiche è maturato in me il sentimento di curiosità nel comprendere il motivo per cui lo sguardo dell'opera d'arte produce effetti nell'individualità del *sentire* umano e tale spinta mi ha indotto a voler entrare più a fondo nella questione, cercando di risalire all'origine dei discorsi che affrontano il tema della natura dell'immagine e del suo profondo intreccio con l'essere vivente.

Ciò mi ha consentito di addentrarmi nell'ambito della filosofia platonica entro la quale il tema assume la declinazione della relazione che intercorre tra *eidōs* ed *eidōlon*, idea e immagine.

Questo concetto costituisce la fondamentale premessa introduttiva che viene sviluppata nel primo capitolo e che si sofferma ad analizzare il profondo legame delle immagini con l'intelletto umano, cercando di comprendere la loro capacità di dare forma al pensiero. Esse diventano l'elemento intrinseco del funzionamento stesso della nostra mente e, di conseguenza, sono profondamente connesse all'esistenza umana. Prende forma così la nozione di immagine archetipica, generata in maniera innata dall'intelletto, che conduce in direzione dell'analisi delle teorie psicanalitiche di Jung, entro le quali il concetto di forma pura assume le sembianze dell'immagine simbolica la cui esistenza prende vita nell'inconscio; in esso l'archetipo viene ad assumere la connotazione di simbolo intriso di nuclei di energia psichica. Sono proprio tali premesse a costituire la chiave d'accesso all'analisi di quelle che Aby Warburg definisce *formule del pathos*, in cui immagine simbolica e componente emotiva si fondono, emergendo in una ricorrenza che attraversa i tempi della storia nelle sue manifestazioni artistiche. È proprio questo il tratto che consente alle immagini di sopravvivere, di riemergere nel presente sotto nuove sembianze e cariche di un nuovo portato semantico.

Si tratta di meccanismi di ritorno che presentano un'assonanza con il funzionamento della nostra memoria, nel cui tessuto le immagini si stratificano e rimangono in uno stato di flusso, pronte a riemergere spinte da un impulso percettivo e con un nuovo significato. Allo stesso

modo si comportano le immagini nella storia dell'arte, entro la quale vengono riattivate dagli artisti che conferiscono loro nuove sfumature.

Nell'analisi qui affrontata si è cercato di inseguire il movimento che l'immagine compie tra la memoria e la storia considerando i percorsi di tre artisti che fanno del tema del *ritorno* il loro metodo creativo. Nello specifico, sono state analizzate le opere di Marlene Dumas, Urs Fischer e Alexandra Pirici, i quali considerano il repertorio visivo esistente come una materia organica che si presta a essere plasmata in diverse nuove forme così da fare scaturire inedite narrazioni. Essi si destreggiano abilmente negli archivi della tradizione visiva, rimescolandone i parametri, attivandone nuovamente i potenziali semantici rimasti latenti. La loro rilettura delle formule visive non si configura come semplice interpretazione quanto piuttosto come una rielaborazione attiva.

Il primo caso preso in analisi, che si sviluppa nel secondo capitolo, è costituito da Marlene Dumas, artista di origini sudafricane la cui opera si esplica attraverso la tecnica pittorica, mezzo artistico tradizionale che l'artista rielabora in maniera originale, conferendo un tratto di evanescenza alle figure da lei dipinte. I soggetti che si incontrano nei dipinti dell'artista, dalla consistenza estremamente liquida e sfuggente, sono tratti da immagini fotografiche in cui compaiono figure umane tratte da una molteplicità di contesti differenti che spaziano dalla storia dell'arte alle immagini di cronaca, dalle iconografie religiose alle riviste pornografiche, entro i quali si manifestano una varietà di tipologie dell'esistenza e dove personalità provenienti da contesti lontani entrano in dialogo tra loro. Le figure esistenti vengono decontestualizzate e introdotte in una dimensione di flusso consentita dalla fluidità liquida della sua pittura, che ne sfuma i contorni. Le immagini che si incontrano nelle sue tele suscitano nell'osservatore un senso di ambiguità, sembrano richiamare ricordi di corpi e di volti, che la costante rielaborazione dell'artista ha reso difficilmente riconoscibili.

Si prende quindi in considerazione la metodologia impiegata dall'artista, definita mediante l'eloquente espressione *modus operandi* di ritorno, che si manifesta come una costante manipolazione del patrimonio visivo. Le figure che compaiono nelle sue opere assumono una qualità fantasmatica in quanto ricompaiono a distanza di tempo in opere differenti; Dumas rielabora più volte gli stessi soggetti sottoponendoli a un processo di risignificazione che si ripete nel tempo.

Il terzo capitolo si propone di comprendere le modalità attraverso le quali la rilettura delle immagini assume una consistenza tridimensionale. Viene dunque preso in esame l'ambito scultoreo, con un'analisi delle opere di Urs Fischer, artista svizzero la cui produzione si contraddistingue per essere estremamente eclettica e multiforme, segnata da una curiosità di

esplorazione delle diverse possibilità di evoluzione dei materiali. Egli trae dalla propria quotidianità e dall'ordinario il proprio repertorio visivo, appropriandosi di oggetti provenienti da una varietà di contesti diversi per assemblarli, decostruirli o rielaborarli generando composizioni insolite e indiscrete frutto di frizioni visive.

Un aspetto su cui si focalizza la sua attenzione è la predilezione per i materiali organici, come ad esempio la cera, che vengono impiegati per realizzare opere che sconvolgono la tradizionale concezione di scultura, associata solitamente a monumentalità e permanenza, per introdurre invece una concezione della stessa in quanto soggetta all'azione del tempo, proprio come gli esseri viventi.

Le sue sculture spesso riecheggiano, nella loro frammentarietà, i ritrovamenti marmorei delle sculture dell'antichità classica, ma anche l'incompiutezza che contraddistingue la maniera michelangiotesca, declinata nella celebre definizione del *non finito*.

La particolare scelta di utilizzare la cera in ambito scultoreo rievoca sentieri già percorsi nella storia dell'arte, entro la quale la natura del mezzo è stata associata fin dai tempi antichi al tema dell'organico e della vita. Nel corso dei secoli vari artisti ne hanno sfruttato la particolare malleabilità per creare i loro modelli delle sculture definitive, proprio perché può essere costantemente rimodellata e l'immagine che in essa viene plasmata può mutare costantemente la propria forma.

Nelle sculture di Fischer la rilettura delle opere del passato assume l'aspetto di sculture - candele che si sciolgono nel corso dell'esposizione; dal momento in cui vengono accese intraprendono un percorso autonomo e incontrollato di mutamento che genera masse informi di materia organica. L'opera d'arte, in quanto scultura figurativa dai tratti perfettamente delineati, compie così il suo ingresso in un processo di evoluzione delle forme che la conduce nella sfera dell'astratto e dell'indefinito.

Infine, esaminando i percorsi di vita delle immagini nelle varie declinazioni in cui si manifestano nella loro esistenza, viene preso in esame il ruolo del corpo in quanto mezzo che consente di esperire la realtà e di conferire una forma fisica alle immagini che affollano la nostra mente, per mezzo del gesto creativo.

Percorrendo alcune rilevanti riflessioni nell'ambito della filosofia fenomenologica di Jean Paul Sartre, Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty viene approfondito il ruolo centrale della percezione nell'esperienza del mondo e la capacità del corpo di rielaborare i fenomeni visivi.

Si prendono quindi in considerazione le pratiche artistiche della performance e della danza in quanto manifestazioni della creatività corporea e in questo ambito si collocano le *ongoing-*

actions dell'artista e coreografa Alexandra Pirici, che si configurano come azioni costantemente ricombinabili.

Nello specifico si analizzano alcuni suoi lavori nei quali le opere d'arte del passato vengono rilette mediante il movimento del corpo, assumendo un tratto vitale. Il movimento semantico generato dall'opera d'arte si trasforma così in movimento corporeo, per mezzo del quale l'opera si ridefinisce nelle diverse gestualità dei performers. Attraverso gli *enactment* di Alexandra Pirici le opere del passato si connotano come elementi effimeri all'interno dello spazio performativo, ponendosi in una condizione di flusso e assumendo una forma immateriale, impermanente, che per questo motivo si apre a diventare altro.

CAPITOLO 1

ALCUNE PREMESSE TEORICHE

1.1. Il concetto di immagine tra *eidōs* ed *eidōlon*, archetipo e simbolo.

Gli artisti che verranno analizzati in questo contesto sono accomunati dal fatto di ricorrere a immagini già esistenti nella loro pratica artistica per dare vita a nuove opere che aprono altre possibilità semantiche. Si tratta della pratica del *reframing*, che consiste «nell'appropriazione di un'immagine e del suo inserimento in un complesso testuale differente. Tale ricontestualizzazione fa emergere significati potenziali dell'immagine ai quali altrimenti nessuno penserebbe»¹.

Prima di analizzare le opere degli artisti che verranno menzionati in seguito, è utile compiere una premessa che chiarisca meglio il concetto di immagine che viene preso in considerazione in tale contesto, e per farlo è opportuno compiere un salto temporale che ci permette di risalire alle origini del pensiero occidentale dal momento che già i due filosofi Platone e Aristotele si interrogavano sul rapporto che lega immagine e conoscenza e quindi sulla relazione tra *eidōs* ed *eidōlon*, cioè idea e immagine². Al fine di comprendere l'inseparabilità del pensiero dall'immagine, è significativo soffermarsi sul concetto platonico di *eidōs* che, nella Teoria delle Idee elaborata dal filosofo, viene inteso nel significato di forma³ e quindi di immagine.

L'idea, in questa accezione, è per Platone la condizione a priori di ogni conoscenza⁴. Le idee sono il fondamento ontologico della realtà, costituiscono l'essenza del mondo e sono allo stesso tempo il fondamento gnoseologico perché ci permettono di pensare e quindi di conoscere. Nell'*eidōs* platonico coesistono dunque l'essere e il pensiero. Inoltre, Platone individua, in questa concezione di idea in quanto forma, dei modelli originari da cui sono

¹ MIEKE BAL, *Leggere l'arte?*, 2006, tr.it in *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 209-240, qui p.215.

² Cfr. PINOTTI, SOMAINI, *Introduzione*, in *Teorie dell'immagine...cit.*, pp.9-35.

³ Cfr. EUGENE WILLIAMSON, *Plato's "eidōs" and the archetypes of Jung and Frye*, in "Interpretations" 16 (1985), n. 1, pp. 94-104.

⁴ Cfr. FRANCOIS RENAUD, *Il Platone socratico di Gadamer*, in "Rivista di storia della filosofia" 63 (2008), n. 4, pp. 593-619, qui p.604.

create tutte le forme del mondo. Si tratta di idee intese in quanto forme eterne, immutabili, che si oppongono al temporaneo e mutevole mondo delle cose individuali conosciute attraverso la percezione sensoriale⁵. Tutte le manifestazioni degli oggetti del mondo si rifanno a quelle che vengono definite quindi delle idee pure, delle forme-modello, che possiamo considerare come archetipi. L'intelletto è costituito da idee/forme innate.

Rimanendo nell'ambito dell'analisi del ruolo dell'immagine all'interno del pensiero umano, si può tracciare un collegamento tra il pensiero filosofico di Platone e gli studi psicologici novecenteschi che sottolineano la presenza di archetipi esistenti nella memoria. Una nozione che ad esempio si avvicina all'*eidōs* platonico è il concetto teorizzato da Carl Gustav Jung, filosofo, psichiatra e psicanalista, per spiegare il motivo per cui certi simboli umani e pattern comportamentali ricorrono nel tempo nonostante le molteplici differenze culturali esistenti tra gli individui. Quelle che vengono definite da Platone forme immutabili, eterne presenti nell'intelletto, Jung le descrive come archetipi, cioè modi di funzionamento psichico o pattern di comportamento istintivo che appartengono alla dimensione inconscia della psiche umana. L'archetipo è una forma pura, una possibilità di rappresentazione che è data a priori, chiamata da Jung *facultas performandi*⁶, in altri termini sono immagini primordiali che concentrano in sé nuclei di energia psichica che possono essere percepiti attraverso le rappresentazioni simboliche⁷ e che attraversano i tempi. Per chiarire meglio questo concetto si cita qui un passo tratto dallo scritto *Psicologia e religione* (1937) in cui Jung ribadisce: «ho chiamato archetipi questi motivi e con essi intendo *forme* o *immagini collettive* che occorrono pressappoco su tutta la terra come costituenti dei miti, e allo stesso tempo come prodotti individuali autoctoni di natura inconscia»⁸. In queste parole viene enunciato un altro aspetto importante dell'immagine in quanto archetipo: proprio per il loro carattere archetipico esse possono farsi portatrici di significati che vengono riconosciuti universalmente e possono diventare così dei simboli⁹. Queste formule sono in grado di farsi carico di simbologie e Jung ne sottolinea infatti la presenza all'interno del racconto mitologico, che altro non è se non la strategia attraverso la quale le popolazioni, nel corso

⁵ Cfr. WILLIAMSON, *Plato's "eidōs" and the archetypes...*cit., pp. 94-104.

⁶ Cfr. FRANCO LIVORSI, *Psicologia analitica e pensiero politico*, in "Belfagor" 52 (1997), n.2, pp. 151-170, qui p.153.

⁷ Cfr. CARL GUSTAV JUNG, *Prefazione* in *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, 1959, tr.it, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

⁸ Cfr. LIVORSI, *Psicologia analitica ...*cit., p.153.

⁹ Cfr. le caratteristiche del simbolo secondo Jung: «il simbolo, in quanto "immagine", ha un carattere di richiamo e stimola l'intero essere dell'uomo a una reazione totale; vi sono coinvolti pensiero e sentimento, senso e intuizione», in JOLANDE JACOBI, *Complesso, archetipo, simbolo nella psicologia di C. G. Jung*, 1957, tr.it, Torino, Boringhieri, 1971, p.83.

dei millenni, hanno fatto ricorso a un immaginario simbolico che si facesse portavoce delle tematiche universali dell'esistenza umana: il bene, il male, la gioia, il dolore, la vita, la morte. Queste immagini simboliche, proprio perché intrise di significati universalmente riconoscibili, attraversano la storia umana, mantenendo sempre una loro efficacia.

Il riferimento alla filosofia di Jung ci permette di comprendere le ragioni per cui gli artisti che andremo ad analizzare conferiscono importanza all'immagine proprio in quanto portatrice di nuclei dell'esistenza umana che non smettono mai di acquisire significato nel corso del tempo.

Un ultimo passaggio junghiano che è significativo citare per una comprensione più chiara dei meccanismi di funzionamento delle immagini nella nostra psiche, è la seguente affermazione: «gli archetipi sono le immagini inconsce degli istinti stessi»¹⁰. Jung lega quindi a queste immagini la componente istintuale dell'uomo che è quella che genera le pulsioni emotive, i moti dell'animo. Ci troviamo qui di fronte a un passaggio fondamentale perché vi si comprende che l'immagine è portatrice di pathos, di carica emotiva.

1.2. Le *Pathosformeln* di Aby Warburg.

Il nesso tra immagine simbolica e componente emotiva costituisce il nucleo centrale delle ricerche di Aby Warburg¹¹, il quale trasferisce queste riflessioni all'ambito storico-artistico. Egli elaborò, infatti, un nuovo metodo di approccio allo studio della storia dell'arte decostruendone i criteri di natura estetizzante fino a quel momento impiegati nello studio delle immagini e introducendo un approccio aperto che coinvolgesse diverse discipline tra cui la filologia, l'antropologia, la psicologia sociale, per creare un sapere in movimento, un sapere aperto che secondo lo studioso era l'unico metodo plausibile per analizzare

¹⁰ Cit. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo...cit.*, p.44.

¹¹ Cfr. Aby Warburg (1866-1929) è stato uno storico e critico d'arte tedesco. Il suo fondamentale apporto allo studio della storia dell'arte consiste nell'aver aperto il campo d'indagine all'analisi di tutte le immagini, non limitandosi soltanto a quelle artistiche. Opera principale dello studioso è l'Atlante Mnemosyne, rimasto incompiuto, tramite il quale Warburg studiò la permanenza delle forme antiche nel presente attraverso l'accostamento di fotografie di opere d'arte e immagini di vario genere. L'accostamento di elementi eterogenei, che spesso stridono tra di loro, permette di illuminare aspetti della storia rimasti oscurati e di creare nuove associazioni visive, analizzando la vita delle forme nel tempo. Warburg elabora un metodo di ricerca che rimane aperto, privo di contorni definiti. Cfr. la voce Aby Warburg e Mnemosyne Atlas nella rivista online *Engramma* https://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=4088 [ultimo accesso 25/05/24].

l'immagine nel suo configurarsi come un'entità complessa, «di cui è impossibile tracciare le frontiere esatte»¹².

Warburg cercò di individuare alcune costanti presenti nella memoria occidentale - miti, figure, parole, simboli - prendendo in considerazione le risonanze riscontrabili nell'Antico, nel Rinascimento e nel Contemporaneo.

Analizzando le immagini prodotte dall'uomo nel corso dei secoli, egli si accorse che l'antichità aveva creato forme di espressione pregnanti per certe situazioni tipiche che ritornano continuamente nel tempo e in cui sono fissate certe emozioni interiori, certe tensioni. Si tratta delle formule del pathos che si imprimono indelebilmente nella memoria dell'umanità¹³. Queste forme incarnano i movimenti della vita, delle passioni, i moti dell'animo umano e proprio in quanto tali, quando riemergono, sono in grado di generare movimento nel presente. Si può intravedere, in questa definizione delle *pathosformeln*, una somiglianza con quelle forme archetipiche radicate nell'inconscio ed espressione delle pulsioni umane di cui parlava Jung.

Il tratto che accomuna le immagini descritte da Jung e quelle di Warburg è il fatto che esse siano portatrici di pathos, quindi di forze emotive incarnate nell'animo umano e proprio per questo motivo considerate da Warburg portatrici di energie, di movimento, di una vita che viene infusa nelle opere d'arte. In questo modo la formula di pathos attiva un meccanismo, che si esplica, utilizzando un'espressione di Salvatore Settis, «prendendo nuova vita e conferendo nuova vita»¹⁴: ciò si traduce nella capacità di ogni opera d'arte di generare nuove immagini interiori, stimolando l'impulso creativo. L'analisi delle immagini operata dallo studioso si può quindi concepire come «un'estetica delle forze»¹⁵.

A influenzare queste formulazioni è stato il pensiero filosofico di Nietzsche, il quale sottolineò la dinamicità e la potenza del pathos, descrivendolo come il momento in cui «la forza inconscia diventa produttrice di forme»¹⁶: il pathos genera la forma, le dà vita e movimento, configurandosi come l'elemento che sta alla base di un *divenire*. Nietzsche porta avanti una riflessione sul tema del divenire delle forme, della vita e ritiene come condizione necessaria il movimento, la metamorfosi; si può osservare come la riflessione che riguarda le forme venga qui analizzata utilizzando un lessico riferito di norma agli organismi viventi,

¹² Cfr. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, 2002 tr.it. Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp.39-40.

¹³ Cfr. ERNST CASSIRER, *The philosophy of symbolic forms. Volume 2. Mythical Thought*, 1923, tr.in. Londra, Oxford University Press, 1955, p.17.

¹⁴ Cfr. SALVATORE SETTIS, *IncurSIONI: arte contemporanea e tradizione*, Milano, Feltrinelli, 2020, p.20.

¹⁵ Cfr. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta, Aby Warburg...cit.*, p.170.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p.196.

i cui ritmi sono scanditi dalla ciclicità della vita e della morte in un processo continuo di trasformazione¹⁷. Si tratta di un aspetto significativo per approcciare il discorso sull'immagine, ma anche sullo statuto dell'opera d'arte in quanto elemento vivo e vitale, che genera trasformazione in un contesto culturale.

Warburg ritiene che le immagini siano portatrici di un'energia vitale capace di sopravvivere a sé stessa, di rinascere¹⁸. È questo il motivo che, secondo lo storico dell'arte, spiega il meccanismo per cui certe configurazioni visive antiche migrano e rinascono anche a distanza di molto tempo, con una rinnovata forza e un nuovo portato¹⁹. Esplicative, a tal proposito, possono essere le parole dello storico Carlo Ginzburg in riferimento all'analisi riguardante le tipologie figurative operata da Warburg che, sottolineando la permanenza delle forme antiche nelle epoche successive, metteva in luce il modo in cui: «una baccante espressione di una gioia frenetica, entusiastica, per contro va a raffigurare nel pieno del Quattrocento una Maria Maddalena ai piedi della croce, sconvolta da un frenetico spasimo di dolore»²⁰. Il ritornare²¹ delle immagini si esplica nella continuità formale e nella discontinuità semantica: attraverso questo meccanismo le forme viaggiano nel tempo e sono potenzialmente sempre riconfigurabili in nuove possibilità di senso.

Nel complesso, tutte le riflessioni warburghiane riguardanti il divenire delle forme possono essere racchiuse entro l'ampio tema della "sopravvivenza"²², che si manifesta attraverso l'emergere di sintomi, tracce del passato, residui vitali rimasti latenti che, quando riemergono, danno luogo a una trasformazione, configurando il ritorno delle immagini come un processo di variazione e metamorfosi.

¹⁷ A concepire l'ambito della produzione artistica come un processo in costante mutamento è stato il critico d'arte Clement Greenberg, secondo il quale la vita delle forme è sottoposta a un rinnovamento incessante non dissimile da quello degli organismi viventi. Cfr. CLEMENT GREENBERG, *Art and Culture: Critical Essays*, 1961, Boston, Beacon Press, 2019, p.4, pp.170-174.

¹⁸ Cfr. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta, Aby Warburg, ...cit.*, pp. 145-157.

¹⁹ Cfr. LUCIA CORRAIN, *Il velo dell'arte: una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, Firenze, La casa Usher, 2016, p. 12.

²⁰ CARLO GINZBURG, *Paura, reverenza, terrore*, 2008, Milano, Adelphi, 2015, p.15.

²¹ Cfr. la concezione dell'eterno ritorno di Nietzsche, il quale definisce il ritornare come l'essenza stessa del divenire e dell'essere, dal momento che ciò che ritorna non ritorna mai allo stesso modo, ma sempre in maniera differente, implicando un cambiamento, una trasformazione. Cit. GILLES DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia*, 1962, tr.it. Torino, Einaudi, 2002, pp.72-73, «intendere l'espressione "eterno ritorno" come ritorno del medesimo è un errore, perché il ritornare non appartiene all'essere ma, al contrario, lo costituisce in quanto affermazione del divenire e di ciò che passa, così come non appartiene all'uno ma lo costituisce in quanto affermazione del diverso e del molteplice. Nell'eterno ritorno l'identità non indica la natura di ciò che ritorna, ma, al contrario, il ritornare del differente».

²² Warburg riprende questo concetto dall'antropologia di Edward Burnett Tylor, il quale elabora la nozione di *survival* definendola uno «spostamento in un altro contesto, in un'altra temporalità». È questo il meccanismo che, secondo l'antropologo, conferisce senso ad una cultura: cioè la presenza di sintomi, di anacronismi che riemergono nel presente e lo modificano. In questo modo si delinea un presente intessuto di passati multipli. Cfr. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta, Aby Warburg...cit.*, pp. 51-59.

La memoria in questo contesto occupa un ruolo centrale dal momento che in essa le immagini agiscono e si stratificano nel corso del tempo. Un'importante influenza riscontrabile nelle riflessioni di Warburg è il pensiero di Freud e soprattutto i suoi studi riguardanti i meccanismi di funzionamento della memoria.

Le immagini di cui parliamo vengono definite così immagini-sintomo, sulla scia del lessico freudiano in riferimento alle modalità di apparizione della memoria inconscia. Freud descrive il funzionamento della memoria come un processo di stratificazione e rielaborazione sulla base di nuove relazioni²³. Inoltre, individua l'esistenza di diversi livelli di memoria che non sono uniformi, ma presentano spaccature, lacerazioni, latenze che portano a una definizione di quest'ultima come un nodo di anacronismi in cui si intrecciano temporalità diverse.

Le immagini si stratificano nella memoria dove rimangono in uno stato di costante flusso, pronte a riemergere sotto la spinta esercitata dalla nostra percezione.

Per comprendere questi meccanismi si può fare riferimento alle parole della studiosa Aleida Assmann, che si dedicò all'analisi della memoria culturale, la quale sostiene che: «nella memoria viene conservato ciò che in passato è stato di massima intensità esperienziale, e questo sopravvive, fuori dalla portata della volontà, nell'oblio, da dove emerge all'improvviso per un qualche scossone. La memoria simbolica è attivatrice di uno stato d'animo»²⁴. La nostra percezione delle immagini è quindi legata al vissuto individuale che attiva di volta in volta sensazioni diverse. Le immagini hanno il potere di sollecitare la memoria, caratteristica che Warburg definisce «capacità di intensificazione»²⁵, quella che consente di arrivare a toccare la totalità del soggetto nella sua componente sensoriale e psichica, riattivando gli aspetti sedimentati della memoria inconscia.

Il passato conservato nella memoria non scompare ma rimane dunque latente, influenzando il presente dell'individuo²⁶.

Warburg nei suoi studi sulle immagini tiene in considerazione tutti questi aspetti che lo portano a elaborare un modello di storia dell'arte che funziona in maniera analoga alla memoria, cioè una storia in cui le immagini del passato rimangono in uno stato di latenza,

²³ Cfr. SIGMUND FREUD, *The complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, tr.in. Cambridge, Londra, The Belknap Press of Harvard University Press, 1985, pp.160-168.

²⁴ ALEIDA ASSMANN, *Ricordare: Forme e mutamenti della memoria culturale*, 1999, tr.it. Bologna, Il Mulino, 2002, p.267.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta, Aby Warburg...cit.*, p.140.

²⁶ Cfr. SIGMUND FREUD, *Freud. 9: L'Io e l'Es e altri scritti: 1917-1923*, tr.it. Torino, Boringhieri, 1977, pp.8-9.

riemergendo quando necessario, per mezzo di sollecitazioni, al fine di trasmettere un messaggio.

Intimamente legato alla riflessione inerente al funzionamento della memoria è il tema del tempo, che in essa «non si limita a scorrere ma lavora. Si costruisce e crolla, si sbriciola e si trasforma. Scivola, cade e rinasce. Si seppellisce e risorge. Si decompone, si ricompone: altrove o in altro modo»²⁷, configurandosi quindi come una modificazione continua²⁸.

Warburg si rifà a questa concezione del tempo e la trasferisce nell'ambito della storia delle immagini, entro la quale non si parlerà più di tempo al singolare, ma di ritmi temporali multipli, riscontrabili nella memoria così come nelle modalità di funzionamento delle immagini.

Affrontare lo studio della storia dell'arte tenendo in considerazione i concetti sopra enunciati, ci permette di identificarla come un sapere fatto di anacronismi, «di nodi aggrovigliati, [...] di movimenti non percepiti, latenti o inconsci, che manifestano la plasticità del divenire»²⁹. Questo tipo di approccio applicato allo studio dei fenomeni culturali consente di identificare la cultura come un «organismo enigmatico», in continuo movimento.

I temi precedentemente affrontati costituiscono delle linee concettuali importanti per affrontare lo studio degli artisti che verranno presi in considerazione nei capitoli successivi, i quali sfruttano la potenza intrinseca delle immagini per dare impulso a trasformazioni dell'esistente, creando opere che mantengono aperte potenzialità dialogiche. La loro arte si sviluppa attorno a dei nuclei tematici centrali che possono essere riassunti in cinque parole chiave: immagine, ritorno, tempo, memoria e metamorfosi. La loro idea di immagine come principio di creazione artistica, può essere riassunta nei termini warburghiani per cui «l'immagine batte, oscilla verso l'interno, oscilla verso l'esterno. Si apre e si chiude [...] e così di seguito, nel movimento senza fine del flusso e del riflusso. L'immagine batte, e in essa batte la cultura. Sarebbe questa la sua vita paradossale, la sua energia vitale impossibile da fissare, la sua dialettica impossibile da concludere»³⁰. Emerge da queste parole il tratto dell'apertura semantica, che è la costante che percorre le opere d'arte di tre artisti che verranno presi in considerazione in seguito: Marlene Dumas, Urs Fischer e Alexandra Pirici.

²⁷ Si tratta della concezione del tempo secondo Freud spiegata in DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p.294.

²⁸ Cfr. EDMUND HUSSERL, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, 1917, tr.it Milano, Franco Angeli, 2016, pp.72-73.

²⁹ Cfr. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta, Aby Warburg, ...cit.*, p. 173.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta, Aby Warburg...cit.*, p.177.

1.3. Il *reframing* come approccio semiotico. Le teorie di Mieke Bal.

Una studiosa che dedicò un importante nucleo delle sue ricerche al tema del *reframing* nell'ambito degli studi culturali è Mieke Bal³¹, il cui pensiero costituisce un ulteriore riferimento teorico e metodologico per comprendere il significato dell'operazione di rilettura delle opere e delle immagini del passato in ambito artistico.

Il suo approccio all'analisi dell'opera d'arte si colloca entro il contesto della semiotica, disciplina che si occupa dell'analisi dei segni che costituiscono un testo; l'opera d'arte viene dunque analizzata secondo gli strumenti del linguaggio e ciò permette di introdurre una metodologia incentrata sul concetto di "lettura" dell'opera. L'opera d'arte diventa, in questo ambito, un testo costituito da segni che sono significanti e la cui lettura avviene all'interno di una cornice.

Mieke Bal introduce, nell'analisi dell'opera d'arte, il concetto di immagine in quanto narrazione visiva, che si attiva nell'interazione tra l'opera e l'osservatore nei diversi contesti culturali.

Fondamentale diventa in questo ambito il ruolo attivatore dello sguardo che, nella sua doppia relazione con il tempo e con lo spazio, è in grado di produrre tensioni³².

Ogni osservatore, dotato del proprio bagaglio culturale, leggerà l'opera in una maniera differente e in risposta ai propri codici visivi di riferimento. Pertanto, uno spostamento dell'opera in un contesto culturale diverso potrà generare nuove interpretazioni. La conseguenza di questo meccanismo, che conferisce mobilità all'acquisizione di significato, è il fatto che non possono esistere interpretazioni univoche e oggettive degli oggetti d'arte, che verranno invece letti in maniera sempre differente a seconda del diverso sguardo e del diverso contesto.

Ogni osservatore attraverso l'atto interpretativo, attiva diverse narrazioni presenti in un'immagine, combinandone i segni. Dal momento che l'interpretazione è strettamente legata alla soggettività dell'individuo la lettura dell'immagine potrà generare una pluralità di racconti.

³¹ Mieke Bal (Hemsteede, 1946) è una teorica della cultura, della letteratura e delle arti visive, la quale introdusse importanti novità nell'ambito degli studi storico artistici, sottolineando l'importanza di adottare un approccio interdisciplinare. La studiosa sottolinea l'importanza di adottare molteplici punti di vista nell'interpretazione di un'immagine o di un oggetto culturale. Inserire tale oggetto in una varietà di cornici (*frame*) diverse permetterà di ottenere una pluralità di possibili significati. Cfr. il sito dedicato a Mieke Bal <https://www.miekebal.org> [ultimo accesso 27/05/24].

³² Cfr. MIEKE BAL, *On meaning making: essays in semiotics*, Sonoma, California, Polebridge Press, 1994, p.120.

Mieke Bal si rifà alle riflessioni di Henri Bergson in riferimento al rapporto tra il corpo, la materia e la memoria per sottolineare come l'esperienza che l'individuo compie delle immagini è strettamente legata alla percezione corporea, quindi alla soggettività; lei stessa infatti afferma: «the external images touch the subject's existence»³³.

Per comprendere meglio questo aspetto si può fare riferimento alla teoria di attribuzione di significato dell'opera d'arte elaborata dalla studiosa, secondo la quale esso non è contenuto nell'opera stessa ma nelle specifiche performance che hanno luogo nel contesto dell'opera, manifestandosi in qualità di evento³⁴. Conferire al senso dell'opera d'arte un carattere performativo significa attribuirgli una certa instabilità e provvisorietà, affermando quindi l'apertura a diverse linee di significazione, nella molteplicità dei contesti di ricezione.

L'approccio semiotico permette di adottare una prospettiva interdiscorsiva, che tiene cioè in considerazione tutti i diversi modi in cui possono essere combinati ed interpretati i segni di un testo culturale.

Questo tipo di metodo permette di analizzare la logica attraverso la quale i significati sono generati, orientandosi al processo piuttosto che all'individuazione di un senso definitivo³⁵. Tale analisi applicata alle arti visive si propone «di investigare il modo in cui le opere sono intelligibili per coloro che le guardano»³⁶, mettendo in luce i processi di attribuzione di senso. Inoltre, essendo il contesto un propulsore del processo di significazione, il tema del *reframing* (quindi della ri-contestualizzazione) assume rilevanza in questo ambito e viene concepito da Mieke Bal come un concetto operativo che genera molteplici azioni: l'atto di incorniciare (*framing*) un oggetto all'interno di un contesto conferisce senso a ciò che vediamo o leggiamo ed è quindi un primo atto di interpretazione; il *reframing*, propone modi alternativi per ri-contestualizzare tale oggetto in un altro tempo e spazio.

La studiosa sottolinea l'importanza del *reframing* come processo metodologico di analisi dei contesti culturali, poiché esso conferisce un'apertura semantica al processo di interpretazione dell'oggetto culturale in una molteplicità di direzioni e questo aspetto ha implicazioni anche nel modo in cui noi concepiamo la storia e la cultura nel presente.

Mieke Bal si oppone all'analisi dei contesti storico-culturali in senso cronologico e lineare perché ne risulterebbe un pensiero sterile e unilaterale, ponendosi invece a favore della

³³ MIEKE BAL, *Activating temporalities: the political power of artistic time*, in "Open Cultural Studies" 2 (2018), n.1, pp.84-102, qui p.100.

³⁴ Cfr. MIEKE BAL, NORMAN BRYSON, *Looking in: The art of viewing*, Londra, Routledge, 2001, pp.4-9.

³⁵ Cfr. MIEKE BAL, NORMAN BRYSON, *Semiotics and Art History*, in "The Art Bulletin" 73 (1991), n. 2, pp. 174-208.

³⁶ BAL in BAL, BRYSON *Semiotics and Art History*, ...cit., pp. 174-208.

molteplicità, della dispersione dello sguardo unitario in più direzioni³⁷. Non vi è nulla di definitivo nella cultura, al contrario tutto è ridefinibile. Tale approccio si rivela particolarmente significativo nella sua analisi delle riletture dell'arte Barocca nella contemporaneità, che è sfociata nella celebre opera *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999). Nell'analisi della pratica artistica della citazione l'artista individua un meccanismo metodologico per analizzare i fenomeni visivi e più in generale i contesti culturali. Lo stile barocco viene qui inteso da Mieke Bal non come la manifestazione dei tratti distintivi di un periodo storico, ma nell'accezione di una delle possibili prospettive attraverso la quale osservare la realtà³⁸; ne risulterà un arricchimento nella prospettiva di considerazione dei fenomeni della realtà.

Per quanto riguarda la nozione di immagine, Mieke Bal la definisce come un oggetto culturale vivo che si muove nel presente riposizionandosi a seconda dei diversi modi in cui noi lo contestualizziamo, assumendo un tratto di provvisorietà³⁹.

L'opera d'arte è dotata di *agency*, non si limita a riflettere il contesto culturale in cui è creata, ma vi agisce, producendo la sua serie di effetti sociali, i suoi atti sul mondo che la circonda⁴⁰. In questo senso la studiosa sottolinea elabora la nozione di arte come interruzione, che rompe il flusso della storia⁴¹.

Bal sottolinea l'esistenza di molteplici connessioni che legano l'opera d'arte al mondo⁴² e il processo di *reframing* permette di individuarle, se non tutte, almeno alcune, dal momento che l'opera d'arte contiene un complesso pattern di significati. Si tratta di un approccio visivo che diventa indispensabile perché genera una rielaborazione attiva dell'opera, permette di creare nuove versioni delle vecchie immagini, offrendo nuove associazioni visive.

Questa metodologia, se applicata all'analisi della storia, consente di considerarne gli elementi in maniera intrecciata, anziché in una progressione che considera i fenomeni come

³⁷ Cfr. BAL, BRYSON, *Looking in: The art of viewing...cit.*, pp.14-15.

³⁸ MIEKE BAL, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago, 1999, pp.6-23.

³⁹ Cfr. la descrizione dei meccanismi di riposizionamento dell'oggetto culturale descritta da MIEKE BAL in Cristina BALDACCI, MIEKE BAL, PIETRO CONTE, SUSANNE FRANCO, *Bridging the Gap Between Theory and Practice, A conversation on Framing and Reframing*, in "The Journal for The Philosophy of Language and Fine Arts" 4 (2023), n.1, pp.13-28.

⁴⁰ Cfr. BAL, BRYSON, *Looking in: The art of viewing ...cit.*, p.2.

⁴¹ Cfr. BAL, *Activating temporalities...cit.*, qui p. 89.

⁴² Cfr. MIEKE BAL, *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2002, pp.144-145.

isolati⁴³; la costante rilettura delle immagini e della storia ad esse associata si configura come un atto di connessione.

Mieke Bal si oppone alla lettura dell'opera d'arte secondo la precisa corrispondenza di una forma al suo significato, quella che viene solitamente impostata dalla tradizione iconografica; questo tipo di conoscenza dell'opera d'arte è passiva e può essere paragonata a un'analisi compilativa, classificatoria, che non consente di elaborare un pensiero critico. La ricontestualizzazione dell'opera d'arte in contesti differenti implica, invece, una mobilità, trattandosi proprio di uno spostamento fisico dell'immagine/segno da un luogo all'altro, definendosi quindi, come un processo attivo che mette in moto il procedimento razionale. Queste considerazioni si inseriscono all'interno di una più ampia riflessione della studiosa sul tema del significato dei segni, per l'analisi del quale si rifà al concetto freudiano di produzione di significato⁴⁴: Freud lo descrive come «un processo che avviene nel corso del tempo in entrambe le direzioni, presente-passato e passato-presente»⁴⁵ e che si connota quindi come dinamico e aperto. Tale processo implica quindi riletture in più direzioni; non vi sono interpretazioni univoche, non si arriva ad «una soluzione definitiva, ultima e chiusa come se si trattasse della soluzione di un enigma»⁴⁶.

Mieke Bal suggerisce una lettura delle opere che sia a favore della polisemia, evitando di privilegiare alcune interpretazioni rispetto ad altre, mantenendo una prospettiva che risente del concetto del disseminante⁴⁷ elaborato da Derrida, quindi considerando tutte le sfumature possibili. L'iconografia, in questo ambito di studi, perde d'importanza e viene anzi ritenuta un codice limitato che consente di inserire le opere d'arte entro una rassicurante tradizione che non produce nessuna lettura critica.

Gli artisti che verranno analizzati nei capitoli successivi infondono nelle loro opere il tratto della polisemia, che si concretizza nella pittura liquida e indefinita di Marlene Dumas, nella mutabilità della scultura in cera di Urs Fischer e nel flusso di movimenti corporei che caratterizzano le performance di Alexandra Pirici.

L'analisi delle loro opere verrà affrontata mantenendo latente una concezione di immagine nella seguente accezione: «le immagini sono processi, raffigurazioni, che non si limitano a ripetere ciò che è dato ma rendono visibile, fanno scaturire una crescita dell'essere⁴⁸».

⁴³ Cfr. BAL, *Quoting Caravaggio...cit.*, p. 268.

⁴⁴ Cfr. BAL, BRYSON, *Looking in: The art of viewing...cit.*, p.271

⁴⁵ Cfr. *ibidem*.

⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

⁴⁷ Cfr. *ivi* p.72.

⁴⁸ GOTTFRIED BOEHM, *Il ritorno delle immagini*, 1995 tr.it in *Teorie dell'Immagine...cit.*, pp.38-71, qui p.60.

CAPITOLO 2

MARLENE DUMAS

Marlene Dumas (Cape Town, 1953) è un'artista di origini sudafricane trasferitasi nei Paesi Bassi, che attualmente vive e lavora ad Amsterdam. La scelta di studiarne la produzione e il particolare processo creativo in questo contesto è motivata dal fatto che le sue opere nascono dalla raccolta e rielaborazione di un patrimonio visivo già esistente che l'artista sottopone a una continua trasformazione, ricercando così nuovi livelli semantici. La sua arte è frutto di ritorni continui sulle immagini, che diventano una materia modellabile e riutilizzabile all'infinito.

L'artista si affida alla tecnica pittorica per mettere in movimento un patrimonio visivo, rendendolo aperto a nuove letture. Marlene Dumas comprende l'importanza della nozione di immagine e di opera d'arte come elemento attivo⁴⁹, in grado di suscitare reazioni, di scardinare canoni, di sovvertire ideologie. Questo tema è stato approfondito da diverse personalità nell'ambito degli studi di cultura visuale, il cui pensiero ha fornito, in questo contesto, delle linee guida utili per comprendere l'arte di Marlene Dumas e degli altri artisti che verranno in seguito presi in considerazione, i quali hanno fatto delle loro opere uno strumento propulsore di pensiero, un organismo vivente che agisce nel tempo e che offre possibilità infinite di espressione al pensiero individuale.

Il potere dell'immagine di generare effetti è un tema vastissimo ed è stato infatti affrontato nella storia da molteplici prospettive. Esso è stato approfondito dagli studi di cultura visuale, entro il quale numerosi studiosi hanno fornito spunti illuminanti per comprendere il profondo legame tra l'uomo, le immagini che produce e il potere da esse esercitato.

Il concetto di immagine concepito non come oggetto inerte ma come entità attiva è stato ad esempio teorizzato da William J.T. Mitchell, autore del celebre saggio *The Pictorial Turn* (1992), fondamentale per gli studi di cultura visuale dal momento che introdusse la possibilità di analizzare la storia dal punto di vista dell'iconicità, delineando il tema di una storia del pensiero per immagini. Mitchell conferisce alle immagini una capacità di agire

⁴⁹ Cfr. BAL, BRYSON, *Looking in: The art of viewing...cit.*, p.2.

(*agency*); esse hanno infatti un'efficacia sulle persone, esercitano un potere. Ne consegue il fatto che l'immagine sia concepita come un soggetto animato che trasmette un significato oppure, utilizzando i suoi stessi termini: «pictures are things that have been marked with all the stigmata of personhood and animation: they exhibit both physical and virtual bodies; they speak to us, sometimes literally, sometimes figuratively; or they look back at us silently»⁵⁰. Per questo motivo Mitchell metaforicamente le interroga, al fine di comprenderne i significati nella contemporaneità.

Questo tema di vastissima portata è stato oggetto di diversi studi antropologici, entro i quali l'argomento si lega all'antica pratica umana di conferire potere o magia alle immagini e agli artefatti prodotti, come sottolineano ad esempio gli studi di Alfred Gell, che vi fa riferimento nei termini di un'*agency* sociale⁵¹. Sulla stessa traccia si pongono anche gli studi dello storico dell'arte Hans Belting nella prospettiva di un'analisi riguardante la diretta implicazione del corpo, nell'accezione di medium, che consente di dare vita alle immagini. Nell'ambito dei *visual studies* il tema è stato affrontato da diversi autori tra i quali è possibile menzionare lo storico dell'arte David Freedberg, che si riferisce all'immagine nella prospettiva di un'analisi del suo potere di emozionare colui che la guarda, di provocare delle reazioni; si pone su questa linea anche lo storico dell'arte Horst Bredekamp, nell'eloquente teorizzazione metaforica di immagini che ricambiano il nostro sguardo e possiedono un'energia, una forza operativa che attiva l'individuo.

Marlene Dumas comprende il ruolo fondamentale delle formule visive nell'attivazione del pensiero, dato che esse paiono in grado di esercitare un potere, di agire. Tale facoltà insita nell'iconico ha costituito un punto di partenza importante per i teorici che si sono occupati dello studio delle immagini ma anche per gli artisti. Possiamo qui fare riferimento alla definizione che sottolinea la capacità dell'iconico «di farci fare cose, di provarci emozioni, di metterci in moto», elaborata Andrea Pinotti e Antonio Somaini, figure centrali nell'ambito del dibattito culturale riguardante le immagini e la visione, i quali mettono in luce un carattere intrinseco delle immagini, cioè la loro performatività, considerando l'immagine «non come un oggetto inerte della contemplazione disinteressata, ma un corpo vivente, un'entità energetica che ci attrae o ci respinge, ci incanta o ci ferisce»⁵². È utile menzionare

⁵⁰ WILLIAM J.T. MITCHELL, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 2005, p. 30.

⁵¹ Cfr. ALFRED GELL, *Arte e agency: una teoria antropologica*, 1998, tr.it. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2021, pp. 3-28.

⁵² Cfr. PINOTTI, SOMAINI, *Introduzione*, in *Teorie dell'immagine...cit.*, p. 11.

tali concetti per comprendere il pensiero di Marlene Dumas, la quale affida all'immagine un potere conoscitivo e trasformativo.

L'artista elabora tutta la sua pratica artistica attorno al tema del *reframing*, che si esplica nell'appropriazione di formule visive per lei significative e nel loro reinserimento entro un nuovo ambito.

Il concetto di immagine a cui fa riferimento Marlene Dumas richiama la nozione elaborata, nel contesto degli studi semiotici, da Mieke Bal, che la definisce «un oggetto culturale vivo»⁵³.

L'arte di Dumas si avvicina inoltre al pensiero della studiosa nell'opposizione alla lettura dell'opera d'arte secondo la precisa corrispondenza di una forma al suo significato, imposta dalla tradizione iconografica. Il tratto di polisemia dell'oggetto artistico teorizzato da Bal ritorna nelle opere che verranno analizzate in questo capitolo, per mezzo delle quali si mette in atto una costante rilettura delle figure fotografate e dipinte. L'approccio metodologico di Mieke Bal e quello artistico di Marlene Dumas sembrano dunque convergere nella condizione di un'imprevedibilità che scaturisce dall'interpretazione di un'immagine.

2.1. Figure che sopravvivono.

La storica dell'arte Elisabeth Lebovici, nel catalogo della mostra *Open-end*, l'ampia retrospettiva dedicata a Marlene Dumas a Palazzo Grassi (Venezia, Marzo 2022 – Gennaio 2023), curata da Caroline Bourgeois, parla di «figure che sopravvivono, secondo la nozione coniata dallo storico dell'arte Aby Warburg [...] che rievocano, che continuano la loro vita liquida»⁵⁴, in riferimento alle opere dell'artista. Nelle sue parole si colgono alcuni elementi chiave per comprendere l'arte di Marlene Dumas.

Innanzitutto, l'artista si dedica principalmente alla rappresentazione della figura umana, che viene ritratta nella complessità della sua esistenza, in una grande varietà di pose, gesti, situazioni, emozioni.

Attraverso uno studio attento delle sue opere, si può osservare che le figure che emergono dai suoi dipinti a volte si assomigliano e spesso risvegliano in noi un ricordo; sono immagini

⁵³ BAL, *Activating temporalities...*cit., p. 89.

⁵⁴ ELISABETH LEBOVICI, *Ossessionat3* in *Open End. Marlene Dumas*, catalogo della mostra a cura di Caroline Bourgeois (Venezia, Palazzo Grassi, 27 marzo 2022 – 8 gennaio 2023), Marsilio Editori, 2022, p. 25.

che abbiamo già visto⁵⁵, anche se non le riconosciamo immediatamente dal momento che i riferimenti visivi sono mescolati e rielaborati. Le figure che Marlene Dumas porta alla luce non sono inventate ma vengono estrapolate da fonti iconografiche diverse: spesso sono tratte da polaroid personalmente scattate dall'artista, altre volte da fotografie scattate da altri, oppure dai ritagli di immagini⁵⁶ presenti nelle riviste legate alla cultura popolare sia americana che europea, dai giornali che narrano eventi di cronaca, dalle riviste pornografiche, altre volte ancora Marlene Dumas attinge dall'immenso patrimonio visivo della storia dell'arte. L'artista rielabora questo vastissimo repertorio di immagini che costituisce il suo archivio, sia mentale che fisico, come si può comprendere osservando il documentario realizzato dallo Stedelijk Museum di Amsterdam in occasione della mostra retrospettiva dell'artista nel 2020⁵⁷, all'interno del quale Dumas viene intervistata nel suo studio. In questo ambiente sono presenti una moltitudine di riviste impilate e un archivio ricco di dossier ordinati in base ai diversi soggetti che vi sono contenuti: vi è ad esempio quello dedicato solamente alle immagini di volti femminili, uno dedicato alle immagini di Cristo, un altro dedicato ai volti di celebrità o ancora a immagini di cronaca che affrontano importanti tematiche di attualità, come il terrorismo o la discriminazione razziale. Si tratta di un ricco *corpus* di immagini che può essere paragonato a un atlante che Marlene Dumas sfrutta come materia prima da cui generare le sue opere.

Non si tratta solamente di un archivio di immagini ma anche di informazioni; trattandosi spesso di fonti tratte da articoli di giornale o dalla storia, ognuna porta con sé un bagaglio di contenuti; l'atto di riferirsi a immagini già esistenti non è dettato da una scelta esclusivamente estetica ma anche di contenuto, poiché, scegliendo determinate immagini, l'artista rimette in circolazione anche il contesto culturale ad esse legato, che in questo modo viene sottoposto a una rielaborazione. Le opere di Marlene Dumas non sono quindi il frutto di una sterile appropriazione figurativa, ma diventano un potente strumento culturale di rilettura e ricontestualizzazione. Le figure che si incontrano nei suoi dipinti ritornano perché hanno ancora qualcosa da dire.

⁵⁵ Cfr. RUDOLF EVENHUIS, *The Myths and Muses of Marlene Dumas*, film realizzato in occasione della mostra *open-end*, 2022, (Venezia, Palazzo Grassi, 27 marzo 2022 – 8 gennaio 2023); <https://www.marlenedumas.nl/the-myths-and-muses-of-marlene-dumas/> [ultimo accesso 25/05/24].

⁵⁶ Cfr. LEBOVICI, *Ossessionat3...*cit., p. 24.

⁵⁷ Cfr. *Marlene Dumas: The Image as Burden*, Documentario, Amsterdam, Stedelijk Museum, 2015; <https://www.youtube.com/watch?v=509GVJ3UmxU> [ultimo accesso 30/05/23].

Analizzando l'archivio dell'artista, si può sottolineare come esso sia sottoposto a continue modifiche nel corso del tempo; esso infatti si ingrandisce, inglobando nuove fonti visive che l'artista raccoglie.

È importante soffermarsi a sottolineare questa caratteristica dell'archivio per comprendere uno dei concetti fondamentali della pratica artistica di Marlene Dumas, quello dell'apertura⁵⁸. Affrontando lo studio delle sue opere, ci si trova molte volte di fronte a questo concetto e spesso lo si percepisce anche come un effetto fisicamente trasmesso dai suoi dipinti attraverso i soggetti raffigurati e la tecnica utilizzata. Analizzando il ruolo svolto dall'archivio nella metodologia dell'artista, si viene a delineare una concezione dello stesso che si allontana da quella a cui tradizionalmente saremmo abituati a pensare, cioè a un contenitore chiuso che raccoglie schematicamente e in maniera ordinata tutto il sapere; in questo caso, invece, l'archivio vive in simbiosi con la vita dell'artista, raccoglie le immagini che lei incontra durante il suo vissuto, le sue esperienze, configurandosi come una struttura che si evolve e si compone di diverse temporalità, in cui le immagini del passato si mescolano a quelle del presente.

La stessa Marlene Dumas afferma: «images for me are always current, no matter if they're old or new»⁵⁹, indicando come le immagini si trovino a essere in una condizione di costante flusso, diventando un materiale perennemente rimodellabile a prescindere dalla loro provenienza.

L'archivio visivo dell'artista rimane quindi aperto e le immagini in esso contenute diventano un materiale creativo in potenza.

Si può intravedere, in questo metodo di approccio alle immagini e nella configurazione aperta dell'archivio, una somiglianza con quello che costituiva il metodo di ricerca di Aby Warburg, concretizzato nell'elaborazione dell'*Atlante Mnemosyne*, un atlante figurativo rimasto incompiuto, che consisteva nell'utilizzo di pannelli sui quali venivano appese e accostate fotografie di vario genere per analizzare il ricorrere di determinate forme nel tempo. Le immagini che lo costituivano venivano costantemente rimaneggiate, spostate insieme a schemi, bozzetti, annotazioni: si trattava di un corpus fluttuante di materiale che si pone in linea con quello che costituisce il tratto distintivo del pensiero warburghiano, cioè il fatto di non avere un inizio e una fine. Questo aspetto accomuna la metodologia di

⁵⁸ Cfr. CLAIRE MESSUD, *Open*, in *Marlene Dumas: Myths & Mortals*, catalogo della mostra a cura di David Zwirner (New York, David Zwirner Gallery, 28 aprile - 30 giugno, 2018), New York, David Zwirner Books, 2019, pp. 104-118.

⁵⁹ DUMAS in *Marlene Dumas: The Image as Burden*, Documentario...cit.

approccio alle immagini di Warburg e quella di Marlene Dumas, dal momento che entrambi rimaneggiano materiali fotografici, individuando i residui vitali rimasti latenti nelle immagini del passato, le tensioni presenti nelle forme esistenti che ne provocano il riemergere nel tempo. Entrambi, inoltre, prendono in considerazione una grande varietà di immagini diverse, non soltanto quelle artistiche, permettendo così di aprire lo sguardo al di là dell'ambito della storia dell'arte.

Marlene Dumas crea collegamenti tra le immagini tratte dalla contemporaneità e le soluzioni della storia dell'arte in continuo intreccio temporale. Nel suo processo creativo recupera tutte le tipologie di immagini e non segue un ordine cronologico, anzi, spesso recupera immagini del passato oppure ritorna a distanza di anni sugli stessi temi e li rielabora⁶⁰. Questa metodologia viene definita da Elisabeth Lebovici come «*modus operandi* di ritorno»⁶¹, proprio perché le figure che si incontrano nei suoi dipinti esistevano già e tornano a essere presenti. In aggiunta al ritorno delle figure si unisce anche il ritorno del gesto pittorico dal momento che l'artista ritorna fisicamente su opere precedentemente realizzate e le rielabora, stratificando immagini e consistenze cromatiche, dando vita ad un processo in continua evoluzione, *in fieri*.

L'arte di Marlene Dumas è fatta di sopravvivenze, di ritorni, di fantasmi⁶², di latenze; l'artista sfrutta le «tracce che le immagini lasciano nella sua memoria»⁶³, che si configura anch'essa come un archivio, per plasmare figure, corpi, volti. Le immagini che riemergono dalla materia pittorica portano con sé quelle energie creative, quelle forze generatrici di movimento di cui Aby Warburg aveva sottolineato l'esistenza nelle forme di espressione artistica.

2.2. Gli echi di Warburg.

Le opere di Marlene Dumas possono essere analizzate alla luce di alcuni nuclei tematici principali, quali il concetto di ritorno delle immagini, il tema delle stratificazioni temporali e il ruolo della memoria come propulsore del processo creativo. Si tratta di aspetti che hanno caratterizzato la storia degli studi sulle immagini di cui si è accennato nel primo capitolo e che sono stati affrontati non solo da personalità come Aby Warburg, ma anche da altri storici

⁶⁰ Cfr. ILARIA BONACOSSA, *Marlene Dumas*, Milano, Mondadori Electa, 2006, p. 12.

⁶¹ LEBOVICI, *Ossessionat3...cit.*, p. 25

⁶² Cfr. BOURGEOIS, *Introduzione in Open End...cit.*, p. 14.

⁶³ LEBOVICI, *Ossessionat3...cit.*, p. 26.

dell'arte tra cui Walter Benjamin e George Didi-Huberman, che, nelle loro ricerche, si sono dedicati ai temi della riproducibilità delle immagini, del montaggio di immagini differenti per la formulazione di nuovi significati, riferendosi alla storia nei termini di un intreccio di tempi. Tutti e tre gli studiosi qui menzionati sono accomunati da una concezione di storia dell'arte intesa come una storia di oggetti eterocronici ⁶⁴, una storia discontinua, irregolare, attraversata da ritmi diversi. Temporalità di questo tipo emergono anche nelle opere di Marlene Dumas che stratificano diversi livelli di esistenza.

Nello specifico, il lessico della “sopravvivenza”, che aveva segnato le ricerche di Warburg, torna a comparire nelle figure dipinte da Marlene Dumas, facendo riecheggiare i temi che costituiscono il *fil rouge* delle ricerche dello studioso autore del noto concetto delle *formule del pathos*, termine con cui si descrivono le tracce di vita presenti nelle immagini del passato che le rendono ancora capaci di generare movimento nel presente. È utile, in questo contesto, richiamare tale definizione, che si colloca entro l'analisi warburghiana della “vita delle forme”, espressione con cui Warburg sottolineava il loro modo di percorrere la storia e di ripetersi a distanza di tempo attraverso l'emergere di sintomi.

Tracce di vita emergono anche nei dipinti di Marlene Dumas, che sembra concretizzare matericamente nelle sue tele questi concetti, dal momento che le figure a cui dà vita contengono tracce del passato, vengono trasformate e sono in cerca di definizione, cercando nuove possibilità semantiche. L'artista, inoltre, tratta i soggetti sulla tela in modo tale che essi possano mantenere un certo grado di indeterminatezza, evitando di creare identità definite una volta per tutte, ma lasciandole aperte a diventare altro. Quest'ultimo aspetto rievoca una caratteristica che secondo Warburg è propria delle immagini, cioè il loro definirsi come delle cose di cui non è possibile tracciare le frontiere esatte, mantenendo un tratto di indefinitezza.

È possibile qui recuperare un'ulteriore definizione teorica che si collega alle modalità con cui Dumas stratifica sulla tela i precedenti stati di esistenza delle figure e quindi anche gli strati del tempo, delineando una concezione di immagine come il risultato di movimenti cristallizzati presenti al suo interno che la rendono qualcosa di dinamico⁶⁵.

Il risultato è che nelle opere di Marlene Dumas le figure dipinte sono collocate in una temporalità che non è lineare; le immagini del passato vengono rimesse in circolo e quindi anche la storia, non solo quella delle figure, ma anche la storia dell'arte.

⁶⁴ Cfr. WALTER BENJAMIN, *One-way Street and other writings*, 1928, tr.in. Thetford, Norfolk, Lowe & Brydone Printers Limited, 1979, pp.45-62.

⁶⁵ Cfr. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta, Aby Warburg...cit.*, pp. 36-50.

Percorrendo le opere di Marlene Dumas si viene a delineare un'idea di storia delle immagini attraversata da molteplici tempi che si intrecciano, stimolando la creazione di nuove associazioni visive. Si può quindi individuare quel processo evidenziato da Didi-Huberman per cui «esumare gli oggetti del passato significa modificare non solo il presente ma anche lo stesso passato»⁶⁶, configurando l'opera d'arte come generatrice di movimenti multidirezionali.

2.3. Poetica: *The Image as Burden*, 1993.

L'analisi del dipinto *The Image as Burden* (Fig. 1), realizzato nel 1993, ci permette di cogliere alcuni elementi centrali della poetica di Marlene Dumas. Si tratta di un dipinto realizzato a olio su tela, di piccole dimensioni (40 x 50 cm) che presenta tonalità cromatiche scure, in cui prevalgono le sfumature di nero. Protagoniste del dipinto sono due figure, una delle quali sorregge l'altra. Sono un uomo e una donna, delimitati da un marcato contorno nero, che emergono dal cupo fondale.



Fig. 1. Marlene Dumas, *The Image as Burden*, 1993, olio su tela, 40 × 50 cm.

⁶⁶ Ivi, pp. 299-300.

L'uomo regge in braccio la donna, vestita di un abito bianco, unico elemento di luce presente nel dipinto, e il cui volto, dalle sfumature azzurro grigiastre, sembra ricordare una maschera, che ne nasconde l'identità o forse suggerisce l'attesa di acquisirne una, lasciando latente tale possibilità.

A prima vista, le figure dipinte richiamano alla mente l'immagine canonica della *Pietà*, ma si può anche notare un riferimento all'iconografia tradizionale del *Trasporto di Cristo*.

In realtà, però, il titolo del dipinto non suggerisce allusioni alla tematica religiosa. Recuperando informazioni più dettagliate riguardanti le fonti visive del dipinto, si possono cogliere ulteriori riferimenti che ispirarono l'artista, tra cui ad esempio un *film still* tratto da *Camille* (un film drammatico del 1936 di George Cukor) raffigurante l'attrice Greta Garbo⁶⁷ che viene sollevata dall'attore Robert Taylor e ricorda proprio l'iconografia della *Pietà* (Fig. 2, 3).



Fig. 2. Greta Garbo e Robert Taylor in *Camille*, Robert Cukor, 1936, film still.

⁶⁷ Cfr. EMMA BEDFORD, *Questions of Intimacy and Relations*, in *Intimate Relations*, catalogo della mostra a cura di Emma Bedford (Johannesburg, Standard Bank Gallery, 5 febbraio – 29 marzo 2008) Johannesburg, Amsterdam, Roma, Jacana Media, 2007, p.39.



Fig. 3 Michelangelo Buonarroti, Pietà di San Pietro, 1497 – 1499, marmo, 174 cm. in altezza, 195 cm. in larghezza, 69 cm. in profondità.

Inoltre, Marlene Dumas, nel documentario realizzato dallo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 2020, in occasione della mostra retrospettiva dell'artista intitolata *Marlene Dumas: The Image as Burden*, ha illustrato le diverse immagini che influenzarono la realizzazione del dipinto in questione: cita, ad esempio, una fotografia del 2004 dell'attacco terroristico nella scuola russa di Beslan, in cui si vede un uomo che porta in braccio una bambina per portarla al sicuro⁶⁸.

⁶⁸ L'evento in questione è la strage di Beslan, avvenuta il 1° settembre 2004, quando un gruppo di terroristi in prevalenza ceceni prese d'assalto la scuola Numero 1 della città, sequestrando bambini, insegnanti e genitori. Il 3 settembre le forze russe irruperono per porre fine al sequestro, ma l'intervento causò un massacro che comportò l'uccisione di 330 persone, tra cui più della metà erano bambini; cfr. Nadia Khomami, *Beslan School Tragedy*, 13 aprile 2017 <https://www.theguardian.com/world/2017/apr/13/russia-could-have-done-more-to-prevent-beslan-school-siege-court-finds> [ultimo accesso 20/05/2024].

L'artista sottolinea l'esistenza di numerose immagini di questo tipo nel corso della storia e ne indica, infatti, un ulteriore esempio, cioè una fotografia scattata in Sudafrica, nello specifico a Soweto, città che fu teatro di violenti scontri durante il periodo dell'apartheid, che ritrae un bambino ferito, portato in braccio da un ragazzo.

Si può osservare come l'artista recuperi l'energia intrinseca della formula iconografia della *Pietà* rendendola eterna, dal momento che la potenza di tali immagini continua ad esercitare la sua forza nel corso dei secoli, colpendoci ancora oggi, proprio perché intrisa di significato. Si può riconoscere, infatti, lo stesso motivo iconografico anche in una fotografia più recente che riguarda la nostra contemporaneità e che è stata scattata dal fotoreporter Mohammed Salem nell'ottobre del 2023 nel contesto dell'obitorio dell'ospedale Nasser⁶⁹, nell'ambito del conflitto israeliano-palestinese: la fotografia ritrae una donna palestinese che abbraccia il cadavere della nipote (Fig. 4). Si tratta di un'immagine di grande drammaticità che contiene in sé gli echi di tutte le raffigurazioni di pietà del passato e la cui potenza è in grado di colpirci profondamente.

La figura della donna dolente, che raccoglie tra le braccia un corpo in un gesto di dolore, attraversa i tempi della storia, ritorna costantemente. Marlene Dumas ha compreso questo potere che hanno le immagini, nel muoversi nel corso della storia e dei diversi contesti culturali per continuare a generare significato e a farsi portatrici di grande pathos.

Si può cogliere dunque la molteplicità e anche l'eterogeneità di ambiti che connotano i riferimenti visivi ai quali l'artista attinge per le sue opere. Dumas riporta in vita diverse tipologie di immagini, alcune più arcaiche e altre più contemporanee e le rimescola tra loro, intrecciando le temporalità che ciascuna di esse porta con sé.

⁶⁹ Cfr. *A Palestinian Woman Embraces the Body of Her Niece*, 2024 Photo Contest, World Press Photo of the year, 17 ottobre 2023; <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2024/Mohammed-Salem-POY/1> [ultimo accesso 26/05/2024].



Fig. 4 Mohammed Salem, *La Pietà di Gaza*, World Press Photo 2024.

Soffermandoci, in un secondo momento, ad analizzare il titolo dell'opera, ne possiamo cogliere l'ambiguità e l'attenzione posta sul concetto di immagine, sul quale il dipinto ci invita a ragionare. Una caratteristica costante delle opere di Marlene Dumas è la presenza di titoli che non contribuiscono a chiarire il significato delle opere cui si riferiscono ma, al contrario, hanno lo scopo di disorientare l'osservatore⁷⁰ per indurlo a riflettere su ciò che vede e a scardinare stereotipi culturali.

⁷⁰ Cfr. MARCEL VOS, *Making and Meaning: in the margin of Miss Interpreted*, in *Miss Interpreted, Marlene Dumas*, catalogo della mostra cura di Jan Debbaut, Marlene Dumas, Selma Klein Essink, Jolie Van Leeuwen (Eindhoven, Van Abbemuseum, 15 marzo – 3 maggio, 1992), Eindhoven, Van Abbemuseum, 1992, pp. 102-107.

Questo dipinto può essere considerato una dichiarazione di poetica da parte dell'artista, perché permette di cogliere alcuni tratti che distinguono la sua pratica e la relazione stabilita tra le immagini e la tecnica pittorica. Marlene Dumas è interessata al modo in cui la pittura agisce sull'immagine, la modella. Attraverso la materia pittorica l'artista recupera il corpo dell'immagine, cioè i tratti figurativi e formali, conferendole una nuova vita. Libera le immagini dalle interpretazioni che si stratificano su di esse nel corso del tempo e porta avanti la loro potenza, la loro energia e capacità di suscitare nuovi stimoli di pensiero, di acquisire significati in contesti differenti. È questo il modo in cui Marlene Dumas concepisce la propria arte.

2.4. Tecnica: l'indefinito. La storia dell'arte si apre a una rilettura.

Marlene Dumas manipola il materiale visivo esistente assemblando tra loro fotografie e ritagli di immagini di varia natura, ma un riferimento che rimane costante nelle sue opere è quello alla storia dell'arte. Ripercorrendo il corpus di dipinti che costituisce la sua produzione, si possono citare alcuni esempi. Uno di questi è il dipinto *Homage to Michelangelo* (Fig. 5) (olio su tela, 50 x 40 cm, 2012), che rimette in scena la *Pietà Rondanini* (Fig. 6), scultura in marmo realizzata dall'omonimo artista; si tratta dell'ultima opera alla quale egli si dedicò prima di morire e che venne sbazzata una prima volta tra il 1553 e il 1555, per poi essere modificata ulteriormente fino al 1564, rimanendo incompiuta. Le figure che emergono dal blocco marmoreo michelangiolesco vengono trasformate da Marlene Dumas, che conferisce loro una diversa consistenza. La solidità delle figure scolpite nella pietra si liquefa, trasformando i soggetti in nebulose presenze bianche che tendono al grigio e si amalgamano nella profondità dello sfondo nero della tela.

Soffermandosi a confrontare le opere e la pratica dei due artisti, si può osservare una corrispondenza tra alcuni tratti stilistici e formali dell'opera michelangiolesca e il particolare modo di Marlene Dumas di trattare le figure che emergono dalle sue tele, immerse in contesti spaziali poco definiti.

È significativo il fatto che, tra le varie opere di età moderna, l'artista abbia scelto di fare riferimento a un'opera non finita, le cui figure sono ancora in uno stato di transizione,

attendono di venire alla luce dal blocco marmoreo e le loro forme sono in attesa di definizione.



Fig. 5 Marlene Dumas, *Homage to Michelangelo*, 2012, olio su lino 50 x 40 cm,



Fig. 6 . Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1553 – 1564, marmo, 70 x 73 x 196 cm.

È un tratto, quello dell'indefinitezza, che contraddistingue anche i dipinti di Marlene Dumas, la quale riesce a conferire tale caratteristica ai soggetti dipinti rendendoli a volte irriconoscibili: infatti, anche se le fonti visive a cui si riferisce sono ben note nell'immaginario comune trattandosi di celebrità, di personaggi storici importanti, di modelle e di volti ritratti dalla storia dell'arte, lei li trasforma e li rielabora a tal punto da renderli poco riconoscibili o addirittura anonimi, dando vita a delle presenze indistinte⁷¹ che popolano la tela. A contribuire al raggiungimento di tale effetto si aggiunge la particolare tecnica pittorica utilizzata che prevede la stesura di impasti cromatici liquidi che si disperdono sulla superficie della tela come se fossero macchie, conferendo un carattere evanescente⁷² alle figure dipinte. Questo risultato è ulteriormente enfatizzato, nella pratica creativa, dalla mancanza di disegni preparatori che rende la stesura del colore molto libera: ne risultano figure che non presentano marcate linee di demarcazione e rimangono fluttuanti nello spazio pittorico.

Si tratta di una pittura molto impulsiva e gestuale che, pur non prevedendo grandi fasi preparatorie, richiede tempi di realizzazione lunghi, dovuti al fatto che l'artista ritorna sulle sue opere in momenti diversi per modificarle ulteriormente, stratificando gesti, colori e figure. Questa costante rielaborazione dell'opera è un aspetto che contraddistingue anche il metodo michelangiolesco, che prevedeva fasi lunghe di lavoro e rimaneggiamenti continui prima che si riuscisse a portare alla luce la figurazione definitiva e che spesso fu la causa del tratto ben noto dei suoi lavori: il *non finito*.

Questi aspetti stilistici, che conferiscono un alone di indefinitezza alle opere dei due artisti, mettono in luce una proprietà interessante dell'opera d'arte: lasciano entrambi latente un potenziale di significazione rendendola una presenza aperta, soggetta ad essere modificata nel tempo e ad acquisire diversi livelli di significato. Ne risulta un'idea di opera d'arte intesa non come un oggetto dai confini ben delineati, ma come una presenza organica soggetta a metamorfosi.

Nell'ambito della definizione di opera d'arte, la caratteristica dell'apertura è un tratto importante perché permette di rendere dinamico un contesto, privo di fissità concettuali e ricco invece di spinte creative.

⁷¹ Cfr. BONACOSSA, *Marlene Dumas...*cit., p. 10.

⁷² Cfr. LEBOVICI, *Ossessionat3...*cit. p. 26.

2.5. Frammenti di vita personale. *The particularity of Nakedness*, 1987.

Uno dei temi privilegiati dall'artista è quello della figura umana, che viene ritratta in una complessità e varietà di pose e atteggiamenti diversi. Marlene Dumas pone molta attenzione alla raffigurazione del corpo umano, che viene colto nella sua pura fisicità e concretezza, privo di qualsiasi tipo di idealizzazione.

I volti che incontriamo nelle opere dell'artista sono spesso ritratti di persone esistenti, che non vengono mai eseguiti dal vivo ma ricorrendo sempre all'utilizzo di fotografie già esistenti. L'artista stessa afferma: «my people were all shot by a camera, framed before I painted them»⁷³.

Marlene Dumas utilizza spesso fotografie polaroid che scatta personalmente agli individui che compongono il suo contesto familiare, la sua quotidianità. I personaggi della storia dell'arte si intrecciano quindi con vicende biografiche dell'artista. Tra i volti raffigurati nei suoi dipinti, si possono riconoscere spesso quello della figlia, del fratello o del suo compagno.

Le fotografie vengono raccolte e poi accostate tra loro, per creare la base da cui generare il dipinto.

Un esempio eloquente che ci permette di comprendere questo procedimento creativo, fatto di assemblaggi di immagini, è il dipinto *The Particularity of Nakedness* (olio su tela, 140,1 x 300,4 x 2,5 cm, 1987), che nasce dalla sovrapposizione di diverse polaroid⁷⁴ (Fig. 7). Osservando l'opera si può cogliere l'attenzione che l'artista conferisce al tema della rappresentazione del corpo, che si fa qui portavoce di una riflessione sul concetto di sguardo. Il dipinto di grandi dimensioni è un nudo maschile di formato orizzontale. Il soggetto raffigurato era il compagno dell'artista, il gallerista Jan Andriess, che si fece fotografare da lei all'interno del suo studio.

Osservando l'opera, si può notare che il corpo presenta delle proporzioni irregolari e innaturali⁷⁵, proprio perché la sagoma del corpo è modellata sulla base dell'accostamento di diverse fotografie del soggetto. Come Marlene Dumas racconta nel filmato realizzato in occasione della mostra *Open-end* a Palazzo Grassi nel 2022, questo dipinto è il primo nudo maschile di dimensioni monumentali da lei realizzato.

⁷³ MARLENE DUMAS in BEDFORD, *Questions of Intimacy ...cit.*, p.38.

⁷⁴ Cfr. EVENHUIS, *The Myths and Muses...cit.*

⁷⁵ Cfr. *ibidem*.

Il corpo del soggetto dipinto è incorniciato da una campitura rettangolare di colore azzurro, che si fa più scura nella porzione di tela su cui è disteso il corpo, come se fosse una sorta di letto, e più chiara all'estremità superiore; la figura è inscritta in questo rettangolo. Il resto della tela è cosparso di un colore azzurro chiarissimo, impalpabile, quasi bianco, che fa sembrare la superficie priva di colore. Oltre a queste campiture cromatiche, risultato della sovrapposizione di vari toni di azzurro, non vi sono altri riferimenti spaziali.

Uno dei riferimenti iconografici, che motiva la scelta di circoscrivere il corpo nudo di Jan Andriessse entro una tela di formato orizzontale che richiama l'idea di sepoltura, è il dipinto raffigurante il *Cristo Morto* realizzato da Hans Holbein nel 1521 (Fig. 8) che sfidava, all'epoca della sua realizzazione, i tabù riguardanti la visione di ciò che accade al corpo di Cristo dopo la morte, che non veniva solitamente mostrato ai credenti⁷⁶. La scelta del riferimento iconografico è significativa perché intende introdurre una riflessione dell'artista sul tema della visibilità del corpo, al cui scopo tende anche la scelta del formato orizzontale per la raffigurazione di un nudo maschile.



Fig. 7 Marlene Dumas, *The Particularity of Nakedness*, 1987, olio su tela, 140,1 x 300,4 x 2,5 cm.



Fig. 8 Hans Holbein il Giovane, *Cristo morto nella tomba*, 1521, olio su tavola, 30,5×200 cm.

⁷⁶ Cfr. CAROLINE BOURGEOIS in *Open End. Marlene Dumas*, catalogo della mostra...cit., pp.26-28.

Se ci si sofferma a riflettere sulla raffigurazione del corpo maschile nell'ambito della storia dell'arte, ci si accorge che quest'ultimo è molto spesso raffigurato in posizione eretta entro formati verticali, così da conferire potere e importanza al soggetto raffigurato. Dall'altro lato, invece, nella raffigurazione del corpo femminile tende molto frequentemente ad essere privilegiato il formato orizzontale: la storia dell'arte è ricca di seducenti corpi femminili distesi.

Marlene Dumas, raffigurando un corpo maschile nudo in una posizione orizzontale, vuole cambiare paradigma e rovesciare i canoni di rappresentazione della figura umana. Il nudo maschile viene de-idealizzato e ritratto nella sua vulnerabilità⁷⁷. Si tratta di un'opposizione netta nei confronti della tradizione iconografica che riguarda anche la questione dello sguardo, dal momento che il corpo femminile è da sempre stato oggetto dello sguardo maschile e spesso è stato dipinto per soddisfare quest'ultimo. Un cambio di paradigma di questa rappresentazione convenzionalizzata venne già attuato all'epoca di Manet con l'*Olympia* (1863), dipinto in cui per la prima volta la donna raffigurata non era colta in atteggiamento di vergogna, pudore, timidezza o seduzione, ma con uno sguardo che invece affronta senza timore quello dell'osservatore, opponendosi alla tipologia del nudo idealizzato.

Marlene Dumas ci vuole far riflettere sul modo in cui il nostro sguardo è modellato da convenzioni rappresentative date per assodate. La figura femminile, in ambito artistico, è sempre stata dipinta in una maniera ben differente rispetto a quella maschile, raffigurata per compiacere lo sguardo dell'uomo.

A suggerire un ulteriore spunto di riflessione sui canoni di rappresentazione del corpo nudo, è il titolo dell'opera in questione, che fa riferimento al saggio del critico d'arte John Berger, *Ways of seeing* (1952), nel quale viene enunciata la differenza tra i termini inglesi *nudity* e *nakedness* nell'ambito della pittura ad olio europea⁷⁸: il primo termine fa riferimento al nudo inteso come genere artistico e in quanto tale modellato dalle convenzioni rappresentative di una determinata tradizione, mentre il secondo termine indica l'essere svestiti, spogliati e implica una dimensione privata instaurata tra due soggetti. Marlene Dumas si rifà a questa distinzione per affermare la volontà di allontanarsi dalla rappresentazione del nudo in quanto

⁷⁷ Cfr. MARENTE BLOEMHEUVEL, JAN MOT, *La peculiarità di essere umani*, in *Marlene Dumas, Francis Bacon*, catalogo della mostra a cura di Marente Bloemheugel, Jan Mot, Ida Gianelli, Sune Nordgren (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 giugno – 1° ottobre 1995), Milano, Charta, 1995, pp.16-17.

⁷⁸ Cfr. MARLENE DUMAS, *Painting a naked man*, in *Sweet Nothings. Notes and Texts 1982-2014*, 1998, Londra, Tate Publishing, 2015, p.75.

nudity, quindi secondo gli schemi della tradizione artistica, per raggiungere invece una dimensione più intima, personale, volendo raffigurare in questo specifico caso, la relazione che intercorreva tra lei ed il compagno Jan Andriesse.

Per una comprensione più chiara delle intenzioni artistiche di Marlene Dumas, si citano di seguito le sue stesse parole a proposito del dipinto in questione: «it was not the nude I was looking for, nor the posing figure, but the erotic conditions of life that I was after. Two subjects confronting each other»⁷⁹. Per l'artista il genere del nudo è una rappresentazione standardizzata, un cliché impersonale, mentre il suo intento è quello di dipingere la sensazione di intimità della percezione corporea e il tratto realistico dei rapporti umani. L'intimità della situazione è suggerita anche dal tratto delicato della tecnica pittorica che conferisce sensualità alla pelle e al corpo del dipinto. Il soggetto erotico viene così rivelato in maniera delicata, non viene esibito in maniera diretta allo sguardo di un voyeur. Dall'analisi di questo dipinto emerge un tratto importante della poetica dell'artista, che ben si comprende dalle sue parole: «painting is about the trace of the human touch; it is about the skin of a surface. A painting is not a postcard. The content of a painting cannot be separated from the feel of its surface»⁸⁰. Espressioni chiave come “il tocco umano” e la “pelle della superficie” lasciano emergere, il carattere profondamente umano dei dipinti di Marlene Dumas, che riesce a cogliere nelle sue opere le sfumature dell'esistenza.

2.6. I *Black Drawings*, 1991-1992.

A partire dagli Novanta Marlene Dumas si dedicò alla realizzazione di grandi serie di volti disegnati ad acquerello su carta che venivano poi disposti sulle pareti a formare delle griglie. Significativa tra queste è la serie dei *Black Drawings* (Fig. 9, 10) (inchiostro su carta, 11 x 25.5 x 17.5 cm, 1991-1992). Prima di analizzare l'opera, è necessario compiere una premessa che riguarda le vicende biografiche dell'artista. Per comprendere tale opera è infatti necessario considerare il fatto che Marlene Dumas trascorse una prima parte della sua vita (dalla nascita, nel 1953, al 1976) in Sudafrica, negli anni in cui il Paese era segnato dalle politiche di segregazione razziale; l'artista, in quanto persona bianca, non fu vittima delle

⁷⁹ MARLENE DUMAS in RICHARD SHIFF, *Less Dead in Marlene Dumas: measuring your own grave*, catalogo della mostra a cura di Cornelia Butler, (Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 22 giugno – 22 settembre, 2008), Los Angeles, D.A.P/Museum of Contemporary Art, 2008, pp.144-175.

⁸⁰ Cfr. DUMAS, *Women and Painting in Sweet Nothings...cit.*, p.75.

discriminazioni, ma l'aver vissuto in quel contesto di ingiustizie, in quel sistema profondamente sbagliato, fece nascere in lei una profonda sensibilità per le tematiche sociali e la necessità di affrontare l'esperienza vissuta nell'ambito della sua arte, traducendola nella trattazione di alcuni specifici temi, quali le dinamiche di potere, l'identità, la diversità, il rapporto con l'"altro" e la sua rappresentazione. È da qui che nasce un'opera come i *Black Drawings*, che si compone di 112 ritratti di volti di persone di colore tratti da fotografie di uomini e donne africani e afroamericani realizzati per mezzo della tecnica dell'acquerello, che vede, in questo caso, solamente l'utilizzo dell'inchiostro nero, diluito o reso più corposo per creare diverse sfumature. I ritratti sono realizzati con grande precisione e gli individui raffigurati presentano connotazioni molto dettagliate, ma, nonostante ciò, essi non sono accompagnati da nomi, non sono identificabili in maniera precisa. Questi ritratti vengono appesi sulla parete espositiva a formare una griglia, costituendo un esplicito riferimento alle tavole etnografiche che si basavano sull'omologazione dei soggetti secondo criteri stereotipanti.



Fig. 9 Marlene Dumas, *Black Drawings*, 1991-1992, acquerello e inchiostro su carta [111 disegni (25 x 17,5 cm) e una lavagna; dimensione totale 230 x 292 cm]

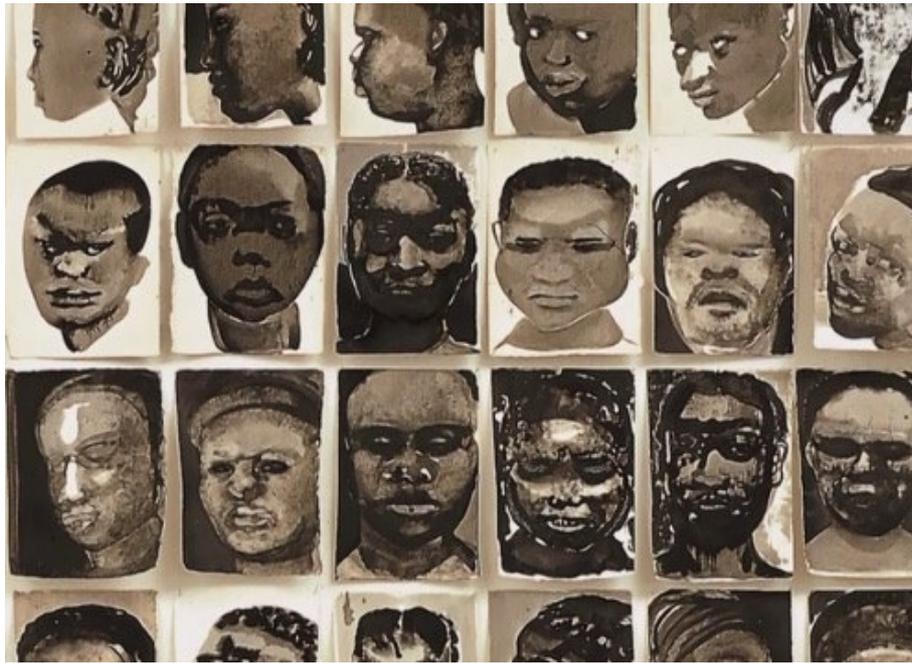


Fig. 10 Marlene Dumas, *Black Drawings*, 1991-1992, acquerello e inchiostro su carta 111 disegni (25 x 17,5 cm) e una lavagna; dimensione totale 230 x 292 cm.

Ai disegni di volti che costituiscono la serie, è stato aggiunto un intruso, disposto nell'estremità in basso a sinistra della griglia, che consiste nella rappresentazione di una lastra di basalto nero. Marlene Dumas è solita inserire, nelle serie, delle immagini estranee, degli intrusi⁸¹ il cui scopo è quello di disorientare lo sguardo dell'osservatore per indurlo a guardare le opere in maniera attiva, mantenendo un atteggiamento attento e critico. In questo caso la scelta della lastra di basalto non è casuale, dal momento che questo materiale ha infatti la proprietà di assorbire la luce; la sua presenza in questa serie allude all'invisibilità cui sono state sottoposte le persone ritratte. Marlene Dumas riprende il formato della tavola etnografica in chiave provocatoria, non per uniformare, ma per evidenziare le differenze tra gli individui elaborando «una concezione di soggettività basata sulla varietà e diversità, non sull'unica individualità»⁸². Osservando i ritratti notiamo che ogni volto si distingue dall'altro, non solo per i diversi tratti somatici, ma anche per le differenti gradazioni di inchiostro nero che vengono utilizzate. Il colore nero si fa carico, in questo contesto, di un

⁸¹ Cfr. BONACOSSA, *Marlene Dumas*, ...cit., 40-41.

⁸² ERNST VAN ALPHEN, *Art in mind: how contemporary images shape thought*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 44.

significato simbolico, portando avanti una riflessione che riguarda il rapporto tra visibilità e invisibilità. Significative risultano a tal proposito le parole di Ulrich Loock, che in riferimento all'opera in questione, afferma che: «a partire dall'assunto per cui in una società razzista i corpi neri sono invisibili, i *Black Drawings* si oppongono a questa concezione affidando all'inchiostro nero la visibilità dei volti»⁸³. Molteplici sono le sfumature di nero utilizzate, così come molteplici sono le sfumature che contraddistinguono l'umanità. Marlene Dumas lancia un messaggio di grande portata attraverso l'utilizzo del colore, che nella storia è diventato il presupposto per l'elaborazione di costruzioni culturali di esclusione. L'artista per mezzo di questi disegni si contrappone alle rappresentazioni stereotipate e facilmente identificabili per mezzo di tipologie definite, utilizzate dall'uomo nel corso dei secoli al fine di collocare "l'altro" e "il diverso" entro schemi riconoscibili e rassicuranti.

Un'ulteriore riflessione in riferimento a quest'opera riguarda il modo in cui sono stati dipinti i volti, che presentano infatti dei tratti enfatizzati, richiamando quasi l'estetica della maschera. Quest'ultima, in quanto rappresentazione stereotipata, conferisce un tratto fissità⁸⁴, eliminando la soggettività dell'individuo e fissandone invece alcuni tratti tipici universalmente riconoscibili.

Marlene Dumas per mezzo dei *Black Drawings* intende frantumare i processi tradizionali di rappresentazione e identificazione e lo fa rielaborando le fotografie di persone esistenti, rendendole anonime, irriconoscibili, sconosciute. In questo modo, decostruisce la nozione di "rappresentazione" nell'accezione di "rendere nuovamente presente" e quindi di "ri-presentare"⁸⁵, concetto che implica una ripetizione costante di stereotipi, in questo caso razziali. L'artista sfrutta il potere del *reframing* per riscrivere le modalità di rappresentazione dell'identità.

⁸³ ULRICH LOOCK, *Marlene Dumas - The Origin of Painting in Open End. Marlene Dumas*, catalogo della mostra a cura di Caroline Bourgeois, (Venezia, Palazzo Grassi - Punta della Dogana, 27 marzo 2022 – 8 gennaio 2023), Marsilio Editori, 2022, p. 202.

⁸⁴ Cfr. ERNST VAN ALPHEN, *Art in mind, how contemporary images shape thought*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, pp. 40-41.

⁸⁵ Cfr. LOOCK, *Marlene Dumas - The Origin of Painting ...cit.*, pp.202-203.

2.7. Decostruire gli stereotipi nell'ambito delle raffigurazioni femminili.

La serie delle *Maddalene*, 1995.

I dipinti dedicati al tema della figura femminile occupano uno spazio notevole nel *corpus* di opere dell'artista. Anche in questo ambito, i volti che si incontrano nelle sue tele appartengono a figure note nell'immaginario comune, sono personalità che ci sembra di aver già incontrato nel corso della nostra esistenza, sfogliando i manuali di storia dell'arte, le riviste di moda, oppure guardando la televisione o un film: si tratta di figure impresse nella nostra memoria alle quali l'artista decise di conferire una nuova vita per mezzo delle diverse consistenze materiche della sua tecnica e delle stratificazioni visive. Tra le diverse personalità femminili che compaiono nelle sue opere si possono riconoscere alcuni volti noti come ad esempio quello dell'artista Josephine Baker (Fig. 11), della modella Naomi Campbell (Fig.12), dell'attrice Marilyn Monroe, ma anche quello della fotografa e poetessa Dora Maar o ancora della figura cristiana di Maria Maddalena. Marlene Dumas assume come riferimento visivo queste immagini poiché le loro rappresentazioni nel corso della storia sono state oggetto di stereotipizzazione, diventando tipologie culturali visive predefinite e oggettificate.

L'atto di dedicarsi alla rielaborazione di questi soggetti è motivato dalla volontà di sfidare gli stereotipi e di decostruire i canoni stabiliti dalla tradizione figurativa per la rappresentazione della soggettività femminile⁸⁶.

Dumas sottolinea, attraverso questi lavori, l'abitudine insita nella cultura occidentale di raffigurare la donna rispondendo a canoni di bellezza ideale; i criteri di rappresentazione della figura femminile in ambito artistico hanno assunto forme diverse nel corso dei secoli e dei contesti culturali, ma hanno sempre teso a dei modelli, a delle norme di rappresentazione dominanti. L'artista evidenzia quindi come l'iscrizione di ogni soggettività entro determinati canoni abbia comportato un appiattimento della specificità e individualità della persona rappresentata. Centrale in questa riflessione diventa la nozione di "modello", fulcro dell'osservazione dell'artista, insieme al concetto di "icona", termini che vengono decostruiti per mezzo di miscele pittoriche entro le quali si stratificano volti. Marlene Dumas riprende le tipologie iconografiche tradizionali che si sono affermate nel corso dei secoli per

⁸⁶ Cfr. TIMEA ANDREA LELIK, *Representations of irrepresentability: the painted portrait in the twentieth-century in the works of Edvard Munch, Francis Bacon, and Marlene Dumas*, University of Amsterdam, 2020, pp.41-42.

offrire ai soggetti raffigurati una possibilità di riscrivere la loro storia, offrendogli nuovi destini da percorrere. Pur rifacendosi a fotografie di figure note, queste perdono i loro tratti tipici e riconoscibili (Fig. 13), impedendo un'identificazione immediata e una loro precisa collocazione all'interno di una tradizione rappresentativa.



Fig. 11. Marlene Dumas, *Josephine*, 1997, acquerello su carta, 124 x 70 cm.



Fig. 12. Marlene Dumas, *Naomi*, 1995, olio su tela, 130 x 100 cm.



Fig. 13. Marlene Dumas, *The supermodel*, 1995, acquerello su carta, 66 x 50,2 cm.

Per comprendere meglio tale procedimento di riscrittura si può fare riferimento alla serie di dipinti realizzati dall'artista in occasione della Biennale di Venezia del 1995 ed esposti nel Padiglione Olandese; si tratta di una serie costituita da otto tele di formato verticale riunite sotto il titolo *Maddalena* e aventi come tema centrale il riferimento iconografico all'omonima figura cristiana della peccatrice e penitente⁸⁷. Per mezzo dei ritratti di figure femminili l'artista decostruisce le concezioni convenzionali della rappresentazione del genere in ambito occidentale.

Si possono prendere in considerazione alcuni dei dipinti che compongono la serie, come *Newman's Zip*, *Manet's Queen* e *A Painting Needs a Wall to Object to*, in cui compaiono delle imponenti presenze femminili racchiuse negli spazi verticali delle grandi tele. Esse non presentano alcun tratto che le colleghi alla figura cristiana della Maddalena (Fig. 14), rappresentata solitamente mediante attributi tipici, come i capelli lunghi e biondi, le membra impalpabili, l'atteggiamento sottomesso. L'iconografia cristiana ha conferito alla sua figura tratti ben riconoscibili nel corso dei secoli e la sua immagine è stata associata all'idea del peccato, collocata agli antipodi della figura della Vergine Maria. Spesso è stata rappresentata nuda, con i capelli sciolti, attributo delle donne non sposate, colta in atteggiamenti di malinconia oppure in uno stato di estasi e purificazione dal peccato⁸⁸. La figura di Maria Maddalena (Fig. 15) è stata iscritta entro un preciso canone rappresentativo e Dumas, per mezzo della sua rilettura, la libera dal peso della tradizione iconografica⁸⁹.

Osservando i dipinti sopra menzionati si può osservare come le figure siano collocate in profondi fondali scuri indefiniti, ponendosi in uno stato di flusso nello spazio⁹⁰. Si può sottolineare come esse, pur essendo nude, non assumono un carattere erotico, anzi sembrano confrontare senza timore lo sguardo dell'osservatore. La rappresentazione canonica delle maddalene cristiane prevede figure dalla pelle chiarissima e dalle membra quasi impalpabili; Marlene Dumas presenta invece all'osservatore soggetti il cui colore della pelle non è uniforme, presenta chiazze più chiare e altre più scure, suggerendo quasi uno stato transitorio⁹¹. Nel caso dell'opera *Manet's Queen* (Fig. 16), l'artista ha addirittura eliminato la chioma di capelli biondi tipici della Maddalena, sconvolgendone profondamente il canone rappresentativo. Emblematico è il titolo dell'opera, che rimanda in maniera esplicita

⁸⁷ Cfr. ANKE BANGMA, *Three Women (are better than one)*, in *Marlene Dumas, Maria Roosen, Marijke Van Warmerdam*, 46. Biennale di Venezia, Padiglione Olandese, (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno - 15 ottobre 1995), catalogo della mostra a cura di Chris Dercon, tr.in., Eindhoven, Lecturis BV, 1995, pp.81-84.

⁸⁸ Cfr. *ivi*, p.84.

⁸⁹ Cfr. BEDFORD, *Questions of Intimacy...cit.*, pp.33-45.

⁹⁰ Cfr. BLOEMHEUVEL, MOT, *La peculiarità di essere umani...cit.*, p.13.

⁹¹ Cfr. LELIK, *Representations of irrepresentability...cit.*, pp. 169-175.

all'*Olympia* (1863) di Manet, il cui soggetto era appunto una prostituta; eppure, nel dipinto di Marlene Dumas non si riconosce nessuna delle caratteristiche che connotano la protagonista del dipinto di Manet, come ci aspetteremmo, quanto piuttosto è possibile riscontrare una notevole somiglianza con la figura che, nel dipinto di Manet, appare in secondo piano, ovvero la cortigiana che porge i fiori a Olympia.

L'artista, in questo modo, destabilizza i processi di riconoscimento, inducendo lo spettatore a compiere una serie di associazioni visive per poi scardinarle. Le figure sono così introdotte in un costante stato di passaggio da un'identità a un'altra, in una condizione mai definibile una volta per tutte.

Nel dipinto *Newman's Zip* (Fig. 17), il cui titolo si riferisce alle opere dell'artista Barnett Newman, noto per i dipinti costituiti da precise campiture di colore, compare una figura femminile dai capelli lunghissimi che ne coprono le parti intime. I capelli sembrano proprio richiamare le partiture cromatiche piatte di Newman, il cui principio di astrazione diventa qui metafora dell'allontanamento dell'individuo dalle categorizzazioni di genere, bellezza, razza, astraendosi appunto dalla loro rigidità.

Un riferimento velato all'oggettivizzazione del corpo femminile è suggerito infine dal dipinto *A Painting needs a wall to object to* (Fig. 18), che si caratterizza per la sua incompletezza: la tela infatti è dipinta solo in parte, a suggerire l'incompletezza delle modalità rappresentative stereotipate che connotano il modello femminile.

Le pose delle Maddalene di Dumas riecheggiano quelle delle Veneri classiche ma anche delle modelle che sfilano sulle passerelle della contemporaneità (Fig. 19, 20).⁹² Nel mescolare pose, gesti, volti, l'artista suggerisce ai suoi soggetti la possibilità di percorrere diversi e molteplici modi di esistere, introducendo una nozione di identità come una questione in divenire, quindi soggetta al mutamento⁹³. Risulta essere eloquente, a tal proposito, il frammento scritto dall'artista stessa in riferimento alle *Maddalene* da lei dipinte:

Where does the black model come from? Some dark blue space where the sun always shines? From an old african postcard and Naomi Campbell's legs in Vogue. From the city, from her liking crowds and hating solitude. From Giacometti, from the brothel, from Avignon, from Mary of Egypt, from everywhere these days⁹⁴.

⁹² Cfr. BEDFORD, *Questions of Intimacy...*cit., pp.33-45

⁹³ Cfr., BLOEMHEUVEL, MOT, *La peculiarità di essere umani...*cit., pp.13-16.

⁹⁴ MARLENE DUMAS, *Sweet Nothings. Notes and Texts 1982-2014*, 1997, Londra, Tate Publishing, 2015, p.99.

Quello che viene attuato dall'artista è un tentativo di riscrivere le politiche rappresentative occidentali⁹⁵, smantellando l'antiquato concetto di donna come corpo passivo⁹⁶.

Riprendendo le immagini esistenti di figure femminili note e stravolgendole, opponendosi ai canoni di bellezza, di sensualità e delicatezza che hanno da sempre caratterizzato l'immaginario comune in riferimento alla donna, Marlene Dumas mette in atto un'importante operazione di rilettura. Prendendo in considerazione il mondo occidentale, l'artista sottolinea la presenza di uno sguardo modellato dalla cultura visiva, sottolineando il ruolo fondamentale dell'arte in quanto mezzo di trasmissione di un pensiero stereotipato. Le opere menzionate sottolineano dunque una riflessione sul corpo evidenziando come quest'ultimo sia il risultato di costruzioni sociali⁹⁷. Il *reframing* diventa, ancora una volta, un potente strumento di rilettura dei regimi visivi.



Fig. 14. Tiziano, *Maddalena penitente*, 1533 ca., olio su tavola, 85 x 68 cm.



Fig. 15. Francesco Hayez, *Maria Maddalena*, 1833 olio su tavola, 149,5 cm x 118 cm.

⁹⁵ Cfr. ERNST VAN ALPHEN, *Introduzione*, in *Art in mind, how contemporary images shape thought*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, pp. XIX.

⁹⁶ Cfr. DUMAS, *Sweet Nothings. Notes and Texts...cit.*, p.64.

⁹⁷ Cfr. BEDFORD, *Questions of Intimacy and Relations...cit.*, p.42.



Fig. 16. Marlene Dumas, *Magdalena (Newman's Zip)*, 1995, Olio su tela, 300,5 x 101,5 cm.



Fig. 17. Marlene Dumas, *Magdalena (Manet's Queen/ Queen of Spades)*, 1995, Olio su tela, 300 x 100 cm.



Fig. 18. Marlene Dumas, *Magdalena (A painting needs a wall to object to)*, 1995, olio su tela, 200 x 100 cm.



Fig. 19.



Fig. 20.

Fig. 19, 20. Marlene Dumas, Riferimenti visivi, foto tratta dal catalogo *Marlene Dumas, Maria Roosen, Marijke Van Warmerdam*, 46. Biennale di Venezia, Padiglione Olandese, (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno - 15 ottobre 1995), catalogo della mostra a cura di Chris Dercon, tr.in., Eindhoven, Lecturis BV, 1995, pp.28-37.

2.8. *The Origin of painting, 2018-2020.*

Un ultimo aspetto che merita attenzione riguarda la tecnica pittorica dell'artista. Infatti, nonostante la scelta di un mezzo di espressione tradizionale quale la pittura, Marlene Dumas, è in grado di renderlo estremamente innovativo e a conferirgli matericità e movimento, trattando i propri soggetti come se si trattasse di corpi veri.

Per cogliere appieno la peculiarità della tecnica pittorica dell'artista, si può prendere in considerazione la serie *The Origin of Painting* (Fig. 21) (2018-2020) composta da una trilogia di grandi tele di formato verticale, *The Double Room* (2018), *Time and Chimera* (2020) e *The Making of* (2020), che si contraddistinguono per l'utilizzo di un composto pittorico denso e pastoso. Si tratta di una delle poche opere dell'artista in cui non compare alcun riferimento fotografico di partenza; in esse, infatti, non si riconoscono dei ritratti di persone, ma delle forme più astratte, che ricordano l'umano ma che rimandano a qualcos'altro. Il titolo fa riferimento al celebre mito greco dell'origine della pittura⁹⁸, narrato da Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia*, in cui essa si lega alla pratica del ritratto e alla sua capacità di fissare il ricordo della persona. Ciò che assume rilevanza in questi dipinti è l'aspetto tecnico e processuale. Nelle tre opere sono raffigurate delle presenze colte nell'atto di dare forma alla materia, in alcuni casi più liquida, in altri più pastosa al punto da richiamare la tecnica di modellazione di una scultura di argilla. Tra le righe si può leggere il tema di fondo dell'atto di creazione artistica. Le figure stanno plasmando delle masse informi che sono in una fase di definizione e di trasformazione, connotandosi come una materia in potenza.

Marlene Dumas nel documentario *The Myths and Muses of Marlene Dumas* (2022) di Rudolf Evenhuis, illustra un aspetto interessante che riguarda la trilogia sopra menzionata; l'artista racconta, in questa occasione, che la sua spiccata indole alla riproduzione della figura umana è riscontrabile già all'epoca dell'infanzia, quando si divertiva a dipingere schizzi veloci raffiguranti immagini di *pin-up girls*, che all'epoca comparivano come illustrazione sui pacchetti di sigarette. Dumas illustra come l'aspetto di quelle figure da lei disegnate siano riconoscibili, negli stessi tratti formali, all'interno della trilogia *The Origin of Painting*. Lei stessa spiega come questi tratti figurativi ritornino sempre nelle sue composizioni, anche se in forme differenti, ma richiamando la stessa forma archetipica.

⁹⁸ Cfr. LEOVICI, *Ossessionat3...cit.*, p. 202.

Si può quindi riflettere come in questa serie di dipinti, che sono tra i pochi a non avere come riferimento delle immagini fotografiche precedentemente esistenti, l'artista ricorra comunque a un archivio visivo, quello della propria memoria. Le *pin-up girls* che dipingeva da ragazzina tornano inavvertitamente nei suoi lavori di età adulta e fanno la loro comparsa proprio in questi dipinti realizzati con una tecnica più fisica, impulsiva e performativa; a emergere sono le figure dell'inconscio ottico dell'artista. La memoria del gesto con cui dipingeva le *pin-up girls* permane e si manifesta nei dipinti di età matura; si tratta quindi di una memoria gestuale impressa nel corpo, alla quale si sovrappone quella visiva delle immagini che connotano la sua esistenza.

Analizzando gli aspetti più fisici della tecnica si può notare come la pittura di Marlene Dumas sia un'orchestrazione di diverse sensazioni: essa trasmette sensazioni corporee, si può parlare della sua arte nei termini di una questione tattile. Tali aspetti risultano particolarmente evidenti nei dipinti a inchiostro su carta.

L'artista stessa afferma infatti «painting has to show its method, how it becomes what it is; [it should] move back and forth from the illusion to the gesture»⁹⁹.

Si può quindi sottolineare l'importanza della gestualità e dell'atto performativo che contraddistingue il momento creativo. Nella sua tecnica un ruolo centrale occupa il movimento che si esplica nella gestualità veloce della mano. Il gioco creativo avviene sul pavimento dove Marlene Dumas è solita collocare i suoi supporti entro i quali prende vita la forma. L'artista, senza realizzare precedenti disegni preparatori, getta sui fogli di carta una miscela di inchiostro acrilico e acqua, lo muove sul pavimento e lascia che la composizione liquida si muova seguendo il movimento da lei impartito, creando delle forme in cui il caso assume un potere di creazione artistica. Le forme che vengono così generate costituiscono il punto di partenza da cui Dumas inizia a dare forma alle figure umane. In seguito, modifica e rielabora con il pennello le chiazze acquose presenti sulla tela in maniera molto veloce, in modo tale che la superficie rimanga ancora bagnata durante la realizzazione. Ne risulta un procedimento che può essere paragonato quasi a un gioco con i materiali, in cui vi è la curiosità di scoprire che forma prende la materia se sottoposta a movimenti casuali. Ciò che ne risulta sono figure che non sono del tutto definite ma presentano una consistenza sfumata, acquosa, delicata. Non sono presenze che si impongono in maniera decisa sulla tela, anzi emergono quasi in maniera timida, come per sbaglio, dal momento che è il caso a generare

⁹⁹ SHIFF, *Less Dead ...cit.*, p. 150.

i contorni della forma iniziale, dalla quale l'artista fa emergere la figura che vuole portare alla luce.

Eloquenti possono risultare, a tal proposito, le parole di Susan Sontag di cui Marlene Dumas si appropria per riferirsi alla sua arte, descritta nei termini di «erotics of art»¹⁰⁰, suggerendo così una prevalenza delle sensazioni piuttosto che di un'interpretazione razionale dei suoi soggetti. Il tratto liquido, bagnato delle sue tele, visibile soprattutto nei dipinti realizzati con miscele di inchiostri molto diluiti, suggerisce un tratto di mutevolezza, associato a questa materia acquosa che scorre sulla tela, conferendo un tratto di imprevedibilità alle forme che possono assumere le figure. Per questo motivo nelle tele di Dumas emerge una realtà che non è definita una volta per tutte, non c'è un soggetto prestabilito da realizzare e questo conferisce alle sue opere un potenziale trasformativo. Tali aspetti contribuiscono a conferire alle figure dipinte una texture quasi trasparente che diventa per Dumas una metafora della scoperta di possibili strati di identità.



Fig. 21. Marlene Dumas, *The Origin of Painting*; da sinistra: *The Double Room*, 2018, olio su tela, 300 x 100; *Time and Chimera*, 2020, olio su tela, 300 x 100; *The Making of*, 2020, olio su tela, 300 x 100.

¹⁰⁰ MARLENE DUMAS in AXEL CLEVENOT, *Portraits de femmes artistes – Marlene Dumas*, video per la mostra *elles@centrepompidou* (Parigi, Centre Pompidou, 27 maggio 2009 – 29 febbraio 2011) 2009; <https://www.marlenedumas.nl/category/documentation/video-and-audio/> [ultimo accesso 25/05/24].



Fig. 22. Marlene Dumas, finishing a portrait of a museum guard based on a polaroid for her series "Rejects," NGBK in Berlin, March 1996. Photo credit: Paul Andriess.



Fig. 23. Marlene Dumas, Marlene Dumas in front of the wall of works in progress in her Amsterdam studio, 2014.

CAPITOLO 3

URS FISCHER

3.1. Dalla fotografia alla scultura: un'arte poliedrica. La metamorfosi come processo creativo.

In questo capitolo verrà analizzato il meccanismo del *reframing* nella prospettiva di una possibilità metamorfica della materia. La rilettura delle immagini che verrà qui analizzata si manifesta per mezzo di una concretezza tridimensionale e di una malleabilità materica in grado di infondere una potenzialità trasformativa all'oggetto artistico.

A conferire, nella tridimensionalità della dimensione scultorea, una tale possibilità di apertura semantica e movimento alle proprie opere, è lo scultore e fotografo Urs Fischer, il quale si è servito delle immagini e degli oggetti offerti dalle esperienze della quotidianità per realizzare creazioni artistiche che riecheggiano i *ready made* duchampiani e che, per mezzo della rilettura messa in atto, acquistano un carattere estremamente inconsueto, generando frizioni visive. Sono gli oggetti della nostra vita di tutti i giorni quelli che compaiono nelle installazioni dell'artista, eppure, nonostante la loro immagine sia nota alla nostra coscienza visiva, il loro significato non emerge in maniera chiara, poiché il processo di riconoscimento di tali immagini è ostacolato dal turbamento percettivo suscitato dall'insolita rielaborazione dell'ordinario.

A suggerire una metamorfosi delle immagini e dell'esistente sono, inoltre, le composizioni scultoree modellate direttamente dalla mano dell'artista grazie alla morbidezza dei materiali organici scelti per la loro malleabilità funzionale a trasmettere un'idea di mutevolezza.

Urs Fischer (Zurigo, 1973) è un artista svizzero, che attualmente vive e lavora a New York, anche se, come emerge chiaramente dalle parole dell'artista stesso, in occasione delle molteplici interviste di cui è stato protagonista, egli non si definisce come tale, soffermandosi a descrivere la sua volontà di manipolare il materiale artistico sottolineando, con un lessico estremamente legato alla plasticità, l'interesse per il lato meccanico e pratico del fare artistico, che si esplica nell'assemblaggio delle fonti, sia visive che materiali. Vi è un nucleo

di costante sperimentazione creativa che contraddistingue la sua idea di arte e che si manifesta nell'attenzione alla processualità.

La sua formazione è avvenuta presso la Schule für Gestaltung di Zurigo¹⁰¹, nell'ambito della quale egli compì i propri esordi nel campo della fotografia; si tratta di un aspetto significativo da tenere in considerazione per affrontare lo studio della sua pratica artistica, dal momento che rende comprensibile la predisposizione alla manipolazione di un immenso e variegato repertorio di immagini.

Le fotografie, infatti, sono per definizione riproduzioni e manipolazioni e per loro natura delle copie, delle rielaborazioni della realtà; incarnano quindi, in sé, il principio di funzionamento del *reframing*, ovvero della ricontestualizzazione di un'immagine in un luogo e in un tempo differenti rispetto a quelli d'origine.

Ciò che interessava a Fischer, all'epoca delle prime sperimentazioni artistiche, era soprattutto il processo fotografico e in particolare era affascinato dall'artificialità delle figure create in ambito cinematografico, realizzate attraverso un accurato montaggio; lo colpiva, inoltre, il ruolo della luce nella capacità di scolpire corpi e volti. Era attratto, in sostanza, dalle immagini perfettamente riuscite e costruite delle arti della fotografia e del cinema¹⁰², nella loro natura manipolata e stratificata.

Fin dagli esordi, si dedicò alla produzione di immagini *influenti*, inizialmente nell'ambito fotografico, ponendosi come obiettivo quello di «creare immagini che continuassero a vivere anche dopo essere state viste, dentro la nostra mente»¹⁰³, grazie alla loro capacità di colpire profondamente l'osservatore.

Una proprietà delle immagini e, nello specifico, delle immagini artistiche, che desta in lui particolare stupore e fascino, è il fatto che ciò che noi guardiamo, nel momento in cui viene colto dallo sguardo, “diventa nostro”, rimane impresso, assumendo un significato estremamente personale.

Consapevole di questo meccanismo di funzionamento dell'arte, conferisce vita a forme che colpiscono proprio in quanto capaci di toccare la dimensione individuale nell'intimità.

¹⁰¹ Cfr. la voce Urs Fischer nel sito della galleria GaGosian; <https://gagosian.com/artists/urs-fischer/> [ultimo accesso il 27/05/23].

¹⁰² Cfr. PIERRE DE MONTESQUIOU, *Urs Fischer – The artist in context*, in *Our Choices Art*, GaGosian, marzo 2024, visibile al sito <https://www.youtube.com/watch?v=u3q3aYredGs> [ultimo accesso il 30/05/2024].

¹⁰³ URS FISCHER, CLARA MAZZOLENI, *Il mondo di Urs Fischer*, tr.it. in “Rolling Stone Italia”, Intervista, 13 Novembre (2016); <https://www.rollingstone.it/cultura/interviste-cultura/il-mondo-di-urs-fischer/338752/> [ultimo accesso il 27/05/23].

L'arte di Fischer è estremamente poliedrica, al punto che inserirla entro un genere artistico preciso e definito risulterebbe notevolmente difficile; egli, infatti, si diverte a sperimentare con una grande varietà di materiali e tecniche diverse, ricorrendo, nel corso della carriera, alla fotografia, alla pittura, alla scultura, all'installazione su larga scala, elaborando un percorso artistico profondamente personale.

Un aspetto interessante che è importante menzionare in questo contesto, riguarda la formazione dell'universo visivo dell'artista, entro il quale un'importante influenza venne esercitata dalle immagini che egli aveva avuto modo di vedere durante la sua infanzia. Come l'artista stesso racconta in occasione dell'intervista per *Our Choices Art* realizzata in collaborazione con la Galleria Ga Gosian e pubblicata a marzo 2024¹⁰⁴, quando era bambino osservava con curiosità i libri di storia dell'arte presenti nella casa in cui viveva, che spaziavano dall'epoca ellenistica al periodo rinascimentale, fino all'arte del Novecento. Fischer, non sapendo ancora leggere, si limitava a guardare le immagini, le figure presenti in questi libri che suscitavano in lui grande interesse per la loro stranezza. Tra le immagini che maggiormente lo colpirono vi furono, ad esempio, i dipinti di Henri Rousseau, raffiguranti nature morte, e i dipinti di Pieter Bruegel aventi per soggetto scene di vita conviviale. In aggiunta all'osservazione di questo tipo di immagini, un altro importante riferimento contribuì a plasmare l'immaginario visivo dell'artista, cioè i numerosi libri di medicina conservati nella casa dai suoi genitori, entrambi medici, i quali, come lui stesso raccontò, avendo finito gli studi da poco conservavano ancora tutti i manuali di studio. Questi libri illustravano le immagini delle anomalie del corpo umano, di tutto ciò che non andava, tutto ciò che vi era di "strano" e inusuale nella dimensione umana. La visione di corpi deformi o malati, organi e parti corporee entrò a far parte dell'educazione visiva di Fischer unendosi alle immagini dei libri d'arte, creando così un connubio insolito che contribuì a influenzare gran parte della sua produzione artistica; lo si può riscontrare, ad esempio, nel suo gusto per le composizioni ambigue e perturbanti, fatte di accostamenti insoliti, in cui spesso compaiono sculture di corpi umani nudi, integri o talvolta frammentati, realizzati con grande precisione grazie all'utilizzo della cera, materiale che permette di conferire effetti di grande *mimesis*; a questa tipologia di opere si aggiungono installazioni in cui compaiono oggetti di uso quotidiano, senza che vi sia un collegamento apparente tra gli stessi. Tali influenze visive risalenti all'infanzia sono riscontrabili anche nelle composizioni aventi come soggetti frutta o verdura in decomposizione che richiamano le nature morte viste

¹⁰⁴ Cfr. DE MONTESQUIOU, *Urs Fischer...*cit.

in età infantile. Anche le scene di vita conviviale che l'artista ebbe modo di vedere in alcuni dipinti di Bruegel ritornano nella sua produzione in età adulta, manifestandosi nella scelta di creare opere scultoree a partire da un repertorio di oggetti tratti dalla vita quotidiana.

Si tratta, come nel caso di Marlene Dumas, di un archivio visivo in cui si sono stratificate nel tempo le immagini che colpirono profondamente lo sguardo dell'artista e che hanno lasciato le loro tracce nella memoria per riemergere a distanza di anni nelle sue opere d'arte, in quanto rielaborazioni.

Un aspetto che accomuna tutte le sue creazioni è il punto di partenza del processo creativo, ovvero le immagini che l'artista stratifica tramite collage visivi. Fischer stesso, infatti, afferma: «I believe images are emotionally charged. Each image has a different kind of charge. You make use of the emotional quality of the image rather than what the image is»¹⁰⁵.

Urs Fischer, come Marlene Dumas, ricorre alla pratica del collage di immagini, che vengono scelte in base al loro portato emotivo per poi essere stratificate generando combinazioni inusuali che tendono a suscitare un senso di sgomento nell'osservatore.

L'artista lavora sfruttando «il potere associativo che scaturisce dall'osservazione di un'immagine»¹⁰⁶, in modo tale che le sue opere non presentino mai un significato definito una volta per tutte ma soggetto a mutazioni. Le immagini per Fischer sono portatrici di un'emozione in potenza, e spetta all'artista il compito di attivarle¹⁰⁷.

Egli, talvolta, crea da sé le proprie immagini ricorrendo a software e dispositivi digitali; in questo modo le immagini vengono “fabbricate”, come se si trattasse dell'assemblaggio plastico di materiali grezzi, di combinazioni di oggetti tridimensionali; l'artista stesso, descrivendo il proprio procedimento creativo afferma: «many of the images are created by me, they are fabricated»¹⁰⁸.

Come l'artista espone in occasione dell'intervista di Massimiliano Gioni¹⁰⁹, egli non sceglie le proprie immagini nella loro essenza di immagini, ma in quanto oggetti da modellare. Il

¹⁰⁵ URS FISCHER in MASSIMILIANO GIONI in *This Is My Grandmother She Makes Really Genius Cakes*, Intervista, in *Urs Fischer. Shovel In a Hole*, catalogo della mostra *Urs Fischer: Marguerite de Ponty* a cura di Massimiliano Gioni (New York, New Museum, 28 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010), Zürich, JRP|Ringier, 2009, p. 61.

¹⁰⁶ Cfr. MICHELE ROBECCHI, *Welcome to Madame Fisscher*, in *Urs Fischer. Madame Fisscher*, catalogo della mostra a cura di Caroline Bourgeois (Venezia, Palazzo Grassi, 15 aprile - 15 luglio 2012), Venezia, Kiito-san, 2012, p.11.

¹⁰⁷ Cfr. ibidem.

¹⁰⁸ FISCHER in GIONI, *This Is My Grandmother She Makes Really Genius Cakes...cit.*, p. 60.

¹⁰⁹ Cfr. ibidem.

reframing nell'arte di Fischer si attua per mezzo di immagini-oggetto, infinitamente modellabili/ricombinabili.

Si può notare come l'artista, nelle occasioni in cui è stato chiamato a descrivere la propria metodologia creativa, ricorresse a un lessico che allude alla materialità, a un ambito costruttivo, scultoreo, plastico tendendo a concepire anche le immagini come fossero elementi scultorei, aggregati di materia. Un posto centrale, nell'arte di Fischer, occupa infatti l'interesse per l'aspetto materico degli oggetti e per i loro processi di mutamento nel tempo, che li fanno passare da uno stato all'altro. L'artista è interessato all'evoluzione dei materiali e alle potenzialità offerte dalle loro consistenze; un nucleo tematico che percorre la sua produzione è, infatti, il tema della metamorfosi e delle infinite mutabilità dell'immagine e della forma¹¹⁰.

3.2. Ritorni della storia dell'arte tra la *vanitas* e il non finito.

Realtà in decomposizione.

Spesso, nelle installazioni di Urs Fischer, ci troviamo di fronte a oggetti tratti dalla vita quotidiana¹¹¹ che vengono strappati dal loro contesto di appartenenza e ricollocati in strane atmosfere create dall'artista, producendo un effetto straniante. Fischer è interessato a colpire lo spettatore, a coinvolgerlo, implicandolo in maniera diretta e per farlo si avvale di strumenti quali la distorsione, l'illusione e la giustapposizione degli oggetti comuni¹¹², dando vita a composizioni che alterano la normale percezione degli oggetti stessi.

Un'affermazione dello stesso artista può aiutarci a comprendere i temi e i soggetti privilegiati nelle sue opere: «I love gentle pictures of the ordinary things that people do. My work [...] has to be close to the things I think about all day long and the things I do»¹¹³. Attraverso queste parole si comprende l'interesse dell'artista per la vita di tutti i giorni, per le cose ordinarie, per gli oggetti di vita domestica di cui egli si appropria ai fini del procedimento

¹¹⁰ Cfr. FRANCESCO BONAMI, *Urs Fischer. The Challenge*, in "Muse" ottobre (2018), Intervista, Gagosian, New York; https://gagosian.com/media/gallery/press/2018/Bonami_Francesco_Urs_Fischer_-_The_Challenge_Muse_October_2018_no._nfQj0nr.pdf [ultimo accesso il 28/05/2024].

¹¹¹ Cfr. la voce Urs Fischer nel sito della Galleria Massimo De Carlo <https://massimodecarlo.com/it/artists/urs-fischer>; [ultimo accesso il 28/05/24].

¹¹² Cfr. *ibidem*.

¹¹³ URS FISCHER in MIRIAM VARADINIS, *Sweet failure-art: raw or cooked?*, in *Urs Fischer. Kir Royal*, catalogo della mostra a cura di Miriam Varadinis (Zurigo, Kunsthaus Zürich, 09 luglio - 26 settembre 2004), Zurigo, JRP|Ringier, 2004, p.139.

creativo, decontestualizzandoli e conferendo loro una nuova destinazione e un nuovo significato.

Nel dedicarsi alla realizzazione di sculture, Fischer ne concepisce l'essenza come qualcosa di sfuggente, suggerendo, attraverso accostamenti insoliti, sensazioni di incertezza e vaghezza¹¹⁴.

Le sue sculture presentano tratti perturbanti, che lasciano intravedere un'aura di indiscrezione¹¹⁵ a tal punto che, in riferimento ai lavori dell'artista, è stata utilizzata la metafora di uno stato febbrile¹¹⁶, per indicare le sensazioni suscitate dalle sue opere: esse, infatti, sono spesso presentate da Fischer in stati di decomposizione, come nel caso delle sculture realizzate per mezzo di componenti organici, tra cui frutta e verdura oppure altri cibi che marciscono. Un'opera che può costituire un esempio significativo in questo senso è *Rotten Foundation* (Fig. 24, 25) (1998) che consiste nella realizzazione di un muro di mattoni avente come base una pila di frutta e verdura che inevitabilmente marcisce nel corso dell'esibizione causando il collasso dell'intera struttura, provocando così un senso di incertezza, precarietà e instabilità. L'artista, nell'utilizzare ortaggi in decomposizione per creare composizioni artistiche che mutano nel tempo, si rifà al genere della *vanitas*¹¹⁷, cioè raffigurazioni di nature morte contenenti simbologie allusive della caducità dell'esistenza e della transitorietà, come ad esempio candele che bruciano o elementi naturali che marciscono.



Fig. 24. Urs Fischer *Rotten Foundation*, 1998, mattoni, malta, frutta, verdura.



Fig. 25. Urs Fischer *Rotten Foundation*, 1998, mattoni, malta, frutta, verdura.

¹¹⁴ Cfr. BICE CURIGER, *Spaces generated by vision or basements save windows*, in *Urs Fischer. Shovel In a Hole...*cit., pp. 12-16.

¹¹⁵ Cfr. *ivi*, pp.12-13.

¹¹⁶ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁷ Cfr. *ivi*, p.16.

A generare un effetto di ambiguità e di sospensione sono anche le sculture dell'artista raffiguranti il corpo umano o, per essere più precisi, alcuni suoi frammenti.

Il corpo umano è un tema ricorrente nel corpus di opere di Urs Fischer, dove non compare soltanto in forma integra, ma, spesso, si lascia intravedere, nelle sue installazioni, in maniera frammentata lasciandoci perplessi per il suo tratto perturbante. Alcuni esempi che possiamo menzionare sono le opere *September Song* (2002) (Fig. 26) e *Hands* (2002) (Fig. 27) in cui sono visibili rispettivamente, frammenti di piedi e mani colti in pose e gesti con cui si muovono nella quotidianità, catturati nel loro movimento dallo sguardo dell'artista, che ne riproduce, sculturalmente, un preciso istante.



Fig. 26. Urs Fischer, *September Song*, 2002, polistirolo, colla, pittura, fil di ferro, vite, 23 x 60 x 10 cm.



Fig. 27. Urs Fischer, *Hands*, 2002, fusione di alluminio, filo, vernice smaltata, 73 x 32 x 20 cm.;

Fischer sembrerebbe richiamare il topos artistico della figura frammentata, collocandosi su un sentiero già percorso dagli artisti del passato, come l'esempio per eccellenza di Michelangelo. Lo scultore dell'età moderna si distinse infatti, per la realizzazione di opere scultoree rimaste incompiute, imperfette, che non raggiunsero mai la perfezione finale di una forma definitiva¹¹⁸. Si tratta di figure che rimangono imprigionate nella materia dalla quale cercano di liberarsi; è proprio in questa loro pulsione tormentata che raggiungono il momento di massimo pathos e dinamismo. Un esempio eloquente in tal senso può essere rappresentato dalla scultura in marmo raffigurante *Lo schiavo che si ridesta* (1520-1523 ca.) (Fig. 28), che appartiene alla serie dei *Prigioni*, un insieme di sculture aventi come soggetto le figure degli schiavi (Fig.29), che erano state concepite tra i 1520 e il 1530 per ornare la tomba di Giulio II¹¹⁹. Tutte le sculture che compongono la serie sono un esempio di *non finito* michelangiolo.

In queste opere emerge un' enfasi conferita al processo creativo, che viene catturato nel pieno del momento inventivo, dove la figura modellata sembra porsi a metà strada tra l'idea e la sua effettiva incarnazione nella materia. Tale aspetto è riscontrabile nel dato grezzo della materia scultorea, da cui le figure cercano di liberarsi, catturate in un movimento di estremo pathos. Lo si può osservare ad esempio nella scultura *Lo schiavo che si ridesta*, dove, riportando le parole di Christian K. Kleinbub: «the figure's titanic energies appear to be channeled against the very rock, like a person struggling to escape from tar or quicksand»¹²⁰. Nella scelta di rappresentare un preciso istante, si sprigiona un'energia, impersonificata dalla figura che cerca di dimenarsi nella materialità del marmo e che conferisce all'opera un tratto di vitalità¹²¹.

Tali figure frammentarie incarnano un'energia in potenza nel loro collocarsi in una fase di passaggio, lasciando sottendere la metafora di una possibilità trasformativa.

¹¹⁸ Cfr. CHRISTIAN K. KLEINBUB, *Michelangelo's Inner Anatomies*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2020, pp. 46-51.

¹¹⁹ Cfr. SUSANNE A. FRIEDE, *Tra frammentismo e grazia: considerazioni sul non finito (spirituale) nelle Rime di Michelangelo*, De Gruyter, 2023; <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110758061-011/html> [ultimo accesso 28/05/24].

¹²⁰ KLEINBUB, *Michelangelo's Inner Anatomies*...cit., p. 49.

¹²¹ Cfr. *ivi*, p. 48.

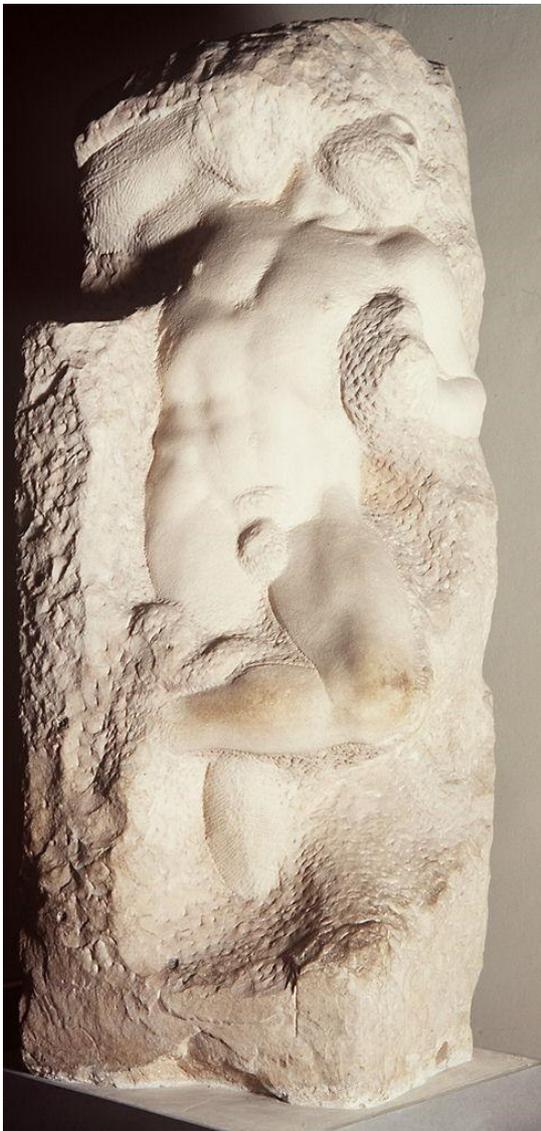


Fig. 28. Michelangelo, *Lo schiavo che si ridesta*, (1520-1523 ca.), marmo, 267 cm.

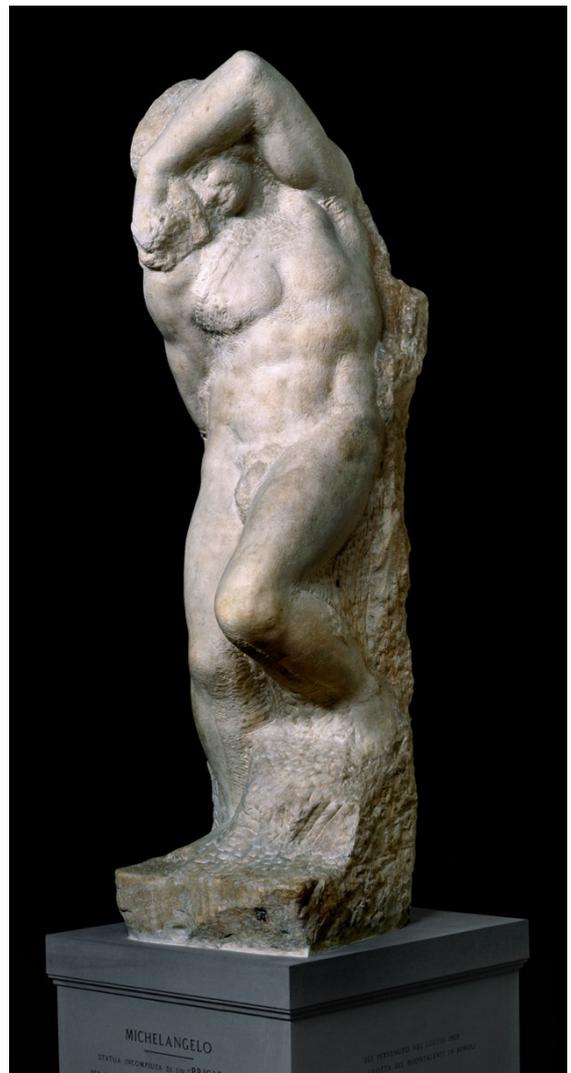


Fig. 29. Michelangelo, *Lo schiavo giovane*, (1520-1523 ca.), marmo, 256 cm.

Nelle installazioni di Fischer il frammento è una presenza costante: «un orecchio, un naso, una bocca [...] sospesi uno a uno, accessori pronti all'impiego, attaccati a dei fili di ferro in mezzo alla sala. [...] Quello che resta sono parecchi piccoli pezzi di piccole dimensioni, che funzionano come dei souvenir di un tema»¹²². Era questa l'impressione che suscitava la vista dell'installazione di Fischer *Untitled (Holes)* (2006), allestita anche in occasione della mostra *Madame Fisscher* nel 2012. È interessante soffermarsi sull'espressione utilizzata per descrivere tali frammenti corporei, cioè come se si trattasse di souvenir, un ricordo di qualcosa che è passato, delle forme che hanno lasciato la loro tracce nel tempo e appaiono come fantasmi dell'arte passata e ne riecheggiano l'aspetto. Un esempio in tal senso può

¹²² FALGUIÈRES, in *Urs Fischer - Madame Fisscher*, catalogo della mostra...cit. p. 22.

essere costituito dall'opera *Old Pain* (2007) (Fig.30), una scultura in gesso di colore rosa raffigurante un frammento di mento di un'ipotetica testa collocata all'in giù, appoggiato a una mano che lo sostiene e che nell'insieme è memore della classica posa del pensatore di Rodin. Gli echi della storia dell'arte ritornano nelle opere di Urs Fischer in qualità di allusioni velate che, nella loro natura frammentaria, offrono allo spettatore la possibilità di essere completate, di trasformarsi in qualcosa di nuovo.

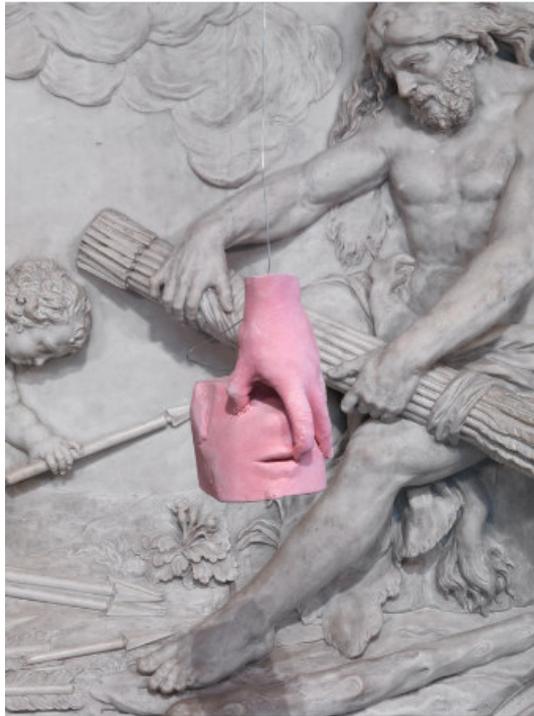


Fig.30. Urs Fischer, *Old pain*, 2007, gesso, pigmento, vite, colla poliuretanicca, filo, 26 x 25 x 15 cm.

Si possono però intravedere anche le influenze di altri artisti, tra cui Medardo Rosso e Edgar Degas¹²³, che si dedicarono anch'essi alla realizzazione di opere in cera e per di più sono accomunati dalla volontà di dare forma, nelle loro creazioni, ad un preciso istante di vita catturato. Il desiderio di questi artisti di cogliere l'istantaneità di un momento, risente dell'influenza esercitata dalle potenzialità della macchina fotografica, che permette di ritagliare un pezzo di realtà, incorniciandola entro i confini dell'obiettivo, rendendo quindi l'immagine risultante un frammento momentaneo. Fischer, come anche gli artisti appena menzionati, si rifà a questa tipologia di rappresentazione che si fonda sulla temporaneità

¹²³ Cfr. JESSICA MORGAN, *If you build your house on a bed of rotting vegetables*, in *Urs Fischer. Shovel in a hole...cit.*, p.46.

dello scatto. Le immagini che ne risultano presentano la caratteristica della parzialità, poiché sono solamente porzioni frammentarie della realtà, così come i frammenti scultorei dei corpi immortalati da Fischer, nei quali si può cogliere un tratto di provvisorietà e casualità dei gesti colti nelle loro pose espressive¹²⁴. Quelli ritratti da Fischer sono corpi incompleti, sono arti ai quali manca la restante parte di corpo a cui erano attaccati, come se fossero stati sottoposti a delle cesure e, proprio per questa loro incompletezza, tali opere si inseriscono nella tradizione del *non finito* rievocando quel dibattito novecentesco sviluppatosi attorno alle sculture di August Rodin¹²⁵, il cui tratto caratterizzante era quello di rimanere nello stato di bozzetti di gesso e non arrivare alla fase finale e definitiva della fusione in bronzo; secondo l'artista infatti, non era necessario che le forme raggiungessero uno stato di completezza per trasmettere il loro significato¹²⁶. In questo modo esse potevano essere continuamente moltiplicate, riprese e ricreate, a partire dai bozzetti incompiuti, lasciando aperto lo spazio ad ulteriori possibili creazioni.

Questo stato dell'opera, che le permette di esistere in una forma priva di definizioni ultime, diventa un aspetto positivo perché introduce la possibilità di portare alla luce nuove possibili soluzioni e possibili stati di esistenza. Si lascia libertà all'opera di trasformarsi in qualcos'altro.

Le possibilità metamorfiche dell'opera d'arte investono le sculture di Urs Fischer nei loro aspetti frammentari e decadenti e questa loro qualità può essere riassunta nelle parole di Jessica Morgan: «Fischer's decayed and fragmented forms have more life in them than many a fully representational figure»¹²⁷.

Il non finito lascia aperte possibilità immaginative e di significazione, o per dirlo in altri termini: ciò che viene lasciato all'opera è una libertà di vivere in molteplici forme.

In riferimento al tratto di indefinitezza dei suoi lavori, possiamo riportare un'affermazione dello stesso artista che introduce chiaramente la sua idea di opera d'arte con queste parole:

As far as my works go, I don't really ask myself if they are finished or not. There are many different ways of finishing things. This doesn't interest me specifically, it's about how much control you want to apply to something that is matter – something that is the physical material body you work with. And,

¹²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 46-47.

¹²⁵ Cfr. *ivi*, p.47.

¹²⁶ Cfr. *Rodin: l'accident, l'aléatoire*, catalogo della mostra (Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, 20 giugno - 24 settembre), Milano, 5 Continents Editions, 2014, p.9.

¹²⁷ MORGAN, *If you build your house...cit.*, p.47.

on the other hand, there is the control exercised by someone's psychology: the things you want to show, the things you don't want to show, and the image creates on the outside. This is the uncontrollable quality of any work¹²⁸.

Tale aspetto si può riscontrare nelle opere dell'artista che presentano soggetti in decomposizione, come nel caso di *Untitled* (2000) (Fig. 31, 32), opera costituita dall'unione di due frutti, una metà di una pera e una metà di una mela, unite per mezzo di una vite e sospese in aria tramite un filo di nylon legato al soffitto. La frutta, nel corso dell'esposizione, mette in atto il suo processo di decomposizione, che si genera in maniera autonoma senza che vi sia un controllo imposto dall'artista. L'opera d'arte diventa, in questo caso, qualcosa di vivo, organico; ciò che viene messo in scena dall'artista è il processo, la metamorfosi che subisce l'opera, la cui essenza viene affermata in quanto mutevole, opponendosi a una concezione statica e definita della stessa.



Fig.31. Urs Fisher, *Untitled*, 2000, mela, pera, filo di nylon, viti, dimensioni variabili.



Fig.32. Urs Fisher, *Untitled*, 2000, mela, pera, filo di nylon, viti, dimensioni variabili.

¹²⁸ FISCHER in GIONI, *This Is My Grandmother...*cit., pp. 60-61.

Questo interesse di Fischer per i processi di mutamento delle forme si traduce in una predilezione per l'utilizzo di materiali malleabili, quali la cera, l'argilla o la plastilina che gli permettono una maggiore morbidezza nella lavorazione e una possibilità di conferire alle proprie opere un tratto di imprevedibilità e una potenzialità di mutamento, annullando la staticità e fissità solitamente attribuite al genere della scultura. Le caratteristiche di questi materiali li rendono lavorabili con una tecnica scandita della velocità di realizzazione¹²⁹, consentendo all'artista di catturare in maniera istantanea il movimento e di trasferire spontaneamente le sensazioni procurate dalla visione della realtà. La velocità di lavoro permette di esercitare meno controllo e, di conseguenza, di conferire una maggiore imprevedibilità al risultato finale, poiché i materiali vengono lavorati in maniera più istintuale, seguendo il trasporto sensoriale che deriva dalla loro organicità. I gesti che l'artista compie nell'atto creativo vengono impressi in questi materiali, vi è dunque un aspetto molto fisico nella loro lavorazione, che implica una stretta relazione tra il mezzo e il corpo dell'artista; la fisicità corporea si imprime nella morbidezza della materia dando vita a forme morbide, organiche.

Si può parlare individuare un tratto di performatività associato alla lavorazione di questi materiali, legato anche al fatto che le tracce che l'artista imprime su tali materiali non sono permanenti, ma sono destinate a scomparire.

Considerando nello specifico l'uso della cera, l'artista si avvale di questo materiale per creare delle sculture-candela che vengono accese durante l'esibizione, così da mettere in atto uno scioglimento. Se nel caso delle sculture di frutta il movimento dell'opera, pur non essendo controllato, è in un certo senso prevedibile¹³⁰, dal momento che sappiamo che per natura frutta e verdura sono destinate a marcire nel corso del tempo, nel caso delle sculture in cera vi è invece un maggiore livello di imprevedibilità secondo l'artista, poiché il movimento che le caratterizza avviene casualmente; sciogliendosi, infatti, la cera modella forme e agglomerati di materia generati inaspettatamente. L'artista studia queste capacità metamorfiche dei materiali, e, nel caso specifico della cera, possiamo comprendere, per mezzo delle sue parole, il motivo per cui egli privilegiò questo materiale:

Wax that melts in itself creates a more beautiful perfection that you can create. There is a perfection in the movement. The way food decomposes

¹²⁹ Cfr. DE MONTESQUIOU, *Urs Fischer...*cit.

¹³⁰ Cfr. FISCHER, in GIONI, *This Is My Grandmother...*cit., p.61.

is predictable. It's a predictable process: it always rots in the same way. You're actually in control when you let nature do its thing. I'm interested in finding different ways of being an author. [...] It is more about letting materials and images take on their own life. The work has its own reality, and you are in service of it¹³¹.

3.3. La cera e il suo costante mutamento.

La cera è uno dei materiali privilegiati dall'artista dal momento che ha caratteristiche sensibilmente organiche o, per citare le sue stesse parole, egli parla di «organic feeling material»¹³².

La cera, «è legata ai processi della vita: nascita, metamorfosi, dissoluzione, rigenerazione. Il cambiamento è inerente alla natura della cera. [...] La cera inoltre sovverte le aspettative di immutabilità solitamente associate alla scultura. La sua ambiguità genera un senso di instabilità»¹³³ a causa dei suoi molteplici stati di esistenza: essa può infatti essere «calda o fredda, flessibile o solida, amorfa o polimorfa»¹³⁴. Basta pensare al fatto che, se modellata con le nostre mani, la cera si riscalda, si ammorbidisce e viene resa malleabile, presentandosi come un materiale che reagisce al nostro tatto e alla temperatura. Il costante mutamento è insito nella sua stessa natura.

Proprio per questa sua flessibilità e organicità, la cera è stata utilizzata nel corso dei secoli come simulacro del corpo umano¹³⁵, riuscendo a imitare verosimilmente la pelle e la carne umana.

L'origine della produzione di manufatti in cera è risalente a tempi antichissimi; se ne può riscontrare la presenza già attorno al 1100 a.C. nell'ambito della cultura egiziana, legata soprattutto alla produzione di immagini per scopi magici¹³⁶.

Questo materiale svolse un ruolo importante nella storia, legato soprattutto alla tecnica della fusione a cera persa, necessaria per la realizzazione delle imponenti sculture bronzee

¹³¹ Ibidem.

¹³² FISCHER in DE MONTESQUIOU, *Urs Fischer...*cit.

¹³³ ROBERTA PANZANELLI, *Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure: with a translation of Julius von Schlosser's "History of portraiture in wax"*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, p.1.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Cfr. ibidem.

¹³⁶ Cfr. MARCO BERETTA, *Usi scientifici della cera nell'antichità*, in "Quaderni storici" 44 (2009); Nuova serie, n.130, pp. 15-33, qui p.19.

dell'antichità, di cui un esempio eloquente può essere costituito dai Bronzi di Riace (V sec. a.C.), realizzati appunto per mezzo di tale tecnica. Questo procedimento permetteva di raggiungere livelli di maggiore precisione nella resa dei dettagli e di risparmiare notevoli quantità di bronzo, poiché le sculture così realizzate non costituivano un blocco pieno ma erano vuote all'interno¹³⁷. La metodologia si rivelò essere estremamente pratica per la realizzazione di sculture bronzee, tant'è che essa ricompare nel periodo rinascimentale nelle opere di artisti come Ghiberti, Donatello e Benvenuto Cellini. È proprio grazie alla testimonianza di quest'ultimo che si deve l'apprendimento della ricorrenza di tale pratica in epoca rinascimentale, illustrata nell'opera *I trattati dell'oreficeria e della scultura* (1568). Egli stesso inoltre ricorse a questa tecnica¹³⁸ per scolpire la scultura bronzea del *Perseo con la testa di Medusa* (1545).

Un'aggiuntiva fonte eloquente che contribuisce a fornire informazioni sulla storia delle pratiche artistiche che coinvolgono la cera è Julius Von Schlosser, che nella sua opera *La storia del ritratto in cera* (1911) traccia una storia dell'utilizzo di tale medium nell'ambito artistico della ceroplastica. Il celebre storico dell'arte compie un percorso nel tempo che ne analizza le origini, riscontrabili a partire dall'antichità romana, proseguendo alla sua evoluzione in epoca rinascimentale fino alla nascita delle figure in cera di Madame Tussauds, per poi concludere esponendo le ragioni del declino di tale pratica nella contemporaneità.

Come sottolinea Schlosser, si può risalire a tempi antichissimi per rintracciare esempi significativi di utilizzo della cera per la riproduzione di parti corporee, come nel caso delle maschere funebri risalenti all'epoca dell'antichità romana, la cui esistenza è testimoniata dagli scritti di Vitruvio, Cornelio Nepote, Plinio e Cicerone, i quali menzionarono la presenza di maschere di cera¹³⁹. Vi era infatti l'usanza, soprattutto nell'ambito delle famiglie patrizie dell'antica Roma, di realizzare dei calchi di cera sui volti dei familiari una volta defunti, così da esporre il loro ritratto entro delle teche all'interno delle abitazioni per poter «eternare i tratti del defunto ma anche la sua presenza spirituale, rievocata dalla virtù magica della cera di rianimare gli oggetti rappresentati»¹⁴⁰. Si può cogliere, nelle pagine della *Storia del ritratto in cera*, un tratto importante di questo materiale, ovvero la sua associazione con

¹³⁷ Cfr. EDILBERTO FORMIGLI, *Note sulla tecnologia nella statuaria bronzea greca del V sec. a.C.*, in "Prospettiva" (1980); n.23, pp.61-66.

¹³⁸ Cfr. BENVENUTO CELLINI, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, 1568, Firenze, Felice Le Monnier, 1857.

¹³⁹ Ivi, pp. 180-184.

¹⁴⁰ BERETTA, *Usi scientifici della cera nell'antichità...cit.*, p.25.

il corpo e, nello specifico, la capacità di ridare vita al volto dei defunti, che si traduce nella potenzialità di presentificare la persona assente.

Anche in epoca rinascimentale la cera veniva utilizzata per creare ritratti che dovevano avvicinarsi il più possibile alla forma viva: quella della ceroplastica è una produzione che si caratterizza per una «tendenza al naturalismo estremo»¹⁴¹.

Un esempio di utilizzo della cera nella sua intima implicazione con l'organico e con il corpo può essere costituito dagli *ex voto*, il cui utilizzo riemerge in epoca rinascimentale, quando venivano commissionate sculture in cera che riproducessero teste, gambe, braccia, insieme ad altre parti del corpo umano per essere offerte dai fedeli ai santi da loro venerati, al fine di chiedere un sollievo dalle malattie che li affliggevano oppure in qualità di ringraziamento dell'avvenuta guarigione¹⁴². La cera veniva scelta proprio per la sua capacità di riprodurre, con effetti di estrema *mimesis*, la fisicità del corpo vivente.

Queste peculiarità hanno indotto numerosi artisti a scegliere la cera come mezzo per plasmare soggetti umani che si distinguessero per l'estremo realismo; alcuni esempi che possiamo citare sono Medardo Rosso e Edgar Degas, già precedentemente menzionati, i quali si servirono della cera per creare sculture iperrealiste. In particolare, Medardo Rosso (1858-1928), nel contesto del Novecento italiano, fu tra gli artisti che ricominciò a riutilizzare la cera come materiale scultoreo¹⁴³ nella contemporaneità; gli artisti, infatti, nei secoli hanno progressivamente privilegiato l'utilizzo di materiali meno deperibili e più monumentali quali il marmo o la pietra.

Medardo Rosso nello specifico sfruttò il potere della cera di ottenere una resa precisissima, naturale e organica della pelle dei suoi soggetti¹⁴⁴ e, per di più, interessato a cogliere l'aspetto psicologico dei personaggi ritratti, egli riuscì a ottenere effetti di realismo estremo, come si può notare in un'opera come *La vecchia* (1883) (Fig.33) oppure il *Bambino Malato* (1895) (Fig.34). L'utilizzo di un materiale così sofficientemente modellabile permette di trasferire con grande sensibilità gli stati d'animo delle persone ritratte e di creare, nel caso di Rosso, effetti pittorici quali lo sfumato¹⁴⁵, per riprodurre il modo in cui la luce plasma le ombre dei volti.

¹⁴¹ JULIUS VON SCHLOSSER, *Storia del ritratto in cera: un saggio*, 1911, tr.it. Milano, Officina libraria, 2011, p. 111.

¹⁴² Cfr. GROOTENBOER, *Theorizing Wax...* cit., p.6

¹⁴³ Cfr. MARGARET SCOLARI BARR, *Medardo Rosso*, New York, The Museum of Modern Art, 1993, p. 20.

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 21.

¹⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 23.



Fig.33. Medardo Rosso, *La vecchia*, 1883, cera gialla chiara con supporto interno in gesso, 33,5 x 25 x 26 cm.



Fig.34. Medardo Rosso, *Bambino malato*, 1895-1897, cera su gesso, 28 x 25 x 15.

Anche Edgar Degas (1834-1917) fece uso della cera per realizzare una serie di piccole sculture raffiguranti uno dei suoi temi prediletti, cioè le ballerine. Ne realizzò numerosissime versioni¹⁴⁶ al fine di studiarne con precisione le pose e i movimenti corporei. La cera, grazie alla sua infinita malleabilità permise a Degas una rielaborazione continua di questo soggetto, per riuscire a coglierne gli aspetti più veritieri del movimento. Un esempio può essere costituito dalla *Petit danseuse de quatorze ans* (1921-1931), una statuetta raffigurante una giovane ballerina, la cui prima versione venne realizzata con l'uso della cera, mentre le successive in bronzo (Fig.35). Degas riuscì a ottenere, grazie alla cera, un tale effetto di verosimiglianza che il pubblico all'epoca rimase scioccato e turbato¹⁴⁷ per i tratti di "bruttezza del volto"¹⁴⁸, che non si rifacevano ai canoni estetici dell'epoca.

¹⁴⁶ Cfr. DAPHNE BARBOUR, *Degas's Little Dancer: Not Just a Study in the Nude*, in "Art Journal" 54 (1995); n. 2, Conservation and Art History, pp. 28-32.

¹⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 28.

¹⁴⁸ Cfr. *ibidem*.



Fig. 35. Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1921-1931, bronzo patinato, tutù di tulle, nastro di raso, base in legno; realizzata su modello in cera, 98 cm × 35,2 cm × 24,5cm.

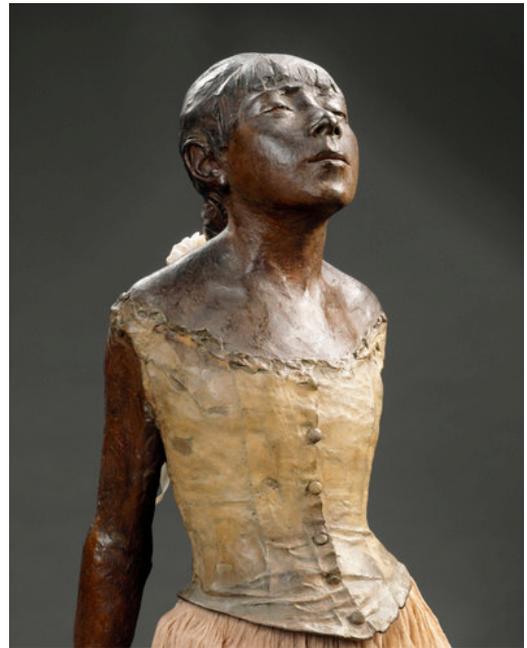


Fig. 36. Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1921-1931, bronzo patinato, tutù di tulle, nastro di raso, base in legno; realizzata su modello in cera, particolare, 98 cm × 35,2 cm × 24,5cm.

Ma possiamo fare riferimento anche ad artisti della più recente contemporaneità, come ad esempio Kiki Smith, la quale per mezzo di questo materiale, crea sculture raffiguranti soggetti umani. In particolare, Kiki Smith realizza sculture di cera a grandezza naturale di corpi umani colti negli aspetti più crudi e viscerali dell'esistenza¹⁴⁹, che si collocano nel più ampio contesto delle esplorazioni anatomiche del corpo, uno dei principali nuclei tematici affrontati dall'artista. Tali opere generano un certo senso di inquietudine e straniamento per il loro carattere così simile alla realtà.

L'elevato livello di verosimiglianza raggiunto per mezzo della cera, soprattutto nell'ambito della rappresentazione della figura umana, evoca ciò che Freud definisce "il perturbante"¹⁵⁰, il sentimento generato nell'animo umano dalla visione di qualcosa che è inconsueto, inusuale, che è nascosto e riaffiora, oppure di qualcosa che è *simile* a noi. Quest'ultimo caso

¹⁴⁹ Cfr. CHUCK CLOSE, *Kiki Smith* in "BOMB" (1994), n. 49 p. 42.

¹⁵⁰ Cfr. SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, 1919, tr.it. a cura di Cesare L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1993, pp.11-85.

è il più pertinente per descrivere l'effetto provocato dal tipo di opere qui considerate; infatti, soprattutto nel caso delle sculture che incarnano corpi umani, il sentimento di inquietudine è generato dal fatto che esse sono identiche a noi senza essere reali, o meglio, spesso senza poter capire se siano animate o meno. Questo aspetto, indicato da Freud come la loro "animazione", non ci permette di capire se si tratta di qualcosa di vivo oppure no; tali sculture sono uguali a noi nelle forme, ma allo stesso tempo si differenziano: sono qualcos'altro e questo ci getta nell'incertezza.

Proprio per questa sua caratteristica di situarsi a metà tra animato e inanimato, la cera si fa portatrice di uno status *liminale*, si colloca cioè in uno stato di soglia, a metà tra l'organico e l'inorganico.

Fischer riprende la profonda relazione che intercorre tra la cera e l'umano per dedicarsi alla realizzazione di sculture di uomini e donne a grandezza naturale, sfruttando l'effetto di mimesi del materiale per generare un senso di turbamento nell'osservatore. Egli realizza corpi umani di cera che rievocano qualcosa che già conosciamo e che abbiamo già visto.

Lo si può osservare in un'opera come *What if the phone rings* (2003) (Fig. 37), costituita da tre figure umane a grandezza naturale fatte di cera e perforate da numerosi stoppini destinati a essere accesi in modo tale da provocarne lo scioglimento nel corso dell'esposizione.



Fig. 37. Urs Fischer, *What if the phone rings*, 2003, cera, pigmento, stoppino, cm. 106 x 142 x 46.

L'artista si è servito per la realizzazione di un'anima di polistirolo che è stata successivamente rivestita in cera e modellata in maniera grossolana, al punto da conferire alle sculture l'aspetto di opere ancora in fase di gestazione.

Si tratta di tre nudi femminili, colti in pose che ricordano quelle delle sculture neoclassiche, in cui i corpi sono disposti in posizione reclinata (Fig. 38, 39, 40)¹⁵¹. In questo caso ad essere distesa è solamente una delle figure, mentre le altre due sono sedute. A prima vista chi osserva tali sculture potrebbe provare una rassicurante sensazione nell'inserirle entro la già nota categoria delle sculture femminili che popolano le sale dei musei o le pagine dei libri di d'arte; invece, tali aspettative vengono deluse nel momento in cui ci si accorge che esse presentano segni di lacerazione e gocce di cera provocate dal calore che ne causerà il lento decadimento. Fischer ricorre a un repertorio visivo ben noto all'immaginario collettivo, dal momento che le pose delle tre figure, come scrive la storica Patricia Falguières «potrebbero evocare una pin-up, una modella dello studio, una figura del *Concerto campestre* di Tiziano»¹⁵².

L'artista si diverte a giocare con questo tipo di rappresentazioni allusive per poi generare effetti spiazzanti; se il nostro sguardo pensava di potersi compiacere davanti alla visione di perfetti corpi manualmente modellati esso viene invece gettato in una condizione di spaesamento e obbligato a rivalutare ciò che ha davanti. Viene attuata una dislocazione di significato delle forme conosciute¹⁵³.

In questo processo di metamorfosi generato dallo scioglimento della cera, ad imprimere la forma all'opera d'arte non è più l'artista, ma il materiale stesso, che, nel suo degradarsi, genera nuove conformazioni.

¹⁵¹ Cfr. VARADINIS, *Sweet failure-art...cit.*, p. 154.

¹⁵² FALGUIÈRES, in *Urs Fischer - Madame Fisscher*, catalogo della mostra...cit. p. 24.

¹⁵³ Cfr. *ivi*, p. 146.

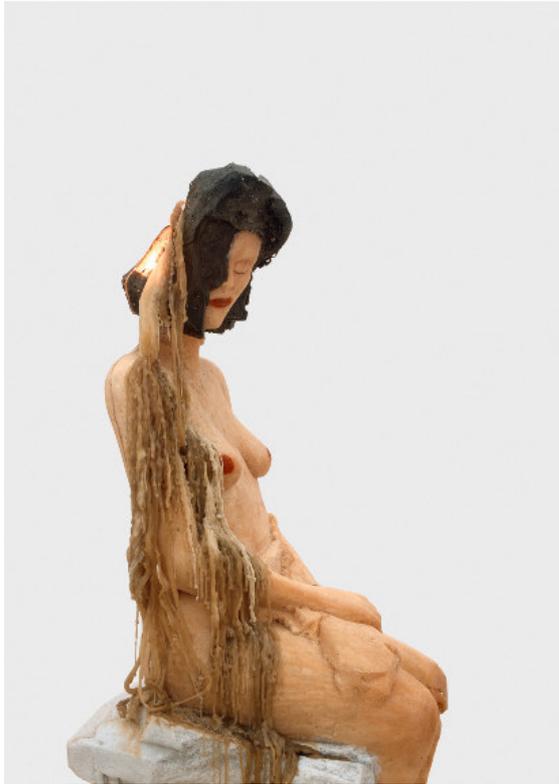


Fig.38. Urs Fisher, *What if the phone rings*, Figura 1, 2003, cera, pigmento, stoppino, 106 x 142 x 46 cm.



Fig.39. Urs Fisher, *What if the phone rings*, Figura 2, 2003, cera, pigmento, stoppino, 200 x 54 x 46 cm.



Fig.40. Urs Fisher, *What if the phone rings*, Figura 3, 2003, cera, pigmento, stoppino, 94 x 99 x 54 cm.

3.4. *Il Ratto delle Sabine, 2011: lo scioglimento del canone estetico.*

L'opera che viene presa in analisi in questo contesto e che rende esplicito il pensiero di Fischer è *Untitled* (2011) (Fig. 42), che consiste nella riproduzione in cera del *Ratto delle Sabine* (410 cm, 1582) realizzata dallo scultore manierista Giambologna, presentata alla Biennale di Venezia del 2011¹⁵⁴ ed esposta presso l'Arsenale insieme a un'ulteriore scultura in cera raffigurante l'artista Rudolf Stingel, amico di Urs Fischer, e una sedia da ufficio riprodotta sempre nel medesimo materiale.

L'opera è stata successivamente replicata numerose volte in contesti espositivi differenti, tra i quali si può menzionare la Bourse de Commerce di Parigi, sede della *Pinault Collection*, dove essa venne esposta in occasione della riapertura della sede a seguito dei restauri dell'edificio nel 2021¹⁵⁵.

Nell' sede parigina, l'opera venne posizionata al centro della "rotunda" dell'edificio e tale posizione di grande rilevanza deriva dal fatto che l'opera in questione è portatrice di significati riguardanti il mondo dell'arte nella sua totalità.

Fischer riprende la scultura già esistente del Giambologna (Fig. 41), realizzata su commissione medicea e collocata inizialmente nella Loggia dei Lanzi¹⁵⁶, presso la Piazza della Signoria a Firenze, culla della cultura rinascimentale.

L'opera, che costituisce un esempio eccellente di scultura manierista, consiste in un gruppo scultoreo composto da tre figure aggrovigliate tra di loro in una posizione di estremo dinamismo che tende a svilupparsi verso l'alto.

¹⁵⁴ La biennale in questione era intitolata *ILLUMInazioni*, e affrontava il tema centrale del rapporto tra l'arte del passato e l'arte del presente. Facevano parte dell'esibizione, infatti, diverse opere del passato, come ad esempio quelle di Tintoretto, che venivano affiancate alle opere della contemporaneità. L'obiettivo non era tanto quello di trovare le possibili analogie formali, ma di creare frizioni, nuove associazioni, per generare un rapporto dinamico. Intento della mostra era quello di suggerire una pluralità di nuovi punti di vista e di riproporre i generi "classici" quali pittura, scultura, fotografia e cinema per risvegliarne i potenziali latenti. Vi era la volontà di creare nuove provvisorie associazioni tra le opere, così da favorire un'idea di arte come esperienza illuminante, come un'attività in continua evoluzione. Questa Biennale proponeva un'idea di cultura intesa come elemento dinamico suggerendo un'etica della precarietà e una visione eterocrona della storia. Cfr. BICE CURIGER, *ILLUMInazioni*, catalogo della mostra a cura di Bice Curiger, Giovanni Carmine, 54. Esposizione Internazionale d'Arte, (Venezia, La Biennale di Venezia, 4 giugno - 27 novembre 2011) Venezia, Marsilio, 2011, p.46.

¹⁵⁵ Cfr. MARTIN BETHENOD, *On Urs Fischer's Work*, Interview, Bourse de Commerce; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischers-work> [ultimo accesso il 29/05/24].

¹⁵⁶ Cfr. AVERY CHARLES, *Giambologna: the complete sculpture*, Oxford, Phaidon Christies, 1987, p.114.



Fig. 41. Giambologna, *Ratto delle sabine*, 1574-1580, marmo, altezza 410 cm., Loggia dei Lanzi, Firenze;

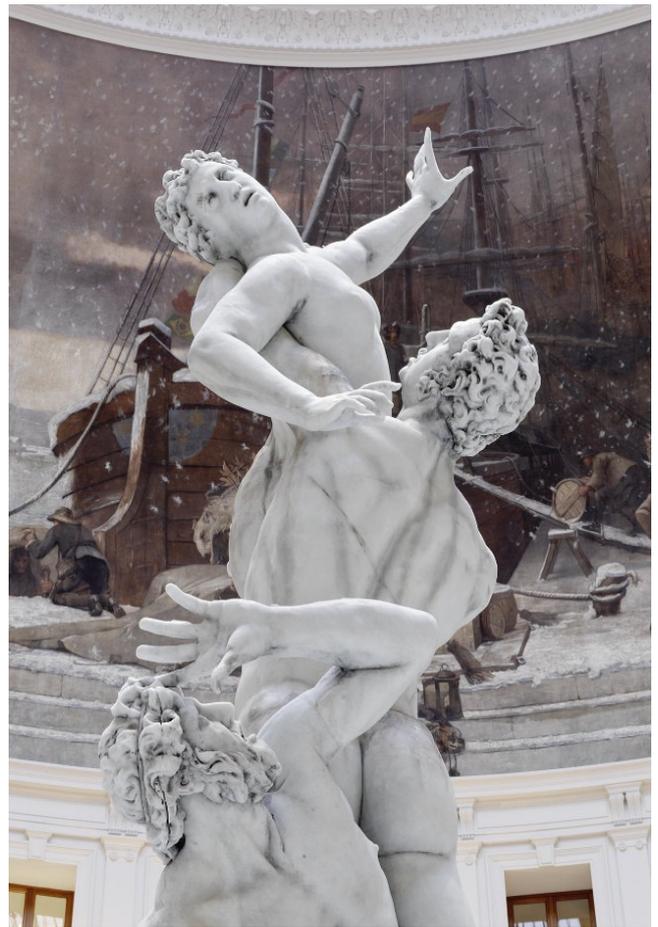


Fig. 42. Urs Fisher, *Ratto delle sabine*, 2011, cera, pigmenti, stoppini, acciaio, 630 x 147 x 147 cm.

Nel suo movimento spiraliforme riecheggia il celebre motivo della figura serpentinata di Michelangelo¹⁵⁷ insieme a una composizione piramidale. Giambologna si servì della cera per i suoi modelli scultorei prima di passare alla forma definitiva del bronzo o del marmo¹⁵⁸; egli sfruttò la morbidezza del materiale che gli permise di elaborare composizioni complesse nelle quali risulta evidente l'artificiosità tecnica. Nel gruppo qui preso in considerazione si possono riscontrare una precisa resa anatomica e una «plastica articolazione delle figure»¹⁵⁹. L'opera si presenta come un gruppo di tre figure aggrovigliate tra di loro che si sviluppa in un movimento verticale ascendente di grande dinamismo, in grado di «liberare le forze, le energie, gli impulsi latenti nel corpo umano»¹⁶⁰. Si tratta di un lavoro che si configura come una dimostrazione di capacità tecnica, come un esercizio compositivo estremamente difficile¹⁶¹ poiché implicava l'organizzazione di tre figure armonicamente legate tra loro e per di più colte in un momento di tensione. Esse non dovevano figurare separate, ma intimamente unite in un'azione complessiva che le coinvolgesse nella totalità. L'artista riuscì nell'intento dando vita a una composizione estremamente ritmica, il cui andamento spiraliforme permette al pubblico di poterla osservare da tutti i lati, girandoci attorno. Le tre figure alludono metaforicamente alle tre età dell'uomo¹⁶² e rendono manifesta, nelle loro forme, la profonda conoscenza di Giambologna della resa del nudo in quanto egli ha saputo:

Compendiare nella medesima opera le più contraddittorie singolarità della plastica: la grazia dell'adolescenza, la forza della giovinezza, l'angolosità della vecchiaia. Un giovane forte e virile, insomma, una bella fanciulla dalle forme fresche, gentili e delicate, un debole vecchio: ecco le tre figure che il nostro artista volle riunire in quell'opera ch'egli si diede affettuosamente a studiare maturare e accarezzare nel pensiero.¹⁶³

La scultura è stata realizzata con estrema precisione, virtuosismo e bravura costruttiva¹⁶⁴, rispettando i canoni imposti dallo stile dell'epoca. È qui opportuno ricordare i tratti estetici

¹⁵⁷ Cfr. ARNOLD HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, 1964, tr. it. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1965 p.156.

¹⁵⁸ Cfr. CHARLES, *Giambologna: the complete sculpture*, Oxford, Phaidon Christies, 1987, p.63.

¹⁵⁹ HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento...* cit., p.164.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Cfr. CHARLES, *Giambologna: the complete sculpture...* cit., p.109.

¹⁶² Cfr. PATRIZIO PATRIZI, *Giambologna*, Milano, L. F. Cogliati, 2005, p.121.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Cfr. FALGUIERES, *Urs Fischer -Madame Fisscher*, catalogo della mostra..., cit., p. 25.

che connotarono il periodo manierista, quali la precisione formale, l'estrema naturalezza nella resa del corpo e del movimento, l'equilibrio e l'ordine; tutto ciò che vi era di artificioso veniva eliminato a favore di un'imitazione del naturale. A essere presi come modelli di riferimento per eccellenza furono i principi formali del pieno Rinascimento¹⁶⁵, incarnati da personalità come Leonardo, Raffaello e Michelangelo. Un artista capace, secondo i criteri dell'epoca, era colui che era in grado di realizzare forme che fossero naturali con estrema facilità. Tutti questi sono i criteri che Vasari, nelle *Vite*, indica quali elementi distintivi della *maniera*¹⁶⁶. Nel ricordare alcuni tratti di tale periodo artistico, si può sottolineare il risalto che esso conferisce alla «natura eterogenea e contraddittoria della realtà»¹⁶⁷ che si esplica, in pittura, nell'attenzione conferita alla raffigurazione dinamica e illusoria dello spazio entro il quale sono comprese figure dai movimenti complessi che si torcono nei loro atteggiamenti¹⁶⁸, mentre in ambito scultoreo nell'attenzione conferita alla resa del movimento delle figure, che pur mantenendo alcuni tratti di perfezione memori dell'arte classica, inizia ad assumere un carattere esasperato e a introdurre una complicazione delle forme¹⁶⁹. È infatti in concomitanza con questo periodo storico che iniziano a emergere i primi sintomi dell'arte barocca, che si manifesta in una predilezione per il carattere più forzato delle forme, per una maggiore ricercatezza e un gusto nei confronti del sorprendente¹⁷⁰, manifestandosi in una resa compositiva astrusa dei soggetti.

Fischer riporta in vita scultura manierista, mutandone la consistenza e trasformandola in una candela per mezzo dell'inserimento di stoppini che, accesi, provocano lo scioglimento dell'opera nel corso dell'esposizione.

La scelta di utilizzare la cera anziché lo stesso materiale dell'originale è motivata dal fatto che l'artista preferisce conferire alle sue opere un tratto di organicità, anche nel caso in cui non debba riprodurre persone in carne in carne ed ossa, ma repliche di sculture marmoree. La predilezione di Fischer per materiali morbidi, in opposizione alla rigidità e staticità del marmo è significativa nell'ottica di trasmissione dei significati delle sue opere, che tendono a fluire nella morbidezza e nel flusso transitorio delle forme, piuttosto che arrestarsi nella fissità di un concetto.

¹⁶⁵ Cfr. HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento...cit.*, p.139.

¹⁶⁶ Cfr. GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568; http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina_tomo1.pdf [ultimo accesso il 15/05/24].

¹⁶⁷ HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento...cit.*, p.211.

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, p.157.

¹⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp.139-140.

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 142.

Questa scelta permette quindi di attribuire all'originale, imponente e immutabile immagine della statua del Giambologna una diversa essenza, un certo tratto vitale.

Sciogliendosi, la scultura perde i suoi tratti riconoscibili, la sua bellezza, le forme perfette che hanno rappresentato un modello ideale per l'arte del passato: tutto ciò scompare, si scioglie in una massa informe, lasciando solamente tracce, vagamente riconoscibili di ciò che c'era prima¹⁷¹ (Fig. 43, 44).

Emerge con chiarezza un tema centrale dall'azione messa in atto dall'opera, cioè la caducità dell'esistenza: tutto muta nel tempo e tutto è destinato a scomparire; si rivela quindi inutile produrre canoni, ideali di perfezione definiti una volta per tutte, perché anch'essi sono destinati a mutare.

L'opera, che all'inizio era verticale e dinamica, si scioglie, fluisce e si trasforma in «una massa orizzontale di pozzanghere¹⁷²».



Fig. 43. Urs Fischer, *Il Ratto delle sabine*, 2011, cera, pigmenti, stoppini, acciaio.



Fig. 44. Urs Fischer, *Il Ratto delle sabine*, 2011, cera, pigmenti, stoppini, acciaio.

¹⁷¹ Cfr. BETHENOD, *On Urs Fischer's Work*, Interview...cit.

¹⁷² Ibidem.

Avviene uno stravolgimento delle condizioni iniziali dal momento che, come afferma, Bethenod: «l'opera era perfetta, nata dalla cura e dalla precisione. Alla fine, invece nasce dal caso. Era formale, addirittura iper-formale, e alla fine è resa informale, perfino informale».¹⁷³ La cera, sciogliendosi, imprime un movimento alla scultura¹⁷⁴ che muta nella forma lasciando che sia il caso a determinarla¹⁷⁵.

La materia viene posta in uno stato di flusso, di evoluzione, di metamorfosi, che richiama le fasi cicliche della vita degli organismi viventi. Urs Fischer dà vita a realtà transitorie. Non c'è nulla di definito nelle sue opere e ciò che emerge in maniera costante è un senso di evoluzione e costante movimento della materia. Tale concetto è espresso chiaramente dalle parole dell'artista:

Wax is a very relatable and complex material. Soft. I started using household candles in my work because the flame activated the work and the melting made it change shape. I got into the idea of figurative sculpture. The result of just making them turned out to look awful. Having them as candles made more sense, it made them alive¹⁷⁶.

Fischer infonde alle sue sculture un tratto di vitalità. L'associazione della cera al movimento e all'organico compare già nella letteratura classica antica. Il topos della scultura che prende vita è infatti riscontrabile nel celebre mito di Pigmalione narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*¹⁷⁷, di cui si può qui menzionare un passaggio rilevante.

Pigmalione, celebre re di Cipro e scultore, modellò nell'avorio l'immagine di una fanciulla che incarnava la sua idea di perfezione e di bellezza assoluta, ed essendo estremamente abile nella pratica del modellare, realizzò una scultura così simile al vero da sembrare una persona vivente.

Lo scultore se ne innamorò e iniziò a trattarla come una fanciulla in carne e ossa, al punto da chiedere alla dea Venere di trasformare la sua amata in una donna vera, così da poterla sposare e coronare il suo amore. La dea accettò le preghiere di Pigmalione e la scultura prese vita, si animò sotto la sue dita in una suggestiva descrizione: «l'avorio palpato si

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ È possibile osservare lo scioglimento della scultura grazie al timelapse presente nel sito della *Pinault Collection*, <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischers-works-burning> [ultimo accesso il 20/05/24].

¹⁷⁵ Cfr. BETHENOD, *On Urs Fischer's Work*, Interview...cit.

¹⁷⁶ FISCHER in BONAMI, *Urs Fischer: the challenge*, Intervista...cit.

¹⁷⁷ OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1979, p. XIX, pp. 399-401.

ammorbidisce e perduta la durezza s'incava e cede sotto le dita, come la cera dell'Imetto al sole torna duttile e plasmata col pollice si piega ad assumere varie forme [...] più e più volte l'innamorato tocca con la mano il suo sogno: è un corpo vero!»¹⁷⁸. Da tale suggestiva descrizione emerge innanzitutto il carattere plastico e rimodellabile della cera, ma anche la sua organicità e soprattutto la sua associazione con la vita.

Se nelle opere di Marlene Dumas la metamorfosi rimaneva una potenzialità latente accennata dalle figure dipinte, nelle sculture di Urs Fischer il movimento si compie, modificando la natura stessa dell'opera. Inoltre, un aspetto significativo che si può sottolineare è il fatto che la scultura, pur essendo stata riproposta più volte in contesti espositivi differenti, non si è sciolta mai nello stesso modo ma assumendo ogni volta delle imprevedibili conformazioni. In questo modo lo scioglimento dell'opera dà luogo a un evento performativo, che si caratterizza per la sua capacità di non ripetersi mai in maniera uguale: le sculture di Urs Fischer assumono un carattere effimero, termine che solitamente viene impiegato nell'ambito dell'arte performativa e che ne descrive i tratti distintivi quali temporaneità, precarietà e impermanenza.

È inoltre significativo il fatto che lo scultore abbia scelto di riprodurre, tra le varie opere, il *Ratto delle Sabine* di Giambologna, opera manierista, nella cui realizzazione sono state rispettate tutte le norme di riferimento riguardanti la posa, la composizione, il trattamento del materiale, per rispondere a degli ideali di bellezza assoluti, per rifarsi ai grandi modelli. Ma, sciogliendosi, vengono meno quelle sue forme perfette e così anche i canoni a cui quelle forme facevano riferimento (Fig. 45). Non è quindi solamente la composizione scultorea a sciogliersi, ma anche i dettami stilistici imposti dal Manierismo: ciò a cui si assiste è dunque il decadimento di un canone rappresentativo.

Ma vi è di più, le forme scultoree fatte di cera, sciogliendosi, non scompaiono per sempre, bensì continuano la loro esistenza allo stato liquido, come materia informe che può essere riplasmata e assumere nuova vita.

L'opera possiede in sé la potenzialità di diventare altro, di acquisire nuove forme e significati. Tale potenzialità dell'opera, nei dipinti Marlene Dumas, veniva suggerita per mezzo di una pittura liquida dai confini sfumati, realizzata per mezzo di chiazze di colore che davano vita a figure in cerca di definizione; nel caso di Fischer si compie un ulteriore passo e dall'indefinito si arriva all'informe, a nuclei di materia che diventano una sorta di magma organico ricco di possibilità latenti di creazione.

¹⁷⁸ Ivi, p. 401.

L'uso della cera in questo contesto è particolarmente significativo, dal momento che, rivelandosi un materiale estremamente flessibile, nel corso dei secoli ha assunto anche il ruolo di metafora per indicare, in ambito filosofico, artistico e teorico, significati e idee che mutano forma¹⁷⁹.

Ciò che Fischer mette in scena in quest'opera è «il piacere oggettivo dell'essere, lo scorrere della vita nell'aspirazione alla forma»¹⁸⁰.

Un'affermazione di Henri Focillon nella sua opera *La vita delle forme* risulta particolarmente calzante per illustrare il concetto di arte così come viene inteso da Urs Fischer: «giacchè la materia di un'arte non è affatto un dato fisso, acquisito per sempre: fin dagli inizi essa è trasformazione e novità, poiché l'arte, come un'operazione chimica, elabora, ma continua a compiere metamorfosi»¹⁸¹.

¹⁷⁹ Cfr. GROTENBOER, *On the substance of wax in Theorizing Wax...cit.*, p.8.

¹⁸⁰ FALGUIÈRES in *Urs Fischer - Madame Fisscher*, catalogo della mostra...cit. p.25.

¹⁸¹ HENRI FOCILLON, *Vita delle forme. Elogio della mano*, 1934, tr.it. Torino, Giulio Einaudi, 2002, p. 55.

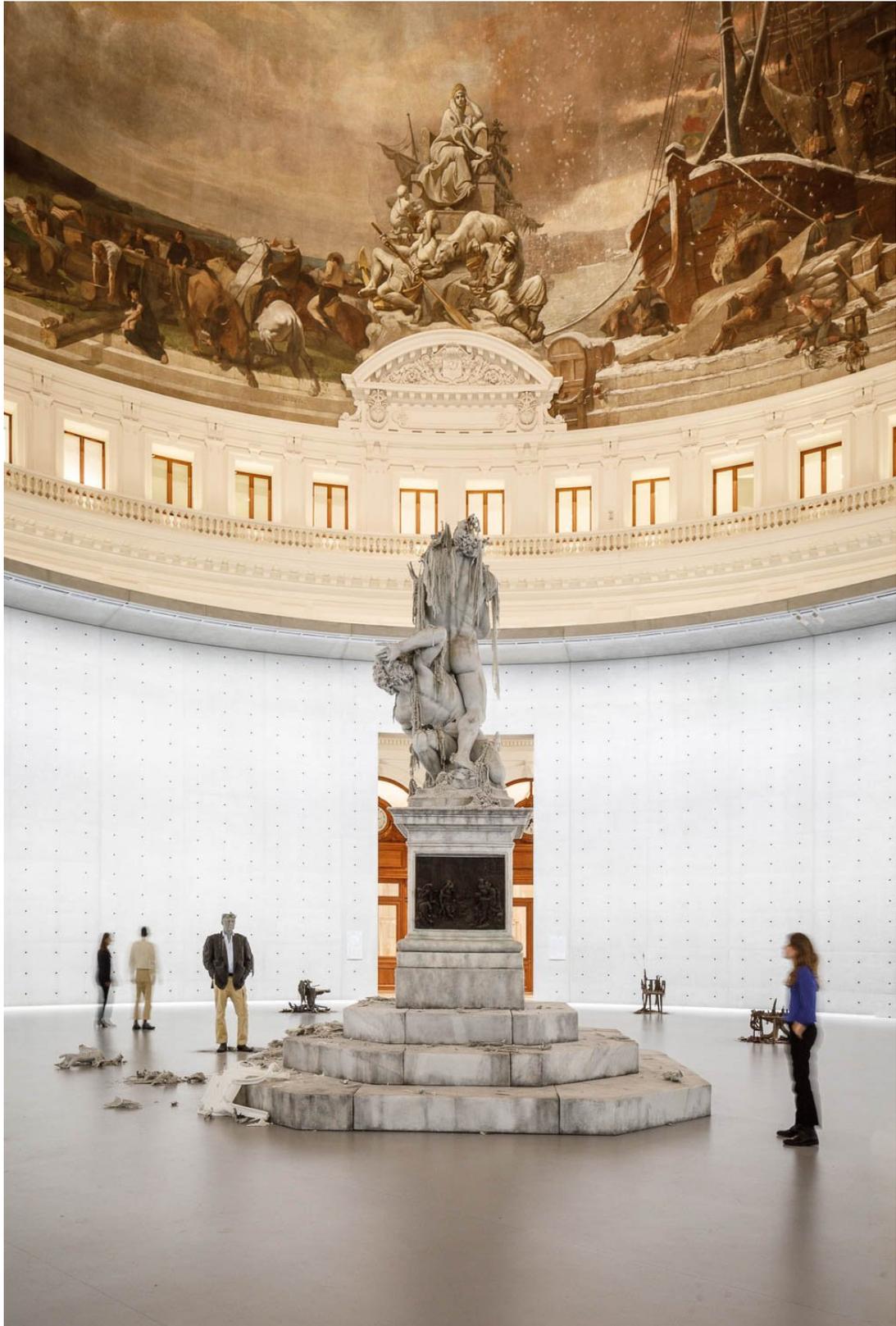


Fig.45. Urs Fisher, *Ratto delle sabine*, 2011, cera, pigmenti, stoppini, acciaio

3.5. *The Kiss*, 2017.

Un altro materiale malleabile, con cui Fischer sperimenta in ambito scultoreo, è la plastilina. Un esempio di scultura realizzata per mezzo di questo materiale, è l'opera intitolata *The Kiss* (2017) che consiste in una riproduzione dell'omonima opera (*Le Baiser*) realizzata da Rodin in marmo nel 1882 (Fig. 46), alla quale Fischer conferì una diversa consistenza materica per mezzo della plastilina. L'opera venne presentata nel 2017 presso la galleria Sadie Coles HQ a Londra.

L'artista fa riferimento ancora una volta all'immaginario visivo della storia dell'arte e, nello specifico, a uno degli scultori che contribuirono a tematizzare il "non finito".

Il riferimento a Rodin è significativo, dal momento che uno dei tratti principali delle sue opere era la volontà di conferire alle proprie sculture un movimento che mettesse in risalto l'espressività del corpo umano, tema che diventa centrale nei lavori di Urs Fischer, che conferisce a tale movimento una forma compiuta rendendolo il soggetto privilegiato delle sue opere.



Fig.46. Rodin, *Le Baiser*, 1888-1889, marmo, 181,5 x 112,3 x 117 cm. Musée Rodin, Parigi.

Rodin fu inoltre, l'iniziatore di una nuova concezione dell'opera d'arte; egli, infatti, era solito riprodurre, a partire dai propri gessi, numerose opere riutilizzando gli stessi modelli, conferendo loro la stessa importanza delle opere originali. Reimpiegando più volte le stesse figure nel corso della sua produzione, egli mise in atto una ricontestualizzazione dell'esistente, in quello che può essere definito una pratica di *reframing* in ambito scultoreo. Nello specifico, *Le Baiser* (1882) di Rodin trae ispirazione dal canto V dell'*Inferno* dedicato alla storia di Paolo e Francesca, dannati collocati entro il secondo cerchio dell'*Inferno*, dedicato ai lussuriosi e nel quale trovano posto anche le storiche figure di Elena, Achille, Cleopatra e molti altri peccatori. La storia narra dell'amore proibito di Paolo Malatesta e Francesca da Polenta, moglie del signore di Rimini Gianciotto Malatesta, che, nell'occasione della lettura delle pagine che narrano l'innamoramento di Lancillotto e Ginevra, si abbandonarono alla passione; essi vennero sopresi però da Gianciotto, il quale li uccise. Rodin, ispirato dalla vicenda, decise di ritrarne proprio il momento culminante dell'impulso e della passione del bacio, in uno slancio dalla carica fortemente patetica. Inizialmente la scultura era stata pensata per inserirsi nella decorazione della celebre *La Port de l'Enfer* (1880-1917), ma la delicatezza della rappresentazione dei due amanti, che si distanziava dal vigore delle figure della porta, indusse Rodin a creare una scultura a sé¹⁸².

Anche Rodin, come Giambologna, si propose di cogliere l'estremo naturalismo del corpo nudo, evitando però di realizzare effetti troppo artificiosi per cogliere l'essenza delle cose nella loro autenticità, nella naturalezza del gesto¹⁸³. Per questo motivo egli si servì di modelle in carne ed ossa che faceva muovere liberamente nello studio¹⁸⁴, così da poter cogliere con estremo realismo l'effetto del movimento del corpo vivo nello spazio.

Un ulteriore aspetto che è importante sottolineare in questo contesto la profonda influenza esercitata dalle sculture dell'antichità classica che suscitavano in lui grande fascino e curiosità, soprattutto quando si trattava dei frammenti scultorei dell'antica Grecia rinvenuti dagli scavi archeologici. Era proprio la natura incompleta, frammentaria delle sculture del passato a suscitare in lui un grande interesse e a condurlo a replicare questo tratto di indefinitezza nelle sue creazioni, evocando l'alone di mistero e di grandezza richiamato dalla grandezza delle sculture della classicità¹⁸⁵.

¹⁸² Cfr. RAPHAEL MASSON, VERONIQUE MATTIUSI, *Rodin*, Parigi, Flammarion, 2004, p.40.

¹⁸³ Cfr. *ivi* p.138.

¹⁸⁴ Cfr. *ibidem*.

¹⁸⁵ Cfr. *ivi* p.159.

Fischer a sua volta si serve dei modelli scultorei delle opere di Rodin e ricolloca l'immagine di *Le Baiser* in un nuovo contesto, offrendogli una nuova modalità di esistenza. L'opera di Fischer, infatti, non si limita a essere una semplice riproduzione, ma, grazie all'utilizzo della plastilina, essa rimane malleabile e potenzialmente modificabile; ed è così che l'artista decise di affidare al pubblico la possibilità di modellare l'opera nel corso dell'esibizione. I visitatori erano liberi di riplasmare il materiale a proprio piacimento, rendendo l'opera un luogo di collaborazione continua¹⁸⁶. Ogni visitatore imprimeva sulla materia il proprio sentire. È il sentire dell'individuo in quel preciso istante a plasmare la materia, sulla quale rimangono impresse le tracce momentanee e sempre differenti del sentire umano (Fig. 47,48, 49). L'opera d'arte diventa un'opportunità per narrare molteplici storie, quelle di ciascun individuo, nella sua unicità. Essa racchiude sfumature potenziali dell'essere. L'opera d'arte dà vita a «una serie a cascata di esperienze visive incontrollabili»¹⁸⁷.

Emerge chiaramente in questo contesto l'idea di arte secondo Fischer, intesa soprattutto come processo creativo aperto a percorrere molteplici e inaspettate direzioni e lo si può comprendere anche dalle sue stesse parole:

Work as a part of life, work as a trail back, conserved time, experience and ways.
Work as a mirror, as a distillation of being, a partner, an energy field, a relationship, a friend, a possibility to move, a carrier, everything you want it to be. Life as part of work, my work, the whole work of the mankind. A part of progress, progress of time¹⁸⁸.

L'artista sottolinea la libertà del processo creativo, che implica la possibilità di esprimersi a proprio piacimento, registrando in maniera intima l'esperienza dell'esistenza.

¹⁸⁶ Cfr. la trasformazione dell'opera è visibile nel sito della galleria Sadie Coles GH: <https://www.sadiecoles.com/exhibitions/urs-fischer-the-kiss/video/> [ultimo accesso il 20/05/24].

¹⁸⁷ CURIGER, *Spaces generated by vision ...cit.*, p. 13.

¹⁸⁸ FISCHER in VARADINIS, *Sweet failure-art...* cit., p. 211.



Fig. 47.



Fig. 48.



Fig. 49.

Fig. 47; 48; 49: Urs Fisher, *The kiss*, 2017, argilla a base di olio, compensato, acciaio, (186,87 x 132,8 x 154,9 cm), Sadie Coles. HQ.

3.6. L'opera d'arte come collaborazione attiva.

In occasione della mostra personale di Urs Fischer curata da Caroline Bourgeois a Palazzo Grassi nel 2012, intitolata *Madame Fisscher*, l'artista organizzò insieme agli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (Fig. 50, 51).

L'attenzione che l'artista ha sempre rivolto alla nozione arte intesa come massima espressione della libera creatività è espressa al massimo grado nel contesto di un progetto sviluppato in occasione di una delle più importanti mostre personali dell'artista che ebbe luogo a Palazzo Grassi nel 2012. Si tratta dell'esposizione *Madame Fisscher*, curata da Caroline Bourgeois, in occasione della quale Fischer ebbe l'idea di coinvolgere nel "fare artistico" la comunità di Venezia. Nello specifico egli avviò un progetto in collaborazione con uno dei centri propulsori di energie creative per eccellenza, l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove gli studenti vennero coinvolti in un'iniziativa della durata di un'intera giornata nel corso della quale erano stati invitati a modellare 5.500 kg di argilla per creare sculture seguendo delle indicazioni iniziali fornite dall'artista¹⁸⁹.

Egli coinvolse gli studenti nella realizzazione di un'opera *site specific* nel cortile della sede centrale dell'Accademia, situata presso la Fondamenta delle Zattere nell'ex Ospedale degli Incurabili.

Una volta terminata, l'opera rimase esposta nel cortile fino al tre dicembre 2012, rimanendo esposta all'azione degli agenti atmosferici che ne comportarono il lento degradarsi.

Si tratta di un'opera che nasce dall'intersoggettività, permettendo di creare «possibili stati d'incontro in cui possa avvenire una elaborazione collettiva del senso»¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Cfr. CAROLINE BOURGEOIS, *To do or not to do. Riflessioni sull'azione di Urs Fischer con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia o come fare qualcosa senza quasi fare niente!*, in *Che cos'è la scenografia? Lo spazio dello sguardo dal teatro alla città*, in *Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia 2012* a cura di Alberto Giorgio Cassani, Padova, Il Poligrafo, 2013, pp. 19-26.

¹⁹⁰ ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Urbino, Editori Laterza, 2018, p.7.



Fig. 50.



Fig. 51.

Fig. 50, 51. Installazione di Urs Fischer in collaborazione con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia; 12 aprile 2012, Cortile dell'Accademia, sede centrale, Zattere, ex Incurabili.

CAPITOLO 4

ALEXANDRA PIRICI

4.1. Il ruolo del corpo: da medium percettivo a medium trasformativo.

Jean Paul Sartre afferma che in ciascuna percezione «il corpo è là, ovunque [...]. Il corpo è una caratteristica necessaria del per-sè, [...] manifesta proprio la mia contingenza, anzi, non è che questa contingenza»¹⁹¹.

Le parole di Sartre illustrano in maniera chiara la centralità del corpo nell'esperire la realtà ed è proprio a tali parole che Lea Vergine fa riferimento nelle pagine introduttive del suo celebre libro che traccia l'evoluzione della Body Art¹⁹², nelle quali, parafrasando Sartre, scrive «che il corpo è il passato immediato in quanto affiora ancora nel presente che lo fugge. Questo significa che esso è, a un tempo, punto di vista e punto di partenza che io sono e che insieme oltrepasso verso ciò che ho da essere»¹⁹³.

Ed è proprio questo concetto a costituire la chiave d'accesso alla comprensione del profondo legame che lega il corpo all'immagine, alla nostra esperienza dell'arte e che, in ultima analisi, diventa esso stesso un mezzo espressivo. L'uomo per mezzo del corpo è in grado di dare forma fisica alle immagini che affollano la propria mente e lo rende possibile per mezzo del gesto artistico. È possibile fare riferimento al pensiero di alcuni filosofi che si sono dedicati al tema della percezione corporea in quanto strumento conoscitivo e in quanto meccanismo produttore di immagini frutto di rielaborazioni del vissuto esistenziale.

Nell'ambito dello studio delle immagini, tra le numerose personalità che hanno introdotto una riflessione sul ruolo del corpo e, nello specifico, della percezione nel campo di studi, si può menzionare il filosofo Edmund Husserl, di cui si riporta di seguito un passo significativo tratto da uno dei suoi principali testi sulla fenomenologia:

¹⁹¹ JEAN PAUL SARTRE, *L'essere e il nulla*, 1943, tr.it. Milano, Il Saggiatore, 1965, p.385.

¹⁹² Cfr. LEA VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, 1974, Milano, Skira Editore, 2000, p. 16.

¹⁹³ Ivi, pp.15-16.

Noi percepiamo un ambiente che esiste congiuntamente a noi, ci è contemporaneo e sussiste nei nostri confronti nella relazione dell'essere-visto, dell'essere-toccato, dell'essere-sentito, e così via. Le percezioni reali sussistono, quindi, in connessioni a possibilità percettive, a intuizioni presentificanti; nei nessi della percezione immediata sono contenuti fili conduttori che ci guidano di percezione in percezione [...] ad ambienti circostanti sempre nuovi, ed in essi lo sguardo percettivo coglie le cose nell'ordine della spazialità¹⁹⁴.

Il tema del corpo come mezzo che permette di conoscere il mondo si può individuare anche nelle riflessioni dell'ambito della filosofia fenomenologica di Gabriel Marcel, il quale si riferisce al corpo in questi termini: «le repère par rapport auquel se posent pour moi les existants»¹⁹⁵, cioè concependolo in quanto mezzo in rapporto al quale ci poniamo nei confronti dell'esistente.

Maurice Merleau-Ponty, filosofo francese che si è dedicato allo studio della percezione e dunque al ruolo del corpo nel contesto della conoscenza, sottolinea come il corpo non sia solamente un oggetto affermando che: «esso non è mai un oggetto, proprio perché è ciò grazie a cui vi sono degli oggetti [...]. Non solo la permanenza del mio corpo non è un caso particolare della permanenza nel mondo degli oggetti esterni, ma la seconda non è comprensibile se non per mezzo della prima», ne deriva che «il corpo non è un oggetto del mondo, ma il mezzo della nostra comunicazione con esso [...]» e quest'ultimo «non è più una somma di oggetti determinati, ma orizzonte latente della nostra esperienza»¹⁹⁶. Merleau-Ponty sottolinea con queste parole il ruolo fondamentale del corpo, in quanto è ciò che ci permette di fare esperienza del mondo, di conoscere. Nella celebre opera del filosofo, *Fenomenologia della percezione* (1945), compaiono espressioni eloquenti come ad esempio «il corpo è mediatore di un mondo»¹⁹⁷ e allo stesso tempo è anche movimento d'espressione: «il corpo è il nostro mezzo generale per avere un mondo»¹⁹⁸.

Nel dibattito che riguarda la storia delle immagini assume un'importanza centrale il tema della percezione; il corpo è il mezzo che ci permette di avere a che fare con le immagini: le creiamo nella nostra mente, le possiamo guardare all'esterno, possiamo dare loro forma

¹⁹⁴ EDMUND HUSSERL, *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, 1907, tr.it. Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2009, p.5.

¹⁹⁵ GABRIEL MARCEL, *Du refus a l'invocation*, Parigi, Gallimard, 1940, pp.28.

¹⁹⁶ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, 1945, tr.it. Milano, Studi Bompiani, 2003, pp.143-144.

¹⁹⁷ Ivi, p.200.

¹⁹⁸ Ivi, p.202.

conferendogli una consistenza plastica o le possiamo addirittura incarnare nella dimensione del gesto corporeo e provare emozioni fisiche in relazione ad esse.

A proposito della capacità dell'essere umano di dare vita a un'opera d'arte, sono significative le seguenti parole di Merleau-Ponty: «il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema [...] non potrei cogliere l'unità dell'oggetto senza la mediazione dell'esperienza corporea [...] La cosa e il mondo mi sono dati con le parti del mio corpo [...], in una connessione vivente paragonabile o piuttosto identica a quella intercorrente fra le parti del mio corpo stesso»¹⁹⁹.

È utile fare riferimento alle parole di Merleau-Ponty per comprendere la capacità poetica insita nel nostro corpo; si può leggere infatti nelle parole del filosofo una descrizione della percezione in quanto «ri-creazione o ri-costruzione del mondo in ogni momento»²⁰⁰.

L'essere umano vede il mondo, lo percepisce con i sensi e rielabora costantemente il vissuto. In lui infatti, sottolinea ancora Merleau-Ponty, «è il mio sguardo a sottendere il colore, è il movimento della mia mano a sottendere la forma dell'oggetto [...] avviene uno scambio fra il soggetto della sensazione e il sensibile»²⁰¹. Le sensazioni si offrono a noi in una fisionomia motoria, da cui deriva la spinta creativa. Si può menzionare di seguito un ulteriore esempio che il filosofo illustra nell'ambito della percezione del colore:

Io che contemplo l'azzurro del cielo, non sono, di fronte a questo azzurro, un soggetto acosmico, non lo possiedo nel pensiero, non dispiego innanzi a esso un'idea dell'azzurro [...] ma mi abbandono a esso, mi immergo in questo mistero, esso “si pensa in me”, io sono il cielo stesso che si riunisce, si raccoglie e si mette a esistere per sé, la mia coscienza è satura di questo azzurro illimitato²⁰².

Si può dedurre come il corpo riesca a percepire il mondo dinamicamente e a ricrearlo in sé. Vi è un potere poetico intrinseco nell'essenza umana.

¹⁹⁹ Ivi, pp.277-279.

²⁰⁰ Ivi, p.283.

²⁰¹ Ivi, p.291.

²⁰² Ivi, p.293.

A costituire un ulteriore accompagnamento nell'analisi svolta in questo capitolo possono essere le parole di Henri Bergson in *Materia e memoria*, che sottolinea come le immagini esterne influiscono sul nostro corpo e gli trasmettono un movimento²⁰³.

A dedicarsi all'analisi di queste tematiche furono anche altri studiosi, come ad esempio lo storico dell'arte Hans Belting che nelle sue riflessioni approfondì il rapporto tra l'immagine e il corpo, sottolineando l'importanza di adottare una prospettiva antropologica nell'ambito degli studi di storia dell'arte. Egli illustra, nella sua *Antropologia delle immagini*, come «le immagini continuo su due atti simbolici, i quali presuppongono entrambi il nostro corpo vivente: l'atto della fabbricazione e l'atto della percezione, di cui uno è lo scopo dell'altro²⁰⁴» e ancora che «i nostri corpi operano come un mezzo vivente, trattando, ricevendo ed emettendo immagini»²⁰⁵. Belting nella sua prospettiva antropologica menziona, utilizzando un lessico tratto dalla neurobiologia, due tipologie di rappresentazione: endogena ed esogena. Il nostro cervello è il luogo delle prime, le quali reagiscono alle immagini esogene. Egli, inoltre, sottolinea un aspetto importante della natura delle immagini: «le immagini non esistono solamente alla parete, né esistono solamente nella nostra mente. Esse non possono essere districate da un processo continuo di interazioni e quel processo ha lasciato le sue tracce nella storia dei manufatti. Questa interazione non è mai cessata»²⁰⁶.

Esemplificative per comprendere il profondo legame tra le immagini e il corpo sono le parole di Hans Belting:

un'immagine è più di un prodotto della percezione. Nasce come il risultato di una simbolizzazione personale o collettiva. Tutto ciò che appare alla vista o allo sguardo interiore può essere chiarito con un'immagine o trasformato in un'immagine. Se consideriamo seriamente, quindi, il concetto di immagine può essere soltanto un concetto antropologico. Viviamo con le immagini e comprendiamo il mondo attraverso di esse. [...] Per l'antropologia, l'uomo appare non più come signore delle proprie immagini, bensì, in maniera del tutto diversa, come “luogo delle immagini” che ne occupano il corpo²⁰⁷.

²⁰³ Cfr. HENRI BERGSON, *Materia e memoria*, 1896, tr.it Roma-Bari, Editori Laterza, 2009, p.15.

²⁰⁴ HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, 2001, tr.it. Roma, Carocci Editore, 2003, p.12.

²⁰⁵ Ivi, p.14.

²⁰⁶ Ivi, pp.13-14.

²⁰⁷ Ivi, p.20.

Si può comprendere dunque come l'immagine per natura sia insita nella modalità di esistenza dell'uomo in quanto corpo.

È utile, per comprendere la rilevanza del corpo nell'ambito artistico, soffermarsi ad analizzare alcuni passaggi centrali evidenziati da Belting nel contesto di uno studio antropologico delle immagini, entro il quale il corpo viene indicato in qualità di sorgente delle nostre immagini²⁰⁸. Belting compie un'analisi di quelli che lui definisce i luoghi delle immagini, individuando nel corpo «la capacità di trasformare e conservare i luoghi e le cose in immagini che vengono poi immagazzinate nella memoria e attivate per mezzo del ricordo»²⁰⁹. La memoria assume anche in questo ambito una posizione centrale in quanto luogo di sedimentazione e rielaborazione delle immagini e delle esperienze del mondo.

Secondo Belting inoltre: «l'impressione sensoriale viene sovrapposta alle nostre immagini del ricordo, alle quali poi volontariamente o involontariamente le paragoniamo, le immagini, d'ora in poi, si occupano anche della percezione del mondo»²¹⁰.

Si può comprendere chiaramente quindi come l'uomo sia il luogo naturale delle immagini, in un certo senso «il loro organo vivente»²¹¹. Tale concetto trova un riscontro diretto nella pratica artistica dal momento che l'uomo dà vita e forma alle immagini che ne affollano la mente per mezzo dell'opera d'arte; gli conferisce una consistenza fisica.

L'uomo, per mezzo del corpo, trasferisce le proprie immagini nella pittura, nella plasticità della scultura e nelle pratiche performative, in cui è il corpo stesso a diventare l'oggetto dell'azione.

In questo contesto è importante sottolineare il legame tra arte e corpo nella prospettiva di un'apertura delle possibilità di senso. Significativo risulta, a questo proposito, il concetto di arte illustrato da Arthur Danto, per il quale l'arte si dà come investita di senso²¹² e si muove pertanto nel dominio del sensibile. Si rende esplicita, dunque, la relazione con il corpo come requisito specifico della pratica artistica. Ne consegue che «l'arte è il corpo che riveste un significato, o meglio è un corpo dato a un significato». Lo stesso Danto descrive l'arte nella sua capacità di «dare corpo a un significato»²¹³, e proprio sulla scia di queste riflessioni verranno qui prese in considerazione le pratiche della performance e della danza che

²⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 91.

²⁰⁹ Cfr. *ivi*, p.84.

²¹⁰ *Ivi*, p.84

²¹¹ Cfr. *ivi*, p.73.

²¹² Cfr. ARTHUR DANTO, *Che cos'è l'arte*, 2013, tr.it. Monza, Johan & Levi, 2014, p.47.

²¹³ *Ibidem*.

costituiscono la compiuta realizzazione di tale concetto, ponendo al centro della loro pratica il corpo nel quale sono incarnati significati.

Il nucleo della questione può essere sintetizzato con queste parole:

Tutta l'arte si risolve nel movimento che dall'impressione coscienziale, ovvero dalle tracce mentali come registrazione dell'esperienza, va all'espressione, all'atto come realizzazione sociale dell'esperienza, in questo modo resa accessibile ad altri attraverso gli oggetti artistici²¹⁴.

Se nei capitoli precedenti si è preso in considerazione il movimento delle immagini nel tempo e nella memoria umana, qui l'attenzione verrà rivolta al movimento corporeo e, di conseguenza, il tema del ritorno delle immagini, di cui si tratterà nelle seguenti pagine, verrà osservato nel suo coinvolgimento del corpo in quanto mezzo che partecipa alla circolazione di gesti e immagini²¹⁵.

Il corpo è un archivio di gesti²¹⁶, i quali sono modellati dal contesto culturale e sociale in cui viviamo, pertanto, quando ci muoviamo nello spazio compiamo azioni che si ripetono, anche in maniera involontaria, proprio perché certi gesti sono impressi, come le immagini, nella nostra memoria.

Nella nostra quotidianità riconfiguriamo costantemente azioni e gesti plasmati da un immaginario culturale.

4.2. L'arte performativa: l'immagine diventa carne viva.

Le opere che verranno analizzate in questo capitolo prendono forma nell'azione corporea inserendosi nel contesto dell'arte performativa: per questo motivo risulta opportuno richiamare alcuni concetti centrali che contraddistinguono tale modalità espressiva.

A partire dagli anni Sessanta, il corpo è stato posto «al centro della pratica artistica, non più soltanto oggetto raffigurato nei dipinti, nelle sculture, nei film, nella fotografia, ma in quanto

²¹⁴ ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Urbino, Editori Laterza, 2018, p. 92.

²¹⁵ Cfr. DIANA TAYLOR, *Performance*, Durham, London, Duke University Press, 2016, p.60.

²¹⁶ Cfr. CRISTINA BALDACCI, *Reenactment: Errant images in contemporary art*, in *Re-: An Errant Glossary*, a cura di Christoph F.E. Holzhey, Arnd Wedemeyer, Berlino, ICI Berlin Press, 2019, pp. 56-67, qui p.61.

carne viva e respiro dell'atto stesso»²¹⁷. Risulta complicato dare una definizione chiara e precisa della performance in quanto, in ambito artistico, essa è una pratica che si basa sulla temporaneità dell'azione, prende vita attraverso il corpo dell'artista che è vivo, organico, si muove e di conseguenza muta nel tempo, si trasforma; la performance prende vita nella relazione tra l'artista e il pubblico e questo aspetto le conferisce un tratto di imprevedibilità e di unicità dal momento che le persone che assistono all'evento performativo si differenziano nella loro identità e nel loro modo di "sentire": ogni spettatore accoglie la performance in maniera differente e per questo motivo essa è in grado di generare una molteplicità di effetti.

La presenza del pubblico è un requisito fondamentale di questa pratica artistica che esiste e acquista significato nell'intima relazione che si viene a creare tra l'artista e lo spettatore in uno specifico frangente temporale. L'opera performativa esiste nell'unicità del momento in cui accade e per questo motivo ogni sua rimessa in scena non sarà mai uguale alla precedente, configurandosi come un'azione in costante mutamento.

Si può cogliere pienamente il significato di tale proprietà della performance riferendosi alla nota affermazione che recita: «nel medesimo fiume [...] entrare due volte non è possibile né due volte toccare sostanza mortale nel medesimo atteggiamento». Si tratta delle parole del filosofo Eraclito, che, per mezzo di questa espressione, illustra uno dei caratteri fondamentali dell'esistenza, cioè il costante cambiamento; il corpo è soggetto a un mutamento continuo. Di conseguenza, anche le azioni a cui esso dà luogo, pur avvenendo nell'ottica di una identica riproduzione, sono destinate a differenziarsi dalle precedenti, perché a essere mutato è l'individuo stesso nella propria esperienza corporea della temporalità. Eraclito illustra in questo modo i concetti di flusso e di impermanenza, che nell'ambito di un'analisi dei fenomeni performativi ricoprono un ruolo centrale²¹⁸.

La caratteristica cardine della performance è la presenza dell'artista vivente²¹⁹ che compie il suo ingresso in una dimensione estetica. La performance avviene in una durata limitata nel tempo, ha un inizio e una fine, proprio per questo motivo si può definire come effimera, poiché è destinata a scomparire.

Le parole con cui gli artisti stessi cercano di definire la performance possono risultare illuminanti per comprendere alcuni aspetti peculiari di questa modalità creativa, pertanto se

²¹⁷ TAYLOR, *Performance...cit.*, p.1.

²¹⁸ Cfr. RICHARD SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, 2002, tr.it. a cura di Dario Tomasello, Imola, CUE Press, 2018, p.71.

²¹⁹ Cfr. TAYLOR, *Performance ...cit.*, p.1.

ne possono menzionare alcuni esempi: l'artista cubana Carmelita Tropicana definisce la performance «an art that is fluid, messy, a hybrid»²²⁰ o ancora l'artista messicano Guillermo Gómez-Peña parla di *performance art* nei termini di «conceptual “territory” with fluctuating weather and borders; a place where contradiction, ambiguity, and paradox are not only tolerated, but also encouraged»²²¹. Si può notare, in queste affermazioni, la ricorrenza di un lessico che allude alla fluidità, all'ambiguità e all'indefinitezza, tutti epiteti che costituiscono l'essenza della pratica artistica performativa.

Al fine di offrire una spiegazione che si avvicini il più possibile a una definizione della performance si può rivolgere l'attenzione al concetto espresso da Peggy Phelan²²², la quale afferma:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being [...] becomes itself through disappearance²²³.

La performance nella sua essenza è destinata a scomparire, non è qualcosa di definito; si può pertanto considerare lo stato in cui si colloca l'azione performativa come uno “stato di soglia”, come una fase di passaggio. Lo studio delle pratiche artistiche performative, essendovi in esse un'implicazione diretta del corpo, offre la possibilità di affrontarne l'analisi alla luce di uno sguardo antropologico, prospettiva entro la quale un significativo apporto è stato introdotto da Victor Turner, antropologo che si è dedicato all'analisi della performatività nell'ambito dell'esistenza umana. Particolarmente rilevante è la definizione che lo studioso assegna al concetto di *liminalità*, termine che deriva dal latino *limen* che si traduce con “soglia” o “confine”²²⁴. L'antropologo introduce questo termine nell'ambito dei suoi studi riguardanti l'analisi del rituale all'interno delle comunità umane e, nello specifico,

²²⁰ CARMELITA TROPICANA, Intervista in occasione del settimo incontro internazionale dell'Hemispheric Institute tenutosi nel 2009 a Bogotá, in TAYLOR, *Performance...cit.*, p.3.

²²¹ GUILLERMO GÓMEZ-PENÁ, Intervista presso Hemispheric Institute, Bogotá, Colombia, 2009, in TAYLOR, *Performance...cit.*, p.3.

²²² Peggy Phelan (1959) è una studiosa femminista statunitense, professoressa di arte alla Stanford University e fondatrice dell'Associazione Performance Studies International.

²²³ PEGGY PHELAN, *Unmarked: The politics of Performance*, Londra, New York, Routledge, 1993, p. 146.

²²⁴ Cfr. VICTOR TURNER, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 1969, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977, p.95.

nell'analisi dei codici simbolici vigenti in uno specifico contesto, del loro mutamento e del modo in cui ne vengono generati di nuovi. Turner si è applicato soprattutto allo studio dei rituali, del simbolismo e delle strutture che contraddistinguono alcune comunità dell'Africa centrale, individuando quelle in cui l'aspetto ritualistico è maggiormente accentuato²²⁵. In questo ambito ha distinto alcuni tratti fondamentali che caratterizzano il rito e si esprimono nella presenza di fasi processuali entro le quali l'individuo compie un processo di trasformazione. Si possono distinguere tre fasi: in una prima fase l'individuo si distacca dalla comunità di appartenenza e dunque dalla fissità della posizione occupata all'interno del contesto sociale costituito da un *set* di condizioni culturali; in una seconda fase, cioè quella di mezzo, che Turner indica come *liminale*, l'individuo attraversa un momento di passaggio che lo rende una sorta di non-identità dal momento che il suo corpo si è allontanato dagli schemi culturali di riferimento²²⁶. In questa fase l'individuo presenta dei tratti di ambiguità e indefinitezza, entrando appunto in uno stato di soglia che gli permette di acquisire una nuova identità o nuovi poteri: in questo momento si pronunciano giuramenti, si indossano abiti particolari, si producono nuovi segni sui corpi²²⁷. Infine, vi è una terza e ultima fase di riaggregazione e reinserimento dell'individuo nella comunità di appartenenza²²⁸, con un successivo ristabilimento dell'ordine in cui però rimangono azioni oppure oggetti che assumono il valore simbolico del cambiamento avvenuto²²⁹.

Ciò che risulta essere particolarmente rilevante della riflessione di Turner, ai fini di un'analisi della pratica performativa nel suo aspetto di processualità e mutamento, è il tratto di *liminalità* che genera uno stato di sospensione in cui il corpo, privato momentaneamente delle convenzioni sociali impresse su di esso, si connota come indefinito e potenzialmente riplasmabile: in questo momento di passaggio si viene a delineare uno spazio aperto alla creatività e alla trasformazione dell'esistente. L'atto artistico performativo introduce l'osservatore in uno stato transitorio, entro il quale ogni individuo partecipa a una ridefinizione dell'esistente e, di conseguenza, del sé, della propria identità. La performance può essere considerata quindi come un momento liminale carico di potenzialità creativa.

La *performance* e la *live art* mettono in campo sperimentazioni con il tempo e con lo spazio e tali esplorazioni coinvolgono necessariamente il corpo e la sua esplorazione.

²²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 4-6.

²²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 94-95.

²²⁷ Cfr. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies...cit.*, p.133.

²²⁸ Cfr. TURNER, *The Ritual Process...cit.*, p. 95.

²²⁹ Cfr. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies...cit.*, p.133.

«Gli artisti del XX secolo sono saltati dentro la cornice, usano i loro stessi corpi come luogo di sperimentazione e di espressione»²³⁰. L'ingresso fisico del corpo dell'artista nell'opera d'arte è un gesto trasgressivo che contribuisce a confondere la distinzione tra vita e arte. La performance mette in questione lo status stesso del corpo e dell'oggetto artistico. Non si è più in presenza di un oggetto fisico da contemplare, ma di un evento destinato a svanire; l'assenza di un'oggettualità e materialità concreta permette all'opera di essere riscritta più volte in modalità differenti, conferendole la possibilità di viaggiare nel tempo e nello spazio, assorbendo e assimilando di volta in volta le condizioni della storia²³¹.

Il momento performativo diventa così il punto di partenza per una catena virale di immagini e significati, la cui ontologia verrà ripetuta in maniera perpetua²³².

Qualsiasi azione che noi compiamo nella realtà non avviene mai per la prima volta, non vi sono comportamenti inventati, ma interagiamo con la realtà attraverso degli schemi precostituiti fondati su azioni ripetute²³³. I comportamenti che adottiamo nella nostra quotidianità sono il frutto di abitudini impresse nel corpo che sono oggetto di reiterazione a tal punto da essere messi in atto inconsciamente.

L'individuo non si chiede il perché di tali comportamenti, assumendoli come un dato di fatto, ma ciò non significa che essi siano l'unica modalità di esistenza possibile. La performance, connotandosi come messa in scena del corpo vivente, ha la capacità di implicare direttamente lo spettatore, che si riconosce in ciò che vede in quanto essere pensante incarnato in un corpo; in questo modo egli «fa esperienza della propria soggettività e può operare un distacco dalla realtà, al fine di capire le dinamiche che la costituiscono e poterla trasformare»²³⁴.

Il corpo, nell'ambito della performance, diventa un luogo di contestazione tra dinamiche opposte²³⁵; da un lato, infatti, si connota come «un ricettore passivo su cui sono iscritte dinamiche sociali, discorsi culturali, ideologie e ordini di potere»²³⁶, dall'altro «come un agente attivo attraverso il quale vengono testate, riarticolate e ricreate l'identità e le relazioni sociali»²³⁷. La performance acquisisce in questo senso capacità trasformativa. Il corpo permette di investigare le dinamiche dell'esistenza.

²³⁰ ADRIAN HEATHFIELD, *Live*, in *Live: Art and Performance*, a cura di Id., Londra, Tate Publishing, 2004, p. 11.

²³¹ Cfr. AMELIA JONES, ADRIAN HEATHFIELD, *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Bristol, Chicago, Intellect, 2012, p.86.

²³² Cfr. *ibidem*.

²³³ Cfr. JACOPO MILIANI, *Performance come metodologia. Gesti e scritture*, Milano, Postmedia, 2020, p.53.

²³⁴ Cfr. *ibidem*.

²³⁵ Cfr. HEATHFIELD, *Live...cit.*, p.12.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Cfr. *ibidem*.

4.3. La materializzazione del ritorno nel movimento corporeo: il *reenactment*.

Se nell'ambito delle immagini ci si riferisce alla loro ricorrenza e riemersione nel tempo utilizzando il concetto di *reframing*, nell'ambito performativo, entro il quale si prendono in esame gesti e movimenti, si parlerà di *reenactment* per riferirsi alla loro riattivazione.

A partire dagli anni Novanta del Novecento, in corrispondenza di un crescente interesse nei confronti dell'arte performativa, si assiste a una ricorrenza della pratica del *reenactment*,²³⁸ che consiste nel "ri-performare" opere precedenti, azioni ed eventi al fine di introdurre aspetti nuovi nella loro attiva rielaborazione. Il corpo incarna e rimette in azione immagini già esistenti in un gesto interpretativo che non produce mai una ripetizione²³⁹. Attraverso il meccanismo del *reenactment* vengono attivati processi di rimessa in circolo del potenziale creativo delle opere del passato. Tale meccanismo permette di attivare il passato nel contesto del presente, consentendo un allontanamento dalla staticità della conoscenza della storia e muovendo invece in direzione delle numerose mediazioni che possono avvenire nel teatro della contemporaneità²⁴⁰.

Tra i più celebri esempi di *reenactment* si può menzionare *Seven Easy Pieces* (2005) di Marina Abramović, opera durante la quale l'artista rimise in scena due lavori realizzati da lei in passato insieme ad altri cinque noti lavori di artisti operanti nell'ambito della body art degli anni Sessanta e Settanta, messi in scena nella cornice offerta dal Guggenheim di New York²⁴¹.

Le opere rimesse in scena erano alcuni celebri lavori di artisti quali VALIE EXPORT, Bruce Nauman, Vito Acconci, Joseph Beuys e Gina Pane. Tale operazione non si qualifica soltanto come una semplice ripetizione di pose, immagini e gesti, poiché introduce una riflessione sul tema della memoria, dell'archiviazione della pratica performativa e della possibilità di rilettura delle opere del passato. Per comprendere più a fondo l'azione del *reenactment* come metodologia di rilettura si può prendere in considerazione la riproposizione eseguita da Marina Abramović dell'opera *Genital Panic* dell'artista VALIE EXPORT che l'aveva performata nel 1969. Si trattava di un'azione dalla carica fortemente provocatoria che si proponeva di sfidare lo sguardo oggettificante maschile sul corpo femminile e di

²³⁸ Cfr. CLAIRE BISHOP, *Black Box, Whit Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in *Performance Works*, a cura di Joanna Zielińska, Milano, Mousse Publishing, 2019, pp.36-67.

²³⁹ Cfr. BALDACCI, *Reenactment: Errant images in contemporary art...cit.*, p. 60.

²⁴⁰ Cfr. JONES, HEATHFIELD, *Perform, Repeat, Record...cit.*, p. 17.

²⁴¹ Cfr. BISHOP, *Black Box, Whit Cube, Gray Zone...cit.*, pp.36-67.

conseguenza l'idea di passività a essa associata; VALIE EXPORT prese di mira nello specifico la posizione assunta dalla donna nella contemporaneità e anche nell'ambito cinematografico e la concretizzò con un'azione dal portato sovversivo: nel 1969 fece il suo ingresso all'interno di un cinema di Monaco indossando dei pantaloni che presentavano un'apertura in corrispondenza dei genitali²⁴² sfidando il pubblico, che aveva così a che fare con una donna in carne e ossa e non con un modello idealizzato. Si tratta di una performance di cui non rimase nessuna documentazione tant'è che si arrivò a dubitare dell'effettiva messa in scena dell'azione. EXPORT si fece successivamente fotografare con lo stesso tipo di abbigliamento utilizzato nella performance, questa volta però tenendo in mano una pistola, nel contesto di uno studio fotografico²⁴³. Tali fotografie non costituiscono la documentazione della performance avvenuta ma contribuirono a diffondere l'immagine di quell'evento, a portarne avanti l'idea e quindi la carica simbolica e il valore culturale nella memoria collettiva.

Il materiale documentario riguardante tale azione performativa risulta essere esiguo e poco chiaro; è qui che il *reenactment* messo in atto da Marina Abramović gioca un ruolo fondamentale nel recuperare l'immagine e i discorsi che nel corso del tempo si sono venuti a creare in relazione a un gesto artistico. Nella ricerca eseguita per rimettere in scena l'azione è stata riattivata quell'opera e anche la memoria e le forme narrative che sono state tramandate nel corso del tempo per mezzo di interviste, narrazioni e fotografie, che portano avanti la forte carica propulsiva dell'opera nel sovvertire le gerarchie di genere. Tali tematiche possono così essere lette nel significato che acquistano nel presente.

4.4. La danza: una coreografia dell'esistenza.

Nella prospettiva di un'analisi del movimento semantico generato da un'opera d'arte, che si qualifica in questo caso come movimento corporeo, verranno di seguito analizzate le opere coreografiche di Alexandra Pirici (Bucharest, 1982), artista di origini rumene la cui formazione è avvenuta nell'ambito della danza e degli studi coreografici. È opportuno soffermarsi ad analizzare alcuni tratti che contraddistinguono la forma artistica della danza e che presentano delle affinità concettuali con i lavori dell'artista. La danza «presenta una

²⁴² Cfr. JONES, HEATHFIELD, *Perform, Repeat, Record...cit.*, pp.90-91.

²⁴³ Cfr. *ibidem*.

duplice fenomenologia: è un prodotto, un'opera che ha il carattere necessariamente fisico di un corpo in cui essa si iscrive; ma è anche un processo che si dispiega nel tempo e nello spazio»²⁴⁴. Le opere di Alexandra Pirici possono essere analizzate alla luce di una concezione della danza in quanto «campo di conoscenza in grado di produrre nuove narrazioni»²⁴⁵. Le opere dell'artista si attivano nello spazio in forma di coreografie.

È utile sottolineare qui come il termine coreografia indichi per definizione una forma di scrittura del movimento corporeo; pertanto, le azioni di Alexandra Pirici possono essere considerate come flussi di segni e di codici. I sistemi di scrittura acquisiscono senso in relazione al contesto storico e sociale in cui sono prodotti e proprio per questo sono in grado di generare effetti pregnanti nella ridefinizione di epistemologie, di identità, di rapporti umani.

La danza si compone di «singoli movimenti ripetuti e acquisisce significato attraverso la raccolta di immagini individuali»²⁴⁶.

La nozione di corpo che emerge dalla pratica della danza è contrassegnata da un'apertura all'esistenza; chiarificatrici a tal proposito possono essere le parole di Alessandro Pontremoli, che illustra un'idea di corpo legata alla pratica della danza in quanto «corpo come apertura, come fessura dell'essere, come sua nuda estroflessione, nella dimensione della pluralità costituisce un'interruzione all'essere, una discontinuità che diviene condizione di possibilità delle modificazioni dei corpi»²⁴⁷. La pratica della danza conferisce all'essere una potenzialità di esprimersi liberamente nelle molteplici coreografie dell'esistenza. La libertà creativa permessa dalla danza deriva dalla sua evanescenza: «dance exists at a perpetual vanishing point [...] it is an event that disappears in the very act of materializing»²⁴⁸. Danzare coincide con la rivelazione del movimento della libertà umana; l'uomo, quando comincia un'azione, crea una connessione tra i gesti memorizzati della sua quotidianità e le connessioni casuali²⁴⁹, potendo sperimentare l'imprevedibilità del movimento: la libertà umana si esprime al massimo grado nel corpo danzante.

²⁴⁴ PONTREMOLI, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici...*cit., p. 34.

²⁴⁵ Ivi, p. 4.

²⁴⁶ Cfr. SUSAN LEIGH FOSTER, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986, p.5.

²⁴⁷ PONTREMOLI, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici...*cit., p. 69.

²⁴⁸ MARCIA B. SIEGEL, *At a Vanishing Point. A critic Looks at Dance*, New York, Saturday Review Press, 1968, p.1.

²⁴⁹ PONTREMOLI, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici...*cit., p. 23.

4.5. Le *ongoing-actions* di Alexandra Pirici.

Le premesse compiute nei paragrafi precedenti costituiscono un'introduzione necessaria per affrontare l'analisi delle opere di Alexandra Pirici²⁵⁰, che si collocano in uno stato transitorio tra le pratiche artistiche sopra menzionate: questo loro tratto consente di sviluppare riflessioni mantenendo una prospettiva aperta e flessibile.

Alexandra Pirici sfrutta il corpo come mezzo per operare una rilettura delle immagini e dei fenomeni culturali, per dare vita a nuove narrazioni del passato. Le opere dell'artista non sono classificabili all'interno di un preciso ambito artistico, dal momento che nei suoi lavori si fondono la danza, la parola, la musica e la scultura, così da creare immagini artistiche che si pongono in uno stato di costante flusso, muovendosi da una forma all'altra.

Nello specifico, l'artista sottolinea la volontà di distanziare le sue opere dall'ambito della performance, così come viene intesa nella definizione degli artisti degli anni Sessanta e Settanta, ovvero come atto dallo statuto sovversivo e anti-istituzionale, privilegiando piuttosto l'espressione *ongoing-actions*, per riferirsi ai suoi lavori²⁵¹. Tale terminologia fa riferimento a un tratto distintivo delle sue azioni performative, le quali si sviluppano entro lunghi periodi di tempo e non sono scandite da un inizio e una fine ma si collocano in uno stato di costante flusso, in cui i performer tendono a ricombinarsi nel movimento. I suoi lavori assumono la connotazione di ambienti performativi nei quali le azioni si riconfigurano di continuo.

I lavori di Alexandra Pirici, che possono essere connotati come azioni, sculture o ambienti performativi, prendono vita solitamente all'interno di spazi pubblici, contesti espositivi o museali, così da suggerire spunti di riflessione collettiva.

La pratica di introdurre azioni performative nel contesto museale, intrapresa dagli artisti già a partire dagli anni Novanta, infonde un messaggio preciso che riguarda la natura stessa dell'istituzione museale e il suo ruolo: infatti, l'irrompere del movimento corporeo

²⁵⁰ Le azioni di Alexandra Pirici hanno avuto luogo in importanti sedi espositive, tra le quali si possono menzionare la partecipazione alla Biennale d'Arte di Venezia nel 2013 e nel 2022; nel 2017 ha partecipato allo *Skulpture Projekte Munster*; ha collaborato con rilevanti istituzioni quali il New Museum di New York, il Centre Pompidou di Parigi, la Tate Modern di Londra; ha partecipato alla decima edizione di Manifesta e alla Biennale di Berlino nel 2016. Cfr. la voce Alexandra Pirici nel sito dell'Accademia di Belle Arti di Monaco, dove attualmente tiene il corso di Performance; <https://www.adbk.de/en/akademie-en/academic-staff/professors/3969-prof-alexandra-pirici.html> [ultimo accesso 28/05/24].

²⁵¹ Cfr. ELVIA WILK, *How Alexandra Pirici telegraphs big ideas through small gestures*, ArtBasel, Intervista, 2018; <https://www.artbasel.com/news/how-alexandra-pirici-telegraphs-big-ideas-through-small-gestures> [ultimo accesso 28/05/24].

all'interno di un contesto espositivo, che generalmente presenta le caratteristiche del *white cube*, esprime la volontà di trasformare tale spazio da inerte contenitore di oggetti a luogo dinamico che favorisce lo scambio e l'interazione²⁵², entro il quale nuovi discorsi e nuove idee possono prendere forma. Una tematica che costituisce un filo rosso nella sua produzione è la volontà di offrire una possibilità di rilettura della storia dei luoghi, delle istituzioni, delle gerarchie esistenti e, nella specificità dell'ambito artistico, della monumentalità conferita all'opera d'arte.

Una costante che è possibile individuare nel *corpus* coreografico dell'artista è l'interesse per i processi di "ri-significazione" delle strutture esistenti, nelle diverse connotazioni che queste assumono nei contesti storici, sociali e culturali; la sua attività consiste nel mettere in discussione la fissità di tali strutture aprendole all'interpretazione.

Per comprendere con maggiore chiarezza tale approccio artistico, si possono prendere in considerazione alcuni lavori del 2013 nei quali i corpi viventi dei performers vengono messi in relazione con le sculture monumentali preesistenti. Un aspetto che interessa ad Alexandra Pirici è il contrasto tra la fissità che contraddistingue certi monumenti artistici e la fluidità corporea, che invece permette la possibilità di un'interpretazione che smuova la solidità di pensiero generalmente associata a tali opere. Si può fare qui riferimento a un'opera realizzata nel 2013 intitolata *Persistent Feebleness* (Fig. 52) che venne messa in scena a Lipsia, presso il colossale Monumento alla Battaglia delle Nazioni (1897-1913), che si presenta come una massiccia struttura architettonica in pietra, all'interno della quale sono presenti imponenti sculture, personificazioni delle virtù.

Pirici concepisce la sua opera in qualità di addizione scultorea al monumento esistente²⁵³, che si concretizza nelle diverse posizioni che i performers assumono ponendosi a contatto con le sculture. Si può riscontrare, dalla visione delle foto documentaristiche dell'opera, la presenza di alcuni contrasti evidenti e di elementi che stridono tra loro: questi sono individuabili rispettivamente nella monumentalità e possenza delle statue colossali, che contrasta con la fragilità dei corpi umani che vi interagiscono; a entrare in una dinamica oppositiva sono anche la fissità e la durezza del materiale scultoreo posti in relazione con il corpo umano in quanto essere biologico, mobile e soggetto a mutare nel tempo.

²⁵² Cfr. INES MORENO, *Opening Hours*, in "Dance Research Journal" 46 (2014); n. 3, Special Issue: Dance in the Museum, pp. 77-88.

²⁵³ Cfr. ALEXANDRA PIRICI, *Sculpture alive: materiality and mutability of form, structure and meaning*, in *Sculpture Talk*, Yorkshire Sculpture International, 2020; <https://www.youtube.com/watch?v=1h6sHP8ssHA&t=1s> [ultimo accesso 28/05/24].

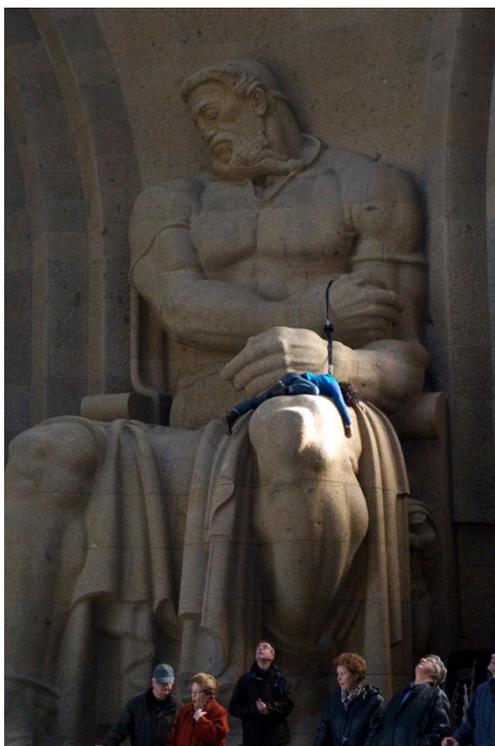


Fig. 52. Alexandra Pirici, *Persistent Feebleness*, 2013, Lipsia, Monumento alle Nazioni.

Attraverso questi aspetti conflittuali l'artista offre uno spunto per una rilettura di tali monumenti storici che, per loro natura, si associano direttamente al pensiero di una data civiltà e società, così da metterne in questione le politiche rappresentative fissate nella storia²⁵⁴.

L'artista è interessata a «una nozione di storia come processo, come qualcosa che può sempre essere riscritta, reinterpretata e riletta»²⁵⁵.

Un aspetto che si può osservare nell'opera sopra menzionata è il fatto che lo svolgimento della coreografia non viene eseguito direttamente dall'artista, ma da un gruppo di performers. Questo è un tratto distintivo dei suoi lavori, nei quali lo sviluppo dell'azione è sempre delegato a un gruppo di persone che mette in pratica una serie di *scores*²⁵⁶, termine con il quale, nell'ambito delle arti performative, si indicano le linee guida, le istruzioni, i *tasks* che vengono impartiti dall'artista ai corpi che partecipano all'esibizione. Le *ongoing-actions* non presentano tratti di pura improvvisazione, poiché, prima dell'esecuzione vera e

²⁵⁴ Cfr. *Persistent Feebleness*, Lipsia, 19 ottobre, 2013, Galerie für Zeitgenössische Kunst; <https://gfzk.de/en/2013/alexandra-pirici-entschiedene-entkraeftungpersistent-feebleness/> [ultimo accesso 28/05/24].

²⁵⁵ PIRICI, *Sculpture alive in Sculpture Talk* ...cit.

²⁵⁶ Cfr. SUSANNE FRANCO, GAIA CLOTILDE CHERNETICH, *Score*, in *Dancing Museum Glossary*, a cura di Ariadne Mikou; <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/score/> [ultimo accesso 28/05/24].

propria, vengono eseguite diverse prove nelle quali l'artista fornisce una serie prestabilita di input che vengono successivamente rielaborati dal gruppo che metterà in azione il momento performativo.

Le linee guida fornite dall'artista vengono così fatte proprie dal gruppo di esecutori che, utilizzandole come punto di partenza, le sviluppa e le adatta nel movimento corporeo sulla base del proprio sentire; anche se non si tratta di pura improvvisazione, vi è comunque un certo tratto di imprevedibilità nel modo in cui un certo input possa generare una catena di movimenti che si riconfigurano in continuazione nella relazione che si insatura tra i membri del gruppo. È interessante per l'artista osservare come, dalle istruzioni impartite, si possa generare una polifonia di effetti²⁵⁷ che si ripercuote su una collettività.

Particolarmente utile ai fini di una profonda comprensione del pensiero e della metodologia dell'artista risulta il suo intervento dal titolo *Sculpture alive: materiality and mutability of form, structure and meaning* avvenuto in occasione dello "Sculpture Talk" organizzato dallo Yorkshire Sculpture International nel 2020. Ciò che si rivela essere particolarmente eloquente è innanzitutto il fatto che Alexandra Pirici, artista che opera nell'ambito del coinvolgimento corporeo, del movimento e della fluidità, abbia preso parte a un evento che affrontava il tema principale della scultura, che, nella sua essenza materiale, sembrerebbe collocarsi agli antipodi di un'idea di movimento; si è infatti soliti pensare alla scultura in relazione a opere monumentali, imponenti, legate solitamente a un'idea di immutabilità e imperturbabilità. Alexandra Pirici offre invece una differente concezione di scultura, che definisce *alive*, introducendo una possibilità fondamentale, cioè quella della mutabilità delle forme e che viene messa in campo nella realizzazione di opere performative pensate in qualità di sculture viventi.

4.6. *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale, 2013.*

In occasione della Biennale di Venezia del 2013 dal titolo *Il Palazzo Enciclopedico*²⁵⁸, curata da Massimiliano Gioni, Alexandra Pirici, insieme a Manuel Pelmuş, artista e coreografo di origini rumene, realizza un'opera destinata a essere esposta nel Padiglione della Romania.

²⁵⁷ Cfr. PIRICI in WILK, Art Basel, Intervista...cit.

²⁵⁸ La Biennale sopra menzionata si propone come una sorta di mostra-ricerca, inserendo gli artisti contemporanei in una prospettiva storica per evidenziarne il dialogo con gli artisti del passato. Il titolo fa riferimento all'idea utopistica di Marino Auriti, il quale nel 1955 creò un modello architettonico di un palazzo enciclopedico, cioè una sorta di un museo che contenesse tutto il sapere dell'umanità, rimasto poi incompiuto.

Il loro lavoro prende le mosse da uno studio preliminare degli artisti e delle opere che costituiscono la storia della Biennale a partire dalle sue origini nel 1895, interrogando l'ampio materiale d'archivio in una fase di documentazione. Tale operazione si rivelò necessaria per realizzare una mostra retrospettiva nella quale le opere del passato non venissero semplicemente riallestite, bensì reinterpretate attraverso la gestualità corporea.

Alexandra Pirici e Manuel Pelmuş erano interessati a mettere in campo un processo di “de-monumentalizzazione” dell'istituzione della Biennale e dell'aura che la circonda e che coinvolge anche le opere degli artisti²⁵⁹. Si voleva rivendicare la possibilità di riscrivere la storia lasciando spazio non solo alle grandi opere e alle grandi narrazioni.

In questo modo il patrimonio visivo della storia veniva riformulato per mezzo del movimento corporeo. Tale azione fu affidata a cinque performers, sostituiti nel corso della durata della Biennale, che attivavano con i loro corpi i molteplici lavori esibiti nelle precedenti edizioni della mostra²⁶⁰.

L'aspetto significativo di tale gesto consiste nel fatto che l'opera d'arte del passato si incarnava nel corpo vivente dei performers, acquisendo così un tratto di organicità; tramite questo meccanismo essa subiva una trasformazione, passando da oggetto fisico a «testimone immateriale [...]»; si trasforma in un'immagine-gesto, liberandosi da ogni specifica sostanza o forma stabile»²⁶¹ e questo aspetto permetteva all'opera di continuare la sua vita nelle molteplici sfumature dell'esistenza.

A essere rimessi in scena furono dipinti, sculture, installazioni, video e performance; ogni opera che esisteva in una forma precedentemente determinata veniva così stimolata ad acquisirne una nuova.

Si può sottolineare, in questi meccanismi, un passaggio chiave che contraddistingue l'arte nella sua essenza, cioè la sua mutevolezza, la sua capacità di iscriversi entro innumerevoli forme.

Tale idea divenne, in seguito, lo spunto teorico da cui Massimiliano Gioni, curatore della Biennale in questione, prese le mosse al fine di introdurre una riflessione sulla tendenza dell'uomo al raggiungimento di una conoscenza universale e totalizzante, così da racchiudere la vastità e complessità del mondo in un sapere ordinato. Ed è proprio qui che l'arte, invece, mette in atto la sua forza immaginativa e permette di uscire dai tradizionali sistemi di riferimento stimolando la scoperta e l'invenzione di possibili modi di esistere. Cfr. PAOLO BARATTA, *Una mostra-ricerca in Il Palazzo Enciclopedico*, 55. *Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra a cura di Massimiliano Gioni (Venezia, La Biennale di Venezia, 1° Giugno - 24 Novembre 2013), Venezia, Marsilio, 2013, vol.1., pp. 15-16.

²⁵⁹ Cfr. ALEXANDRA PIRICI, *Demonstration-lecture*, Studium Generale Rietveld Academie in *Is Everyone a Performer?* a cura di Claire Bishop, marzo 2015; <https://www.youtube.com/watch?v=9iLcZqey1HU> [ultimo accesso 3/06/24].

²⁶⁰ Cfr. PIRICI, *Sculpture alive in Sculpture ...cit.*

²⁶¹ Cfr. BALDACCI, *Reenactment: Errant images...cit.*, p. 62.

I *reenactments* vennero messi in scena all'interno del Padiglione della Romania che si presentava come uno spazio vuoto dalle pareti bianche. L'azione avveniva durante l'orario di apertura della mostra, cioè otto ore al giorno per tutta la durata della rassegna²⁶².

Ogni opera, prima di essere tradotta nel movimento, veniva annunciata nominandone l'autore, il titolo e la data di esecuzione²⁶³; seguiva il processo in cui i *performers* si aggregavano nelle formazioni corporee così da modellarsi nelle forme dell'oggetto artistico interpretato, per poi sciogliersi e ricomporsi nella coreografia dell'opera successiva. I corpi dei *performers* confluivano in questo modo entro una serie ininterrotta di movimenti, che non sembrava avere un inizio e una fine definiti, ma che si lasciava fluire nel movimento delle forme artistiche.

In questi moti di aggregazione e disfacimento, che riecheggiano le fasi dei cicli vitali, traspare un'idea di storia dell'arte concepita come un procedimento di continua ricombinazione delle immagini.

Queste ultime, nelle performance della Pirici, subiscono un processo di astrazione che le separa dalla concretezza e materialità dell'oggetto artistico per trasformarle in entità effimere che il performer coglie visivamente interpretando la forma nella gestualità. In questa re-interpretazione performativa dell'opera d'arte si compie un passaggio fondamentale dell'immagine, che si eleva a una condizione di evanescenza, slegandosi dal dato materiale: si assiste a una trasformazione in cui «il dato visivo non è più *picture* ma *image*»²⁶⁴. Si fa qui riferimento alla distinzione introdotta da William J.T. Mitchell, uno dei massimi studiosi di cultura visuale, il quale, interrogandosi su che cosa sia un'immagine, evidenzia l'esistenza di due diverse tipologie, la cui distinzione si coglie nei termini della lingua inglese, pertanto, si possono qui prendere in considerazione le sue stesse parole:

What, then, is a picture? [...] You can hang a picture, but you cannot hang an image. The image seems to float without any visible means of support, a phantasmatic, virtual, or spectral appearance. It is what can be lifted off the picture, transferred to another medium, translated into a verbal ekphrasis [...]. The image is the “intellectual property” that escapes the materiality of the picture

²⁶² Cfr. PIRICI, *Demonstration-lecture...*cit.

²⁶³ Cfr. CRISTINA BALDACCI, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi Editore, 2016, p.82.

²⁶⁴ *Ibidem*.

when it is copied. The picture is the image plus the support; it is the appearance of the immaterial image in a material medium²⁶⁵.

Il *reenactment* sottopone l'opera d'arte a una serie di diverse riletture: una mediante l'atto del performer che, sulla base degli *scores* di riferimento, la interpreta gestualmente; una sulla base della sua memoria visiva che ha plasmato l'idea dell'opera; infine vi è un'ulteriore lettura che è quella intrapresa dallo spettatore, il quale, trovandosi spiazzato nel mancato riconoscimento tra il titolo dell'opera annunciata e ciò che vede, viene indotto a riflettere in maniera critica²⁶⁶ e a ridefinire quella che era la sua precedente concezione dell'opera in questione.

Infatti, i *reenactments* ripropongono l'immagine dell'opera in una forma diversa rispetto a quella dell'immaginario tradizionale, deludendo le aspettative degli spettatori che si aspettavano di trovarsi davanti a qualcosa di noto e di formulato già secondo le forme determinate nella loro mente; questo momento di riconoscimento mancato attiva un pensiero critico che induce a porsi degli interrogativi. Il pubblico è così stimolato a perdere la fissità del proprio sguardo, sostituita da un dinamismo che gli permette di scardinare i concetti noti. L'opera di Alexandra Pirici e Manuel Pelmuş introduce la possibilità di ridisegnare gli intrecci narrativi della storia, aprendone le possibilità di lettura. Il loro lavoro, se messo in relazione al titolo della Biennale, *Il Palazzo Enciclopedico*, sottolinea un aspetto altrettanto illuminante: in riferimento a una concezione enciclopedica del sapere, quindi organizzato in un sistema ordinato e chiuso in cui tutti gli elementi sono incasellabili, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* si configura come una possibilità di apertura a una forma di conoscenza guidata dal potere immaginativo dell'arte, che permette di raggiungere nuovi approdi nel mondo della cultura.

Le opere rappresentate in questo contesto vennero scelte in quanto particolarmente note o significative nel contesto storico-artistico. Tra i vari lavori figuravano ad esempio *L.H.O.O.Q.* di Duchamp (readymade, 1919), *Guernica* di Picasso (olio su tela, 349,3 x 776,6 cm, 1937), *La nona ora* di Maurizio Cattelan (lattice, cera, tessuto, vetro, pietra, pittura acrilica, 1999)²⁶⁷, che vennero attivati e agiti attraverso il medium del corpo; divennero oggetto di rimediazione anche opere più datate, come ad esempio *Il supremo convegno*

²⁶⁵ MITCHELL, *What do pictures want...cit.*, p.85.

²⁶⁶ Cfr. *Il Palazzo Enciclopedico*, 55. *Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo ...cit., p. 148.

²⁶⁷ Cfr. PIRICI, *Demonstration-lecture...cit.*

(1895), dipinto realizzato da Giacomo Grosso²⁶⁸ (Fig. 53) ed esposto in occasione della prima edizione della Biennale, dove suscitò grande scandalo in quanto ritenuto indecoroso per l'inconsueto connubio figurativo che univa un contesto funebre con la presenza di figure femminili nude colte in atteggiamenti gioiosi. Dopo la sua esibizione nel contesto della Biennale il dipinto bruciò a causa di un incendio nel corso del suo viaggio in America per un'esposizione²⁶⁹. La retrospettiva immateriale dei due artisti diventa così anche un'occasione per dare nuova visibilità a opere scomparse da tempo, così che possano essere ricordate e riportate in vita (Fig. 54).

Al *reenactment* di opere più antiche si collegavano, in un approccio scandito dalla fluidità, interpretazioni di lavori più recenti prodotti da artisti quali ad esempio Joseph Beuys e Mona Hatoum. Le espressioni artistiche appartenenti a epoche differenti entrano così poste in un flusso temporale, che ne favoriva l'interazione.



Fig.53. Giacomo Grosso,
Il supremo convegno, 1895,
olio su tela.



Fig. 54. Alexandra Pirici, Manuel Pelmuș,
An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale, 2013. Enactment di *Il supremo convegno*, Biennale di Venezia, 2013.

²⁶⁸ Cfr. CATHERINE WOOD, *Performance in contemporary art*, Londra, Tate Publishing, 2018, p.169.

²⁶⁹ Cfr. *Giacomo Grosso: una stagione tra pittura e accademia*, catalogo della mostra a cura di Angelo Mistrangelo, (Cambiano, Palazzo Comunale; Torino, Pinacoteca dell'Accademia Albertina, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, 28 settembre – 7 gennaio 2017, Palazzo Madama, Museo Civico di Arte Antica Torino, 28 settembre – 23 ottobre 2017) Torino, Silvana Editoriale - Albertina Press, 2017, pp.10-24.

Un'altra opera di Alexandra Pirici e Manuel Pelmuş che si sviluppa in una simile direzione è *Public Collection*; realizzata a partire dal 2013, essa si configura come un progetto continuo che viene avviato nel corso del tempo in diversi luoghi e che, tra le tematiche principali, affronta la natura dell'istituzione museale e la questione della proprietà dell'opera d'arte²⁷⁰.

Anche in questo caso il punto di partenza dell'azione è il riferimento all'immenso patrimonio visivo della storia dell'arte, che offre ai performers la possibilità di rileggerne le opere che la costituiscono. Alexandra Pirici utilizza l'espressione «collezione immateriale»²⁷¹ per riferirsi a questo lavoro, con l'intento di opporsi alla natura delle collezioni museali in quanto ambienti contraddistinti dalla fissità e dall'ordine, nei quali le opere d'arte sono ferme, impassibili e inerti nelle loro precise collocazioni. In opposizione a tale fissità, i performers attivano le opere delle collezioni di riferimento sfruttando il proprio corpo per dare loro la possibilità di incarnarsi in un moto continuo.

Nello specifico, il lavoro si presenta come una performance messa in atto da cinque figure che reinterpretono opere d'arte appartenenti all'istituzione museale in cui essa avviene, elaborandone la loro immagine per mezzo di gesti, parole e suoni.

Ogni azione si presenta come una «trasformazione immaginativa»²⁷² dell'opera che passa «dalla forma materiale a quella gestuale»²⁷³. Le azioni dei performer prendono le mosse da un'interpretazione soggettiva delle opere prese in considerazione; il titolo in questo senso è esplicativo, poiché indica l'atto iniziale del lavoro, ovvero la scelta di un nucleo di opere di riferimento, di una collezione appunto, di cui attuare il *reenactment*; in questo caso la selezione delle opere avviene sulla base di preferenze personali, conferendo al lavoro un tratto di maggiore soggettività.

L'opera performativa è stata pensata come mobile e pertanto potenzialmente attuabile in differenti contesti espositivi, entro i quali vengono prese come riferimento visivo opere di volta in volta differenti; si tratta quindi di un lavoro contraddistinto dalla flessibilità di esecuzione che consente di entrare in dialogo con i diversi spazi in cui viene proposto e di adattarsi alle specifiche caratteristiche. Le azioni che prendono forma nei diversi ambienti non seguono alcun ordine cronologico o tematico, ma sono determinate dal sentire individuale dei performer. Alexandra Pirici sottolinea a tal proposito un aspetto importante,

²⁷⁰ Cfr. WOOD, *Performance in contemporary art...cit.*, p. 168.

²⁷¹ PIRICI, *Demonstration-lecture...cit.*

²⁷² WOOD, *Performance in contemporary art...cit.*, p. 168.

²⁷³ *Ibidem.*

cioè il fatto che le opere iniziali da cui scaturisce l'azione siano solamente dei punti di partenza per mettere in atto un processo trasformativo di più ampia portata; non si tratta di una replica dell'opera, né tantomeno di una traduzione o un trasferimento da un medium all'altro²⁷⁴. L'opera di partenza diventa un motivo propulsore di un'interpretazione individuale. Ogni immagine genera una reazione diversa in ogni individuo ed è questo il motivo scatenante dei processi trasformativi; ciò che viene sfruttato in questo lavoro è il potenziale energetico latente in ogni immagine, che colpisce l'individuo nella sua soggettività permettendogli quindi, per mezzo dell'interpretazione, di generare un processo creativo che, nei lavori analizzati in questo contesto, non si limita a manifestarsi nell'individualità del performer, ma interagisce con la collettività del gruppo veicolando altrettante spinte interpretative. Si crea così un ambiente performativo intriso di spinte individuali che nel loro movimento poetico catturano anche il pubblico che vi fa esperienza, generando effetti multidirezionali.

Public Collection è stata riproposta in diverse sedi museali nel corso degli anni, tra le quali si possono menzionare il Museo M di Leuven, il Van Abbemuseum di Eindhoven, il Museo di Arte Moderna di Lussemburgo²⁷⁵, la Kunsthhaus di Glarus e la Tate Modern di Londra. In ciascuna delle sedi menzionate l'azione performativa metteva in scena alcune opere delle rispettive collezioni, talvolta aggregando anche lavori esterni che si ponevano con esse in una connessione tematica, così da favorire il generarsi di nuove possibilità relazione e di stimoli narrativi.

Il lavoro prende come riferimento la storia di ciascun museo in cui viene attuato e le conferisce un movimento, ponendo la collezione materiale in un rapporto relazionale vivo. Per una comprensione più chiara di tale procedimento si possono menzionare alcuni esempi, tra cui la *Public Collection* messa in scena nel Museo di Arte Moderna di Lussemburgo nel 2016 di cui è documentata l'azione performativa e nel cui contesto presero forma corporea diverse opere d'arte come l'olio su tela del 1818 di Caspar David Friedrich *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (*Viandante sul mare di nebbia*), il celebre dipinto di Picasso, *Guernica* (Fig. 55, 56), che era già stato oggetto di *reenactment* in alcuni precedenti lavori dell'artista, oppure il dipinto *N.16* (olio e smalti su carta, trasferita su masonite, 78 x 56 cm, 1949) di Jackson Pollock (Fig. 57, 58). Nelle immagini fotografiche che documentano la *Public*

²⁷⁴ Cfr. PIRICI, *Demonstration-lecture* ...cit.

²⁷⁵ Cfr. ALEXANDRA PIRICI, MANUEL PELMUȘ, *Public Collection*, MUDAM Luxemburg, 2016; <https://www.youtube.com/watch?v=UoHtaPRFoPo> [ultimo accesso 28/05/24].

Collection organizzata presso la Kunsthhaus di Glarus²⁷⁶, sempre nello stesso anno, si possono riconoscere ulteriori immagini di lavori artistici noti alla nostra coscienza visiva e trasmessi in forma di *enactment*, come ad esempio il dipinto *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet (olio su tela, 208 x 264 cm, 1862-1863) oppure l'opera *Et l'or de leur corps* (olio su tela, 67 x 75,6 cm, 1901) di Gauguin; nel corso dell'azione performativa tali immagini assumono sostanza corporea, fluiscono l'una nell'altra nel movimento coreografico e, riconfigurandosi, assumono diverse conformazioni. Si può intravedere come questa processualità sia tipica del fare artistico, nel suo costante ricrearsi per dare vita a nuove immagini.



Fig. 55. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, olio su tela, 3,49 m x 7,77 m.



Fig. 56. Alexandra Pirici & Manuel Pelmuș, *Public Collection*, 2016, *Enactment of Picasso, Guernica*, Mudam Luxembourg - Musée d'Art Moderne.

²⁷⁶ Cfr. ALEXANDRA PIRICI, MANUEL PELMUȘ, *Public Collection of Modern Art*, Kunsthhaus Glarus, 2016; <https://artmap.com/kunsthhausglarus/exhibition/alexandra-pirici-manuel-pelmus-2016> [ultimo accesso 01/06/24].



Fig. 57. Jackson Pollock, *N.16*, 1949, olio e smalti su carta, trasferita su masonite, 78 x 56 cm.



Fig. 58. Alexandra Pirici & Manuel Pelmus, *Public Collection*, 2016, *Enactment of Jackson Pollock N.16.*, Mudam Luxembourg - Musée d'Art Moderne,

4.7. *Parthenon Marbles*, 2017.

Un lavoro particolarmente interessante che permette di comprendere la portata del *reenactment* nella prospettiva di una riflessione sulla relazione tra le dinamiche di potere e il mondo dell'arte è il progetto *Parthenon Marbles*. Al centro dell'opera si pone una questione di scottante attualità, cioè la restituzione alla città di Atene dei Marmi del Partenone, attualmente esposti al British Museum di Londra. Si tratta di una complicata questione diplomatica che non è ancora stata risolta e che coinvolge il governo britannico e quello ateniese in una disputa in corso da lunghi anni, che iniziò nel 1974.

La origini della questione risalgono al 1799, quando Thomas Bruce, conte di Elgin venne nominato ambasciatore presso il governo ottomano²⁷⁷. Trovandosi in una posizione di potere particolarmente favorevole, egli espresse in un primo momento²⁷⁸ la volontà di creare disegni e modelli delle sculture che componevano il fregio decorativo del Partenone, per poi chiedere al governo ottomano l'autorizzazione di attuare scavi nella zona al fine di portare alla luce eventuali frammenti; in aggiunta chiese di prelevare, attraverso un atto di rimozione, le statue che ne costituivano la decorazione.

A partire dal 1802 i rilievi e le sculture del Partenone vennero prelevati e trasportati in Inghilterra, per essere poi acquistati ufficialmente dal governo britannico nel 1816. Da quel momento le opere sono parte della collezione del British Museum dove sono tutt'ora esposte nonostante le richieste di restituzione da parte del Museo dell'Acropoli di Atene e del governo ellenico. Il discorso introdotto dall'opera in questione riguarda il tema complesso del possesso di artefatti appartenenti ad altre culture ed esposte nei principali musei occidentali, dove sono giunti per mezzo di appropriazioni indebite che si sono susseguite nel corso della storia.

Il lavoro di Alexandra Pirici si propone di dare visibilità a queste tematiche utilizzando il corpo per ridisegnare i confini fisici delle opere in questione e conferire loro la possibilità di circolare in diversi luoghi. L'opera venne commissionata da Future Climates²⁷⁹ e da Kadist

²⁷⁷Cfr. CHRISTOPHER ITCHENS, *The Parthenon Marbles, The Case For Reunification*, 1997, Londra, New York, Verso, 2008, p.22.

²⁷⁸ Cfr. *ibidem*.

²⁷⁹ Future Climates è una piattaforma fondata dalle curatrici Antonia Alampi e Iliana Fokianaki con lo scopo di favorire pratiche curatoriali indipendenti e sostenibili che mettano in luce realtà artistiche su piccola scala. Nel 2017 hanno avviato ad Atene il progetto "The School of Redistribution" che si proponeva di investigare come le dinamiche economiche e politiche determinano e condizionano gli ambienti culturali; <https://stateofconcept.org/exhibition/future-climates/> [ultimo accesso 29/05/24].

Paris²⁸⁰ nel 2017 ed ebbe luogo ad Atene, nel sito dell'Acropoli (Fig. 59). Qui l'opera di Alexandra Pirici venne messa in scena da cinque performers che, in qualità di sculture viventi, riproducevano le forme figurative che ornano il fregio del Partenone (Fig. 60). Essa si proponeva di mettere in questione le attuali gerarchie culturali per mezzo di una ri-materializzazione, accompagnata da movimenti, suoni, parole. L'azione performativa era inoltre arricchita dalla lettura di una componente testuale riguardante la storia dell'opera in questione²⁸¹. Ciò che l'azione mette in scena è un “rimpatrio performativo” delle sculture con l'obiettivo di dare impulso a una riflessione di più ampio respiro sulla circolazione dell'arte e su come questa sia dettata dalle dinamiche delle grandi potenze politiche.



Fig. 59. Alexandra Pirici, *Parthenon Marbles*, 2017, Atene, Acropoli.

Da questo lavoro emerge la possibilità di elaborare un'idea di una scultura che circola oltre i confini materiali²⁸², fisici e geografici. L'opera venne successivamente trasportata in altre sedi espositive, tra cui il Museo di Arte Moderna di Mosca, la Galleria Kadist di Parigi (Fig.

²⁸⁰ Kadist è un'organizzazione culturale operante in varie sedi tra cui Parigi, San Francisco, Beijing e Panama, che si occupa di arte contemporanea e per mezzo di esibizioni, residenze artistiche e progetti culturali favorisce lo scambio e il dialogo tra diverse culture; <https://kadist.org/about/> [ultimo accesso 29/05/24].

²⁸¹ Cfr. ILIANA FOKIANAKI, *How I Lost My Marbles; or, Calling for Colonial Patricide*, in “Opinion” 6 marzo 2019; <https://www.frieze.com/article/how-i-lost-my-marbles-or-calling-colonial-patricide> [ultimo accesso 29/05/24].

²⁸² Cfr. ALEXANDRA PIRICI, *Parthenon Marbles*, MMOMA, Aprile 2018, Mosca; <https://www.youtube.com/watch?v=eTzPtO8Qt4Y> [ultimo accesso 29/05/24].

61) e lo Stock Exchange Palace in Portogallo²⁸³, concretizzando quindi l'idea di una circolazione del patrimonio culturale.

L'artista sottolinea, in particolare, l'occasione che questo lavoro offre per riflettere al di là della nozione di rimpatrio, in una più ampia considerazione del concetto di confine che si associa a un'idea di chiusura,²⁸⁴ quando invece la possibilità offerta dalle sue *ongoing-actions* permette di ampliare il discorso attorno ai limiti materiali delle opere, rendendole accessibili e infinitamente interpretabili.

È interessante, infine, sottolineare la particolare relazione che si crea tra il luogo dell'Acropoli, con tutta la simbologia ad esso legata in quanto manifestazione per eccellenza dell'arte del passato, e l'arte performativa di Alexandra Pirici, poiché si genera la possibilità di un dialogo che unisce i lontanissimi tempi della storia.

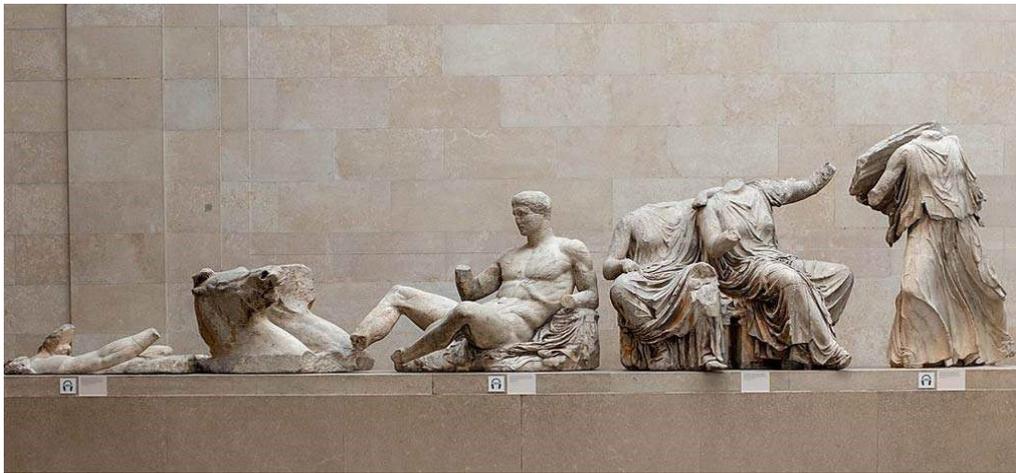


Fig. 60. Marmi del Partenone, parte meridionale del frontone est, 440- 432 a.C. British Museum.



Fig. 61. Alexandra Pirici, *Parthenon Marbles*, Exhibition views, KADIST Paris, 2017.

²⁸³ Cfr. PIRICI, *Sculpture alive in Sculpture Talk ...cit.*

²⁸⁴ Cfr. *ivi.*

4.8. *Encyclopedia of relations*, 2022.

Encyclopedia of Relations è l'opera realizzata da Alexandra Pirici in occasione della Biennale d'arte di Venezia del 2022 intitolata *Il latte dei sogni* e curata da Cecilia Alemani. È opportuno richiamare, in questo contesto, uno dei temi centrali affrontati da tale Biennale, ovvero quello della metamorfosi. Innanzitutto, risulta indicativo il titolo dell'esibizione, che è stato tratto dal libro di favole per bambini scritto dall'artista surrealista²⁸⁵ Leonora Carrington, nel quale ci si immerge in un viaggio dentro straordinari mondi immaginari modellati dalla fantasia, «dove è sempre possibile diventare altro da sé, trasformarsi, cambiare, dove l'umano convive con animali e macchine in una comunione simbiotica»²⁸⁶. Le opere della Carrington presentano figure che sono libere di trasformarsi, figure in divenire che si collocano in una condizione di mutamento continuo. Il riferimento al surrealismo introduce uno spunto importante se analizzato nell'ambito di una riflessione sulle immagini poiché, entro tale corrente, un ruolo centrale è assunto dall'inconscio.

Nel primo capitolo si è parlato di immagini archetipiche, dell'attività di creazione, stratificazione e continua rielaborazione delle immagini nella mente umana; qui nello specifico si fa riferimento a quest'ultima nella sua *facultas performandi*²⁸⁷, cioè nella sua facoltà di creare immagini, quindi del potere trasformativo dell'immaginazione, da cui il surrealismo coglie i suoi tratti fondanti nel manifestarsi come una potenzialità creativa senza precedenti.

Tale corrente artistica si configura come una possibilità di riscrittura del mondo e nell'universo di Leonora Carrington tale concetto si esprime attraverso l'esistenza di nuove combinazioni tra forme viventi, tra ciò che è già esistente, lasciando trasparire una possibilità di riscrittura del sé²⁸⁸.

È in questo universo metamorfico che prendono vita le *ongoing-actions* di Alexandra Pirici.

²⁸⁵ Il surrealismo, movimento artistico che si sviluppa a Parigi a partire dagli anni Venti è la corrente artistica che per eccellenza si dedica alla rielaborazione del materiale inconscio sedimentato nella nostra mente, influenzata dalle recenti scoperte di Freud nell'ambito della psicanalisi. Le tematiche dell'inconscio suscitarono grande fascino per questi artisti che ne sfruttarono il potere immaginativo, recuperando immagini archetipiche per dare vita a mondi fantastici. Cfr. BETTINA L. KNAPP, *Leonora Carrington's Whimsical Dreamworld: Animals Talk, Children Are Gods, a Black Swan Lays an Orphic Egg*, in "World Literature Today" 51 (1977); n.4, pp. 525-530.

²⁸⁶ CECILIA ALEMANI in MARTA PAPINI, *Intervista in Il latte dei sogni*, 59. *Esposizione Internazionale d'Arte...cit.*, pp. 28-29.

²⁸⁷ Cfr. LIVORSI, *Psicologia analitica e pensiero politico*, ...cit., p.153.

²⁸⁸ Cfr. ALEMANI in PAPINI, *Intervista, Il latte dei sogni*, catalogo ...cit., pp. 29-30.

Significativa per la comprensione dell'opera in questione è stata la mia personale esperienza di visita alla Biennale di Venezia del 2022 dove, nel contesto del padiglione centrale, dedicato al nucleo tematico principale della metamorfosi, ha avuto luogo l'azione performativa *Encyclopedia of Relations* (2022) (Fig.66; 67; 68; 69).

Una volta compiuto l'ingresso nel padiglione centrale, percorrendone i diversi ambienti, ci si inoltrava in uno spazio dal perimetro quadrangolare le cui pareti erano interamente ricoperte da fotografie di grande formato che ne occupavano l'intera superficie, non lasciando intravedere alcuna parte del muro sottostante. Le immagini raffigurate, a prima vista, non erano immediatamente riconoscibili dal momento che tali fotografie, per adattarsi alle dimensioni delle pareti della sala, erano state notevolmente espanse nel loro formato. Su di esse erano state appese ulteriori immagini fotografiche aventi come oggetto un tema diverso.

Tali stratificazioni visive costituivano l'opera di Louise Lawler, artista statunitense esponente della *Pictures Generation*, un gruppo di artisti che, nella New York degli anni Settanta, si dedicò alla riflessione sullo statuto delle immagini nella contemporaneità, individuando nella citazione l'elemento costitutivo di qualsiasi realtà e forma artistica²⁸⁹. Il nome *Pictures Generation* deriva dalla mostra *Pictures* organizzata da Douglas Crimp nel 1979 presso l'Artist's Space di New York, nella quale figuravano le opere di artisti quali Cindy Sherman, Jack Goldstein, Richard Prince, Louise Lawler e Sherrie Levine. Essi focalizzarono la loro pratica sulla procedura dell'appropriazione delle immagini²⁹⁰, utilizzando gli strumenti forniti dalla tecnologia per realizzare opere che univano fotografia, video e musica, producendo immagini manipolate e rimanipolabili. Un filo rosso unisce i loro lavori: la rielaborazione di immagini esistenti.

Louise Lawler, nello specifico, indirizza la sua pratica artistica alla realizzazione di fotografie che si distinguono per essere il frutto di continue rielaborazioni e sperimentazioni che riguardano gli aspetti più tecnici del mezzo utilizzato, sfruttandone gli effetti digitali; i soggetti da lei fotografati sono infatti il frutto di ingrandimenti, riduzioni, ritagli, sovrapposizioni, che spesso li rendono irriconoscibili²⁹¹. L'installazione da lei realizzata per la Biennale 2022 è intitolata *No Exit* (Fig. 62; 63) e si compone di fotografie espanse a ricoprire l'intero spazio espositivo, sulle quali ne sono state stratificate delle altre di diverso

²⁸⁹ Cfr. DOUGLAS EKLUND, *The Pictures Generation*, in *Heilbrunn Timeline of Art History*, ottobre 2004, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000; http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm [ultimo accesso 29/05/24].

²⁹⁰ Cfr. DOUGLAS CRIMP, *Pictures*, in "October" 8 (1979); pp.75-88.

²⁹¹ Cfr. ACHENBACH, *Louise Lawler, Il latte dei sogni*, catalogo...cit., p.200.

formato. Mediante continui ritorni sulle sue immagini, Lawler suggerisce la possibilità di rielaborare l'universo visivo che costituisce la nostra quotidianità. Si tratta di soggetti visivi distorti, il cui obiettivo è quello di indurre a riflettere sul carattere costruito delle immagini che ci circondano.



Fig. 62.



Fig. 63.

Fig. 62; 63: Louise Lawler, *No Exit*, Biennale d'Arte 2022, Padiglione Centrale.

In tale ambiente, frutto di stratificazioni visive, prendono forma le *ongoing-actions* di Alexandra Pirici, i cui performers, confondendosi con il pubblico presente nella sala, si rendono manifesti attraverso la produzione di suoni. I loro corpi si muovono nello spazio multistrato generando un *continuum* di suoni, movimenti e gesti.

A costituire il riferimento principale, da cui prendono le mosse le loro azioni, sono in questo caso i meccanismi di relazione esistenti tra esseri viventi, che coinvolgono l'ambito della biologia e della botanica²⁹². I corpi dei performer si riconfigurano di continuo proprio come gli organismi viventi.

Essi si muovono nello spazio mettendo in pratica un insieme di azioni possibili che possono essere ricombinate all'infinito. L'aspetto interessante dell'opera consiste nell'osservare come i singoli corpi si pongono in relazione tra di loro nello spazio, funzionando come i meccanismi di simbiosi che avvengono in natura; essi si creano autonomamente e si distruggono per poi rigenerarsi.

Vi sono innumerevoli combinazioni possibili che i corpi possono assumere nello spazio, lasciandosi trasportare dall'istintualità. Tale aspetto del lavoro riecheggia il gioco surrealista del "cadavere squisito"²⁹³, che si basa sul processo di creazione istintiva e casuale; è proprio tale imprevedibilità della relazione di un corpo con una collettività che viene analizzato in quest'opera e che ne allarga il campo trasformativo.

È interessante a questo punto riflettere sul titolo dell'opera in questione che fa riferimento al sapere enciclopedico, il quale si configura come organizzato e definito. L'artista invece suggerisce, in opposizione a tale approccio, la possibilità di innumerevoli riscritture che la conoscenza può assumere, imitando le continue riconfigurazioni che esistono in natura.

Nelle opere di Alexandra Pirici vi è un riferimento non soltanto all'arte del passato, ma anche all'ambito della biologia e nello specifico delle relazioni che intercorrono tra gli organismi viventi.

Tale approccio, che consiste nell'utilizzo del corpo come motivo di esplorazione dei movimenti possibili, costituisce un filone di analisi percorso da diversi artisti nell'ambito della body art, entro il quale è possibile citare l'esempio di Xavier Le Roy, biologo di formazione, che si dedicò all'ambito della danza e fece confluire le due discipline nelle sue opere performative. Un suo celebre lavoro è *Self Unfinished* (1998) (Fig. 64, 65), performance nel corso della quale il suo corpo si trasforma in varie forme di "qualcos'altro":

²⁹² Cfr. MADELINE WEISBURG, *Alexandra Pirici, Il latte dei sogni*, catalogo...cit., p.204.

²⁹³ Cfr. *ibidem*.

una palla, un insetto, forme che sembrano ricordare strani animali, in un processo di metamorfosi della durata di un'ora²⁹⁴.



Fig. 64. Xavier Le Roy, *Self Unfinished* (1998).



Fig. 65. Xavier Le Roy, *Self Unfinished* (1998).

I movimenti del corpo, in quanto organico, sono intimamente legati con i fenomeni di metamorfosi che avvengono in natura e questi artisti ne esplorano le possibili configurazioni. Essi sfruttano i confini sfumati dell'arte performativa che favoriscono l'interdisciplinarietà. Le tematiche affrontate mediante tale pratica artistica vengono trattate con un approccio fluido, privo demarcazioni concettuali, favorendo l'interazione tra ambiti anche distanti tra di loro e quindi permettendo di suggerire riflessioni che toccano più vertici direzionali. Percorrendo i tratti delle opere menzionate affiora un intreccio fondamentale, un profondo legame, cioè quello tra arte e vita.

²⁹⁴ Cfr. ROSELEE GOLDBERG, *Performance Now: Live Art for the 21st Century*, Londra, Thames & Hudson, 2018, p.159.



Fig. 66.



Fig. 67.

Fig. 66; 67: Alexandra Pirici, *Encyclopedia of Relations*, Biennale d'Arte 2022.



Fig. 68.



Fig. 69.

Fig. 68; 69: Alexandra Pirici, *Encyclopedia of Relations*, Biennale d'Arte 2022.

Conclusioni

Lo studio delle opere e degli artisti qui trattati è stato affrontato adottando una prospettiva metodologica interdisciplinare che ha stratificato gli influssi di approcci differenti permettendo di integrare lo studio storico artistico con gli strumenti forniti dalla filosofia, dall'antropologia, dalla semiotica e dagli studi di cultura visuale, i quali hanno consentito di ampliare la riflessione attorno agli artisti considerati. Tale approccio ha permesso di mantenere uno sguardo malleabile e aperto, proprio come suggeriscono le pratiche degli artisti trattati, scandite dalla mutevolezza.

L'analisi svolta ha permesso di evidenziare come la storia delle immagini artistiche si concretizza nei gesti performativi dell'esistenza umana. Qualsiasi storia, in questo contesto, assume la connotazione di un processo di trasformazione che si attua nella rilettura che si compie quotidianamente dei gesti e delle immagini impresse nella nostra memoria; il costante atto interpretativo operato dall'individuo nella sua esistenza permette di conferire un ritmo dinamico alle narrazioni e, nell'ambito artistico, questo aspetto si rivela particolarmente importante perché si identifica come una continua spinta creativa.

Le immagini, esistenti in uno stato di flusso, sono state catturate dagli artisti qui menzionati per rielaborare idee e definizioni fisse, suggerendo una possibilità di trasformazione dell'esistente.

Nelle opere di Marlene Dumas il ritorno delle figure tratte dal passato o dalla contemporaneità ha assunto le sembianze di forme liquide, dai contorni sfumati. Il materiale dell'archivio visivo dell'artista viene costantemente rielaborato e rimaniolato attraverso una miscela pittorica che fa la sua comparsa sulla tela quasi in maniera casuale, suggerendo un tratto di imprevedibilità che diventa metafora della possibilità espressa dalle sue figure di trasformarsi in qualcos'altro. Nelle opere dell'artista il procedimento di rilettura delle immagini introduce la possibilità di eliminare qualsiasi categorizzazione di genere, razza, appartenenza, bellezza, a cui si accompagna la messa in discussione dei canoni rappresentativi impressi in una data cultura, smantellando i concetti di "icona" e di "modello". Formule iconografiche archetipiche vengono estrapolate dalla tradizione visiva e viene avviata da Dumas un'astrazione delle loro forme dalla soggettività contingente così da permettere di plasmarne di nuove.

I ritratti che compaiono nelle opere di Marlene Dumas non descrivono delle soggettività, ma decontestualizzando volti e corpi tratti da un vasto repertorio, mescolano, rimodellano, ricontestualizzano i soggetti di riferimento, così che questi possano assumere una molteplicità di aspetti differenti. Gli individui che prendono vita nelle sue opere si contraddistinguono per la loro liquidità che conferisce loro l'aspetto di chiazze scorrevoli sulla superficie, entro la quale le figure possono riconfigurarsi in una varietà di sensi possibili. Marlene Dumas plasma corpi e volti in un procedimento continuo, nel quale i soggetti si collocano in uno stato liminale, di soglia, in cui nulla è definito ma tutto è potenzialmente trasformabile. Le figure che ricompaiono nell'ambito della storia dell'arte sono invitate, nel mondo pittorico di Marlene Dumas, a percorrere molteplici sfumature di esistenza, in un procedimento di evoluzione costante che non porta mai a un risultato definito, ma si caratterizza come *in fieri*.

Nell'ambito delle sculture di Urs Fischer le forme del passato si incarnano nella morbidezza di materiali plastici quali la cera, l'argilla, la plastilina, che permettono di interpretarlo sulla scia di una malleabilità e di una mutevolezza del pensiero.

La rielaborazione delle immagini messa in atto dall'artista assume i tratti di uno sviluppo continuo, che non si limita all'operazione di rilettura, ma conferisce un impulso al processo di metamorfosi dell'opera d'arte. Fischer sottopone l'immagine esistente a uno scioglimento, rendendola una sostanza informe, connotandola come pura materia generatrice che può essere nuovamente rimodellata dall'uomo. Le forme visive che compaiono nelle opere dell'artista sono portatrici di un'energia in potenza che l'artista sfrutta per infondere ai propri lavori il movimento della materia.

Recupera infatti l'energia di cui sono intrise le sculture *non finite* di Michelangelo, Rodin, Medardo Rosso, nel loro porsi in una fase di passaggio tra l'idea e la materia, in un'area potenziale che attende un'attribuzione di significato; ed è proprio questo stato di figurazione in potenza che viene espresso dalle sue sculture, colte nei momenti di evoluzione, nei loro processi di mutamento da uno stato all'altro, come nel caso della replica in cera del *Ratto delle Sabine*, in cui il processo di metamorfosi del materiale è diventato il soggetto dell'opera. I canoni manieristi che contraddistinsero l'opera del Giambologna si sciogliono e diventano una materia informe pronta a generare nuova vita. Si allude così al meccanismo di trasformazione dell'arte stessa, nella sua continua rielaborazione delle forme esistenti. Si può dunque comprendere come l'opera d'arte generi una serie a cascata di esperienze visive incontrollabili, che costituiscono il suo fondamentale tratto vitale.

Infine, nel contesto di una riflessione incentrata sulla tematica del corpo, in quanto sorgente delle immagini e mezzo in grado di trasferire l'immaterialità dell'idea in una forma concreta, che si esplica nella performatività del gesto creativo, sono state considerate le opere di Alexandra Pirici. Le *ongoing-actions*, che si configurano come un insieme di gesti stratificati e costantemente ricombinabili, incarnando nel corpo le immagini delle opere d'arte della tradizione visiva del passato, permettono di conferire all'oggetto artistico uno statuto immateriale ed effimero.

L'immaginario visivo storico-artistico diventa il punto di partenza per avviare una trasformazione immaginativa dell'opera d'arte che viene interpretata dai performers attraverso la loro soggettività, generando, nell'interazione reciproca durante l'azione performativa, un processo creativo che si manifesta nella ricombinazione di gesti, suoni e movimenti.

Gli ambienti performativi pensati dall'artista prendono vita all'interno di spazi espositivi e museali, nei quali le opere d'arte che ne compongono le collezioni permanenti vengono rese impermanenti grazie all'interpretazione performativa. Nell'esplorazione della configurazione corporea del movimento, l'opera d'arte compie l'ingresso in una dimensione evanescente entro la quale i confini si sfumano e si collocano nel processo di esplorazione dei movimenti possibili che si creano e si distruggono, sulla scia dei processi biologici.

Dallo studio compiuto è emerso un tratto ricorrente: gli artisti qui presi in considerazione hanno infuso alle loro opere un soffio di vitalità che ha assunto forme liquide, plastiche e infine corporee, generando un percorso che ha condotto all'elaborazione del concetto di opera d'arte come qualcosa di vivo, che si evolve in un costante processo trasformativo.

Il meccanismo del *reframing*, in quanto pratica artistica, si configura come un potente strumento in grado di generare una metamorfosi, da cui traspare il potere trasformativo dell'arte.

Le immagini, nelle differenti opere in cui si sono materializzate, hanno lasciato una traccia dell'esistenza umana, potenzialmente sempre rimodellabile.

Nel conferire vita alle opere d'arte del passato la storia dell'arte viene messa in movimento. Un'affermazione di Jane Blocker risulta particolarmente significativa in questo senso: «we need a history that does not save in any sense of the word; we need a history that

performs»²⁹⁵; è necessaria una storia che performi, una cultura in movimento e in quest'ottica le opere che sono state qui analizzate incarnano tale concetto inserendosi in una concezione dinamica della cultura.

Lo studio svolto ha permesso di compiere un percorso di analisi dei processi di metamorfosi dell'immagine nelle diverse forme in cui esse si manifestano nell'ambito artistico.

La metamorfosi per definizione indica un mutamento, un passaggio da uno stato all'altro, ed è in questo processo che viene inserita l'opera d'arte nella costante rilettura operata dall'individuo. È possibile tracciare una continuità che unisce le opere analizzate e che permette di seguire un percorso in cui la metamorfosi assume un tratto centrale e si manifesta nella vitalità performativa delle figure in divenire di Marlene Dumas, nello scioglimento fluido delle sculture di Urs Fischer e, infine, in nell'espressione del puro movimento corporeo nell'ambito della danza e della performance. Il *reframing* dell'immagine produce in questo senso un movimento semantico. In conclusione, nell'ambito di una riflessione che considera il costante processo di rielaborazione dell'esistente, in quanto meccanismo di attribuzione di dinamicità non solo all'opera d'arte ma anche al contesto culturale in cui si inserisce, si può richiamare una riflessione lotmaniana²⁹⁶ che riguarda il meccanismo di funzionamento dei sistemi artistici. Si può fare riferimento alla teoria dell'esplosione elaborata dallo studioso che risulta essere illuminante nella prospettiva di una riflessione conclusiva inerente ai movimenti di ritorno, ricircolazione e rimediazione delle immagini che, incarnate nell'opera d'arte, le conferiscono un tratto di dinamicità, vitalità e polisemia. È proprio in questi termini, infatti, che Lotman si riferisce al testo artistico definendolo nei termini di «un modello di un mondo senza confini»²⁹⁷. Lo studioso propone una definizione interessante del testo artistico, definendolo, con una metafora, non come un contenitore di concetti, ma configurandosi come un meccanismo che genera idee²⁹⁸ ed è in tale prospettiva che sono stati analizzati i lavori degli artisti qui menzionati, poiché essi sono stati in grado di generare delle spinte multidirezionali di pensiero. Per mezzo di una ri-contestualizzazione

²⁹⁵ JANE BLOCKER, *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile*, New York, Routledge, 1999, p.146.

²⁹⁶ Jurij M. Lotman (Sanpietroburgo,1922- Tartu,1993) storico della letteratura e semiotico russo è stato colui che ha fondato la semiotica della cultura, introducendo nell'ambito dell'analisi dei fenomeni culturali un approccio semiotico, considerando gli elementi che costituiscono una cultura come un linguaggio, costituito da testi, i quali si configurano come degli insiemi di segni da tradurre. Il suo approccio all'analisi dei diversi fenomeni culturali è contraddistinto da una fluidità che gli permette di spaziare tra ambiti diversi. Cfr. SILVIA BURINI, *Le muse fanno il girotondo, Introduzione*, in JURIJ M. LOTMAN, *Il girotondo delle muse: semiotica delle arti*, 1998, tr.it., Milano, Bompiani, 2022, pp. 9-30.

²⁹⁷ JURIJ M. LOTMAN, *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, tr.it. Roma, Bari, Laterza, 1980, pp. X-XI.

²⁹⁸ Cfr., *ivi*, p.4.

costante, le immagini di cui si è parlato nei capitoli precedenti acquisiscono un nuovo senso, conferendo dinamicità al contesto culturale. Si può quindi riferirsi alle immagini in questi termini: esse agiscono nella semiosfera (termine utilizzato da Lotman per indicare lo spazio complessivo di azione dei sistemi culturali) nella quale fluttuano e si stratificano entrando in contatto con altre immagini generando frizioni e nuove esplosioni di senso. Un'esplosione causa una reazione consequenziale che ne produce delle altre, producendo un'imprevedibilità dinamica e a più livelli²⁹⁹. È questo il meccanismo che viene attivato in presenza di un'opera d'arte e che si può quindi riassumere per mezzo di un'eloquente espressione:

«le onde della cultura si muovono nel mare dell'umanità. Questo fa sì che i processi che si verificano siano inseparabili dall'esplosione delle emozioni collettive»³⁰⁰.

²⁹⁹ Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *Culture and Explosion*, 1992, tr.in. Berlino, New York, Mouton de Gruyter, 2004, p.120

³⁰⁰ JURIJ M. LOTMAN, *La semiosfera*, 1985, tr.it. Venezia, Marsilio Editori, 1985, p.144.

Capitolo 2

Fig. 1. Marlene Dumas, *The image as a burden*, 1993, olio su tela, 40 × 50 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam;

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/marlene-dumas-image-burden>

Fig. 2. Greta Garbo e Robert Taylor in *Camille*, Robert Cukor, 1936, film still;

<https://www.youtube.com/watch?v=NJJyuHAKdYc>

Fig. 3. Michelangelo Buonarroti, *Pietà di San Pietro*, 1497 – 1499, marmo, 174 cm. in altezza, 195 cm. in larghezza, 69 cm. in profondità, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro;

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/eventi-e-novita/iniziative/Eventi/2022/tre-pieta-di-michelangelo.html#&gid=1&pid=1/>.

Fig. 4. Mohammed Salem, *La Pietà di Gaza*, World Press Photo 2024;

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2024/Mohammed-Salem-POY/1>

Fig. 5. Marlene Dumas, *Homage to Michelangelo*, 2012, olio su lino, 50 x 40 cm, © Marlene Dumas Courtesy the artist and Frith Stret Gallery, Londra;

<https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/homage-michelangelo/>.

Fig. 6. Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1553 – 1564, marmo, 70 x 73 x 196 cm, Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco. Museo d'Arte Antica Milano, Piazza Castello;

<https://rondanini.milanocastello.it/en/content/michelangelo-and-pietà's/>.

Fig. 7. Marlene Dumas, *The Particularity of Nakedness*, 1987, olio su tela, 140,1 x 300,4 x 2,5 cm, Van Abbemuseum, Stratumseijk 2, Eindhoven, Olanda;

<https://vanabbemuseum.nl/en/collection/the-particularity-of-nakedness>

Fig. 8. Hans Holbein il Giovane, *Cristo morto nella tomba*, 1521, olio su tavola, 30,5×200 cm, Kunstmuseum, Basilea, Svizzera;

<https://www.ariberti.it/quaresima/holbein-il-cristo-morto.html/>

Fig. 9. Marlene Dumas, *Black Drawings*, 1991-1992, acquerello e inchiostro su carta 111 disegni (25 x 17,5 cm) e una lavagna; dimensione totale 230 x 292 cm;

<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/marlene-dumas-hon-ra>

Fig.10_ Marlene Dumas, *Black Drawings*, 1991-1992, acquerello e inchiostro su carta 111 disegni (25 x 17,5 cm) e una lavagna; dimensione totale 230 x 292 cm;

<https://www.meer.com/it/15883-marlene-dumas>

Fig. 11. Marlene Dumas, *Josephine*, 1997, acquerello su carta, 124 x 70 cm.

<https://www.artory.com/artists/marlene-dumas-1953/josephine-not-tonight-4J5Y6J3K/>.

Fig. 12. Marlene Dumas, *Naomi*, 1995, olio su tela, 130 × 100 cm., Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam;

<https://www.artsy.net/artwork/marlene-dumas-naomi/>

Fig. 13. Marlene Dumas, *The supermodel*, 1995, acquerello su carta, 66 x 50,2 cm;

<https://www.stedelijk.nl/en/collection/10912-marlene-dumas-supermodel/>

Fig. 14. Tiziano, *Maddalena penitente*, 1533 ca., olio su tavola, 85 x 68 cm, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina;

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/la-maddalena-di-tiziano-palazzo-pitti>

Fi. 15. Fig. 15. Francesco Hayez, *Maria Maddalena*, 1833 olio su tavola, 149,5 cm x 118 cm, Milano, Galleria d'Arte Moderna;

<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/2d050-00093/>

Fig. 16. Marlene Dumas, *Magdalena (Newman's Zip)*, 1995, olio su tela, 300,5 x 101,5 cm, Collection Stedelijk Museum Amsterdam, Olanda © Marlene Dumas;

<https://www.stedelijk.nl/en/collection/105-marlene-dumas-magdalena-%28newman%27s-zip%29/>

Fig. 17. Marlene Dumas, *Magdalena (Manet's Queen/ Queen of Spades)*, 1995, olio su tela, 300 x 100 cm, Collection Stedelijk Museum Amsterdam, Olanda © Marlene Dumas; <https://www.stedelijk.nl/en/collection/107-marlene-dumas-magdalena-%28manet%27s-queen-queen-of-spades%29/>

Fig.18. Marlene Dumas, *Magdalena (A painting needs a wall to object to)*, 1995, olio su tela, 200 x 100 cm; Private collection, Courtesy Zeno X Gallery; <https://ensembles.org/items/18502>

Fig. 19. Marlene Dumas, Riferimenti visivi, foto tratta dal catalogo *Marlene Dumas, Maria Roosen, Marijke Van Warmerdam*, 46. Biennale di Venezia, Padiglione Olandese, (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno - 15 ottobre 1995), catalogo della mostra a cura di Chris Dercon, tr.in., Eindhoven, Lecturis BV, 1995, pp.28-37;

Fig. 20. Marlene Dumas, Riferimenti visivi, foto tratta dal catalogo *Marlene Dumas, Maria Roosen, Marijke Van Warmerdam*, 46. Biennale di Venezia, Padiglione Olandese, (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno - 15 ottobre 1995), catalogo della mostra a cura di Chris Dercon, tr.in., Eindhoven, Lecturis BV, 1995, pp.28-37;

Fig. 21. Marlene Dumas, Da sinistra: *The Origin of Painting: The Double Room*, 2018; *Time and Chimera*, 2020; *The Making of*, 2020, Courtesy the artist and Zeno X Gallery, Antwerp. (Ph. Marco Cappelletti con Filippo Rossi ©Palazzo Grassi ©Marlene Dumas); <https://ioarch.it/open-end-la-personale-di-marlene-dumas-a-palazzo-grassi/>.

Fig. 22. Marlene Dumas, finishing a portrait of a museum guard based on a polaroid for her series "Rejects," NGBK in Berlin, March 1996. Photo credit: Paul Andriesse; <https://gallery98.org/collection/marlene-dumas/>.

Fig. 23. Marlene Dumas, Marlene Dumas in front of the wall of works in progress in her Amsterdam studio, 2014. Credit. Jackie Nickerson. <https://www.nytimes.com/2014/08/20/t-magazine/marlene-dumas-south-african-artist-profile.html/>

Capitolo 3

Fig. 24. Urs Fisher *Rotten Foundation*, 1998, Mattoni, malta, frutta, verdura;

<https://ursfischer.com/images/424358/>.

Fig. 25. Urs Fisher *Rotten Foundation*, 1998, Mattoni, malta, frutta, verdura;

<https://ursfischer.com/exhibitions/Faules%20Fundament/>.

Fig. 26. Urs Fisher, *September Song*, 2002, Polistirolo, colla, pittura, fil di ferro, vite, 23 x 60 x 10 cm., Foto: Stefan Altenburger;

<https://ursfischer.com/searches/september/images/120563/>.

Fig. 27. Urs Fisher, *Hands*, 2002, Fusione di alluminio, filo, vernice smaltata, 73 x 32 x 20 cm;

<https://ursfischer.com/images/103360/>.

Fig. 28. Michelangelo, Fig. 28. Michelangelo, *Lo schiavo che si ridesta* (1520-1523 ca.), marmo, 267 cm, Galleria dell'Accademia, Firenze;

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900281981/>

Fig. 29. Michelangelo, *Lo schiavo giovane* (1520-1523 ca.), marmo, 256 cm, Galleria dell'Accademia, Firenze.

<https://www.galleriaaccademiafirenze.it/opere/lo-schiavo-giovane/>

Fig. 30. Urs Fisher, *Old pain*, 2007, gesso, pigmento, vite, colla poliuretanic, filo, 26 x 25 x 15 cm;

<https://www.maxhetzler.com/exhibitions/urs-fischer-madame-fischer-2012/>

Fig. 31. Urs Fisher, *Untitled*, 2000, mela, pera, filo di nylon, viti, dimensioni variabili, © Urs Fischer;

<https://www.moma.org/collection/works/134710>

Fig. 32. Urs Fisher, *Untitled*, 2000, mela, pera, filo di nylon, viti, dimensioni variabili, © Urs Fischer;

<https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/jet-set-lady/>

Fig. 33. Medardo Rosso, *La vecchia*, 1883, cera gialla chiara con supporto interno in gesso, 33,5 x 25 x 26 cm;

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200827718>

Fig.34. Medardo Rosso, *Bambino malato*, 1895-1897, cera su gesso, foto: Giulia Mauri © ArtsLife;

<https://artslife.com/2015/02/20/scherzi-di-luce-alla-gam-medardo-rosso-a-milano-mostra-foto/>

Fig.35. Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1921-1931, bronzo patinato, tutù di tulle, nastro di raso, base in legno; realizzata su modello in cera, 98 cm × 35,2 cm × 24,5cm;

<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/petite-danseuse-de-quatorze-ans-961>

Fig. 36. Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1921-1931, bronzo patinato, tutù di tulle, nastro di raso, base in legno; realizzata su modello in cera, particolare, 98 cm × 35,2 cm × 24,5cm;

<https://www.musee-orsay.fr/it/opere/petite-danseuse-de-quatorze-ans-961>

Fig. 37. Urs Fischer, *What if the phone rings*, 2003, cera, pigmento, stoppino;

<https://www.artnet.com/artists/urs-fischer/what-if-the-phone-rings-PiGnTwxYkBFNciESGAcvZg2/>.

Fig. 38. Urs Fischer, *What if the phone rings*, 2003, Figura 1, cera, pigmento, stoppino, 106 x 142 x 46 cm;

<https://ursfischer.com/images/41736/>.

Fig. 39. Urs Fischer, *What if the phone rings*, 2003, Figura 2, cera, pigmento, stoppino, 200 x 54 x 46 cm;

<https://ursfischer.com/images/47175/>.

Fig. 40. Urs Fischer, *What if the phone rings*, 2003, Figura 3, cera, pigmento, stoppino, 94 x 99 x 54 cm;

<https://ursfischer.com/images/47424/>.

Fig. 41. Giambologna, *Ratto delle sabine*, 1574-1580, marmo, altezza 410 cm., Loggia dei Lanzi, Firenze;

<https://www.arteworld.it/ratto-delle-sabine-giambologna/>.

Fig. 42. Urs Fisher, *Ratto delle sabine*, 2011, cera, pigmenti, stoppini, acciaio, 630 x 147 x 147 cm, © Urs Fischer, Courtesy de l'artiste et Pinault Collection. Photo Stefan Altenburger;

<https://www.pinaultcollection.com/en/boursecommerce/urs-fischer/>.

Fig. 43. Urs Fisher, *Ratto delle sabine*, 2011, cera, pigmenti, stoppini, acciaio;

<https://www.pinaultcollection.com/en/boursecommerce/urs-fischers-works-burning/>

Fig. 44. Urs Fisher, *Ratto delle sabine*, 2011, cera, pigmenti, stoppini, acciaio;

<https://www.pinaultcollection.com/en/boursecommerce/urs-fischer/>.

Fig. 45. Urs Fisher, *Ratto delle sabine*, 2011, cera, pigmenti, stoppini, acciaio;

<https://www.pinaultcollection.com/en/boursecommerce/urs-fischers-work/>.

Fig. 46. Auguste Rodin, *Le Baiser*, 1888-1889, marmo, 181,5 x 112,3 x 117 cm. Museo Rodin, Parigi, Francia; <https://www.artesvelata.it/bacio-rodin/>

Fig. 47. Urs Fisher, *The kiss*, 2017, argilla a base di olio, compensato, acciaio, (186,87 x 132,8 x 154,9 cm), © 2024 Sadie Coles HQ;

https://www.sadiecoles.com/exhibitions/209-urs-fischer-the-kiss/installation_shots/

Fig. 48. Urs Fisher, *The Kiss*, 2017, argilla a base di olio, compensato, acciaio, (186,87 x 132,8 x 154,9 cm), © 2024 Sadie Coles HQ;

https://www.sadiecoles.com/exhibitions/209-urs-fischer-the-kiss/installation_shots/

Fig. 49. Urs Fisher, *The Kiss*, 2017, argilla a base di olio, compensato, acciaio, (186,87 x 132,8 x 154,9 cm), © 2024 Sadie Coles HQ;

https://www.sadiecoles.com/exhibitions/209-urs-fischer-the-kiss/installation_shots/

Fig. 50. Installazione di Urs Fischer in collaborazione con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia; 12 aprile 2012, Cortile dell'Accademia, sede centrale, Zattere, ex Incurabili;

<https://ursfischer.com/exhibitions/Madame%20Fischer>

Fig. 51. Installazione di Urs Fischer in collaborazione con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia; 12 aprile 2012, Cortile dell'Accademia, sede centrale, Zattere, ex Incurabili;

<https://ursfischer.com/exhibitions/Madame%20Fischer>

Fig. 52. Alexandra Pirici, *Persistent Feebleness*, 2013, Lipsia, Monumento alle Nazioni;

<https://gfzk.de/en/2013/alexandra-pirici-entschiedene-entkraefungpersistent-feebleness/>

Capitolo 4

Fig. 53. Giacomo Grosso, *Il supremo convegno*, 1895, olio su tela, Biennale 1895;

https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Supremo_convegno_Grosso.jpg

Fig. 54. Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş: An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale, 2013. Enactment di Il Supremo convegno (Giacomo Grosso), photo credits: Eduard Constantin;

<https://www.roots-routes.org/speciale-55-biennale-di-veneziapadiglione-romaniadi-paola-bommarito/>

Fig. 55. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, olio su tela, 3,49 m x 7,77 m.

<https://www.artribune.com/dal-mondo/2017/04/mostra-pablo-picasso-guernica-museo-reina-sofia-madrid/>

Fig. 56. Alexandra Pirici & Manuel Pelmuş, Public Collection, 2016, Enactment of Picasso, *Guernica*, @ Mudam Luxembourg - Musée d'Art Moderne, 02/07/2016 - 10/07/2016;

<https://www.youtube.com/watch?v=UoHtaPRFoPo/>

Fig. 57. Jackson Pollock, *N.16*, 1949, olio e smalti su carta, trasferita su masonite, 78 x 56 cm;

<https://www.christies.com/lot/lot-5739126/?intObjectID=5739126>

Fig. 58. Alexandra Pirici & Manuel Pelmuş, Public Collection, 2016, *Enactment of Jackson Pollock N.16* @ Mudam Luxembourg - Musée d'Art Moderne, 02/07/2016 - 10/07/2016;

<https://www.youtube.com/watch?v=UoHtaPRFoPo>

Fig. 59. Alexandra Pirici *Parthenon Marbles*, 2017, Atene, Acropoli;

<https://nicolasvamvouklis.tumblr.com/post/158406626605>

Fig. 60. Marmi del Partenone, parte meridionale del frontone est, 440- 432 a.C. British Museum;

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/tutta-la-storia-dei-marmi-del-partenone>

Fig. 61. Alexandra Pirici, *Parthenon Marbles*, Exhibition views, KADIST Paris, 2017, photos by Ouidade Soussi-Chiadmi;

<https://kadist.org/program/alexandra-pirici/>.

Fig. 62. Louise Lawler, *No Exit*, Biennale d'Arte 2022, Padiglione Centrale;

<https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/louise-lawler>

Fig. 63. Louise Lawler, *No Exit*, Biennale d'Arte 2022, Padiglione Centrale;

<https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/louise-lawler>

Fig. 64. Xavier Le Roy, *Self Unfinished* (1998);

<https://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=en>

Fig. 65. Xavier Le Roy, *Self Unfinished* (1998);

<https://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=en>

Fig. 66. Alexandra Pirici, *Encyclopedia of Relations*, Biennale d'Arte, 2022;

<https://www.ceciliaalemani.com/projects/the-milk-of-dreams>

Fig. 67. Alexandra Pirici, *Encyclopedia of Relations*, Biennale d'Arte, 2022;

<https://www.ceciliaalemani.com/projects/the-milk-of-dreams>

Fig. 68. Alexandra Pirici, *Encyclopedia of Relations*, Biennale d'Arte, 2022;

<https://www.ceciliaalemani.com/projects/the-milk-of-dreams>

Fig. 69. Alexandra Pirici, *Encyclopedia of Relations*, Biennale d'Arte, 2022;

<https://www.audemarspiguet.com/com/it/news/art/Alexandra-Pirici-Encyclopedia-of-Relations.html>

1568

BENVENUTO CELLINI, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, Firenze, Felice Le Monnier, 1857.

1896

HENRI BERGSON, *Materia e memoria*, tr.it Bari, Editori Laterza, 2009.

1905

PATRIZIO PATRIZI, *Giambologna*, Milano, L. F. Cogliati, 2005.

1907

EDMUND HUSSERL, *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, tr.it. Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2009.

1911

JULIUS VON SCHLOSSER, *Storia del ritratto in cera: un saggio*, tr.it. Milano, Officina libraria, 2011.

1917

EDMUND HUSSERL, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, tr.it Milano, Franco Angeli, 2016.

1919

SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, tr.it. a cura di Cesare L. Musatti Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1993.

1923

ERNST CASSIRER, *The philosophy of symbolic forms. Volume 2. Mythical Thought*, tr.in. Londra, Oxford University Press, 1955.

1928

WALTER BENJAMIN, *One-way Street and other writings*, tr.ing. Thetford, Norfolk, Lowe & Brydone Printers Limited, 1979.

1934

HENRI FOCILLON, *Vita delle forme. Elogio della mano*, tr.it. Torino, Giulio Einaudi, 2002.

1936

WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr.it. Torino, Einaudi, 2002.

1939

RICHARD WALZER, *Eraclito. Raccolta dei frammenti e traduzione italiana*, tr.it. Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1964.

1940

GABRIEL MARCEL, *Du refus a l'invocation*, Parigi, Gallimard.

1943

JEAN PAUL SARTRE, *L'essere e il nulla*, tr.it. Milano, Il Saggiatore, 1965.

1945

MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, tr.it. Milano, Studi Bompiani, 2003.

1957

JOLANDE JACOBI, *Complesso, archetipo, simbolo nella psicologia di C. G. Jung*, tr.it. Torino, Boringhieri, 1971.

1959

CARL GUSTAV JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, tr.it. Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

1961

CLEMENT GREENBERG, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 2019.

1962

GILLES DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia*, tr.it. Torino, Einaudi, 2002.

UMBERTO ECO, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2000.

1964

ARNOLD HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, tr. it. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1965.

1969

VICTOR TURNER, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977.

1973

STEFANO POGGI, *Husserl e la fenomenologia*, Firenze, G.C. Sansoni.

LEA VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira Editore, 2000.

1977

BETTINA L. KNAPP, *Leonora Carrington's Whimsical Dreamworld: Animals Talk, Children Are Gods, a Black Swan Lays an Orphic Egg*, in "World Literature Today" 51; n.4, pp. 525-530.

1979

DOUGLAS CRIMP, *Pictures*, in "October" 8; pp.75-88.

OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, p. XIX, pp. 399-401.

ROSALIND KRAUSS, *Storia della scultura: da Rodin alla Land Art*, Milano, Postmedia Books, 2020.

1980

EDILBERTO FORMIGLI, *Note sulla tecnologia nella statuaria bronzea greca del V sec. a.C.*, in "Prospettiva" 23; pp.61-66.

JURIJ M. LOTMAN, *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, tr.it. Roma, Bari, Laterza, 1980, pp.X-XI.

1982

BENJAMIN H.D. BUCLOCH, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Artforum" 21; pp.43-56.

1984

MICHAEL FRIED, *Painting Memories: on the Containment of the Past in Baudelaire and Manet*, in "Critical Inquiry" 3; n.10, pp.510-542.

1985

EUGENE WILLIAMSON, *Plato's "eidos" and the archetypes of Jung and Frye*, in "Interpretations" 16; n. 1, pp. 94-104.

ROSALIND KRAUSS, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, tr.it. Roma, Fazi Editore Srl, 2007.

SIGMUND FREUD, *The complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, tr.in. Cambridge, Londra, The Belknap Press of Harvard University Press.

1986

SUSAN LEIGH FOSTER, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press.

1987

AVERY CHARLES, *Giambologna: the complete sculpture*, Oxford, Phaidon Christies.

1991

MIEKE BAL, NORMAN BRYSON, *Semiotics and Art History*, in "The Art Bulletin" 73; n.2, pp. 174-298.

1992

JURIJ M. LOTMAN, *Culture and Explosion*, tr.in. Berlino, New York, Mouton de Gruyter, 2004.

MARCEL VOS, *Making and Meaning: in the margin of Miss Interpreted*, in *Miss Interpreted, Marlene Dumas*, catalogo della mostra a cura di Jan Debbaut, Marlene Dumas, Selma Klein Essink, Jolie Van Leeuwen (Eindhoven, Van Abbemuseum, 15 marzo – 3 maggio 1992) Eindhoven, Van Abbemuseum, pp. 102-107.

1993

DANIEL ARASSE, *Anachroniques*, Saint-Just-la-Pendue, Gallimard, 2006.

GRISELDA POLLOCK, *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition by Mieke Bal*, in "The Art Bulletin" 75; n. 3, pp. 529-535.

LOUIS MARIN, *Della rappresentazione*, tr.it a cura di Lucia Corrain Roma, Meltemi Editore, 2001.

MARGARET SCOLARI BARR, *Medardo Rosso*, New York, The Museum of Modern Art.

PEGGY PHELAN, *Unmarked: The politics of Performance*, Londra, New York, Routledge.

1994

CHUCK CLOSE, *Kiki Smith* in "BOMB" 49; pp. 38-45.

MIEKE BAL, *On meaning making: essays in semiotics*, Sonoma, California, Polebridge Press.

1995

DAPHNE BARBOUR, *Degas's Little Dancer: Not Just a Study in the Nude*, in "Art Journal" 54; n. 2, Conservation and Art History, pp. 28-32.

MARENTE BLOEMHEUVEL, JAN MOT, *La peculiarità di essere umani* in *Marlene Dumas, Francis Bacon*, catalogo della mostra a cura di Marente Bloemheugel, Jan Mot, Ida Gianelli, Sune Nordgren (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 Giugno - 1° Ottobre 1995), Milano, Charta.

Marlene Dumas, Maria Roosen, Marijke Van Warmerdam, 46. Biennale di Venezia, Padiglione Olandese, (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno - 15 ottobre 1995) catalogo della mostra a cura di Chris Dercon, tr.in., Eindhoven, Lecturis BV.

1997

CHRISTOPHER HITCHENS, *The Parthenon Marbles, The Case For Reunification*, Londra, New York, Verso, 2008.

FRANCO LIVORSI, *Psicologia analitica e pensiero politico*, in "Belfagor" 52; n.2, pp. 151-170.

1998

ALFRED GELL, *Arte e agency: una teoria antropologica*, tr.it. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2021, pp. 3-28

JURIJ M. LOTMAN, *Il girotondo delle muse: semiotica delle arti*, tr.it., a cura di Silvia Burini, Milano, Bompiani Campo Aperto, 2022.

MARLENE DUMAS, *Sweet Nothings. Notes and Texts 1982-2014*, Londra, Tate Publishing, 2015.

ROSALIND KRAUSS, *Passaggi, Storia della scultura da Rodin alla Land art*, Milano, Postmedia, 2020

1999

ALEIDA ASSMANN, *Ricordare: Forme e mutamenti della memoria culturale*, tr.it. Bologna, Il Mulino, 2002.

JANE BLOCKER, *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity and Exile*, New York, Routledge.

MIEKE BAL, *Memories in the Museum: preposterous Histories for today*, in *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, a cura di Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer, Hanover, Dartmouth College, University Press of New England.

MIEKE BAL, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago.

2000

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr.it. Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

2001

HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, tr.it. Roma, Carocci Editore, 2003.

MIEKE BAL, NORMAN BRYSON, *Looking in: The art of viewing*, Londra, Routledge.

2002

EMANUELA DE CECCO, GIANNI ROMANO, *Contemporanee: Percorsi e poetiche artistiche dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, Postmedia.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr.it. Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

MIEKE BAL, *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.

RICHARD SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, tr.it. a cura di Dario Tomasello, Imola, CUE Press, 2018.

2004

ADRIAN HEATHFIELD, *Live*, in *Live: Art and Performance*, a cura di Id., Londra, Tate Publishing.

MIRJAM VARADINIS, *Sweet failure-art: raw or cooked?*, Urs Fischer. *Kir Royal*, catalogo della mostra a cura di Miriam Varadinis (Zurigo, Kunsthaus Zürich, 9 luglio - 26 settembre 2004), Zurigo, JRP|Ringier, pp.154-211.

RAPHAEL MASSON, VERONIQUE MATTIUSI, *Rodin*, Parigi, Flammarion.

2005

ERNST VAN ALPHEN, *Art in mind: how contemporary images shape thought*, Chicago, University of Chicago Press.

WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *What do pictures want: the lives and loves of images*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press.

2006

ILARIA BONACOSSA, *Marlene Dumas*, Milano, Mondadori Electa.

2007

EMMA BEDFORD, *Questions of Intimacy and Relations*, in *Intimate Relations*, catalogo della mostra a cura di Emma Bedford, (Johannesburg, Standard Bank Gallery, 5 febbraio – 29 marzo 2008) Johannesburg, Amsterdam, Roma, Jacana Media, pp.33-42.

2008

CARLO GINZBURG, *Paura, reverenza, terrore*, Adelphi, 2015.

FRANCOIUS RENAUD, *Il Platone socratico di Gadamer*, in “Rivista di storia della filosofia” 63; n.4, pp. 593-619.

RICHARD SHIFF, *Less Dead in Measuring your own grave*, catalogo della mostra a cura di Cornelia Butler, (Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 22 giugno - 22 settembre, 2008) Los Angeles, D.A.P/Museum of Contemporary Art.

ROBERTA PANZANELLI, *Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure: with a translation of Julius von Schlosser's "History of portraiture in wax"*, Los Angeles, Getty Research Institute.

2009

ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.

MARCO BERETTA, *Usi scientifici della cera nell'antichità*, in “Quaderni storici” 44; Nuova serie, n.130, pp. 15-33.

MIEKE BAL, *Fragments of matter*, Jeannette Christensen, Bergen, Bergen National Academy of the Arts.

Urs Fischer. Shovel In a Hole, catalogo della mostra *Urs Fischer: Marguerite de Ponty*, a cura di Massimiliano Gioni (New York, New Museum, 28 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010), Zurigo, JRP|Ringier.

MASSIMILIANO GIONI, *This Is My Grandmother She Makes Really Genius Cakes*, Intervista, in *Urs Fischer. Shovel In a Hole*, catalogo della mostra *Urs Fischer: Marguerite de Ponty* a cura di Massimiliano Gioni (New York, New Museum, 28 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010), Zürich, JRP|Ringier, pp. 60- 61.

2010

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Un'etica delle immagini*, in *Aut Aut*, a cura di Raoul Kirchmayr, Laura Odello, Milano, Il Saggiatore.

SUSANNE FRANCO, MARINA NORDERA, *Introduzione generale in Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università.

TERRY SMITH, *The State of Art History: Contemporary Art* in "The Art Bulletin" 92; n. 4, pp. 366-383.

2011

BICE CURIGER, *ILLUMInazioni*, in *ILLUMInazioni*, catalogo della mostra a cura di Bice Curiger, Giovanni Carmine, 54. Esposizione Internazionale d'Arte, (Venezia, La Biennale di Venezia, 4 Giugno- 27 Novembre 2011) Venezia, Marsilio, pp.43-57.

PACO BARRAGAN, SELENE WENDT, *When a painting moves...Something must be rotten!*, Milano, Charta

2012

AMELIA JONES, ADRIAN HEATHFIELD, *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Bristol, Chicago, Intellect

DJUNA RADEVIC, *Ricodificare la pittura? Uso reiterato dell'opera d'arte tra tableaux vivants e tecnologie della visione in Cindy Sherman e Sam Taylor-Wood* in "Between" II; n.4., pp.1-14.

GABRIELLA GIANNACHI, NICK KAYE, MICHAEL SHANKS, *Archeologies of presence: art, performance and the persistence of being*, Milton Park, Abingdon, Oxon, Routledge.

MICHELE ROBECCHI, *Welcome to Madame Fisscher* in *Urs Fischer -Madame Fischer*, catalogo della mostra a cura di Caroline Bourgeois (Venezia, Palazzo Grassi, 15 Aprile - 15 Luglio 2012), Venezia, Kiito-san, LCC, pp.11-16.

2013

ANDREA PINOTTI, *Distanza ottica, immersione aptica*, in *Il Palazzo Enciclopedico*, 55. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Editori, vol. 1, pp.193-194.

CAROLINE BOURGEOIS, *To do or not to do. Réflexions sur l'action d'Urs Fischer avec les étudiants de l'Academie des Beaux-Arts de Venise ou comment faire en ne faisant presque rien!*, in *Che cos'è la scenografia? Lo spazio dello sguardo dal teatro alla città*, in *Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia 2012*, a cura di Alberto Giorgio Cassani, Padova, Il Poligrafo, pp. 19-26.

HANNEKE GROOTENBOER, *Theorizing Wax: On the Meaning of a Disappearing Medium*, in "Oxford Art Journal" 36; n. 1, pp. 1-12.

PAOLO BARATTA, *Una mostra-ricerca*, in *Il Palazzo Enciclopedico*, 55. Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, (Venezia, La Biennale di Venezia, 1° Giugno - 24 Novembre 2013), Venezia, Marsilio Editori, vol.1, pp.15-16.

2014

INES MORENO, *Opening Hours*, in "Dance Research Journal" 46, n. 3, Special Issue: Dance in the Museum, pp. 77-88.

MARLENE DUMAS, *Painting a naked man*, in *Miss Interpreted*, in *Sweet Nothings: Notes and Texts*, Koenig Books London, pp.26-80.

Rodin: l'accident, l'aléatoire, catalogo della mostra (Genève, Musée d'Art et d'Histoire de Genève, 20 giugno - 24 settembre), Milano, 5 Continents Editions.

2015

HORST BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*, tr.it. Milano, Raffaello Cortina Editore.

MASSIMILIANO GIONI, ANDREA PINOTTI, *Images of Images: The survival and Repetition of Forms. A conversation between Massimiliano Gioni and Andrea Pinotti*, in *To write an Image*, a cura di Vincenzo de Bellis, Milano, Mousse Publishing, pp. 17-27

Moving Image, Documents of Contemporary Art, a cura di Omar Kholeif, Londra, Cambridge (Massachusetts), The Mit Press.

2016

CRISTINA BALDACCI, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi Editore.

DIANA TAYLOR, *Performance*, Durham, London, Duke University Press.

LIZ LINDEN, *Reframing Pictures: Reading the Art of Appropriation*, in "Art Journal" 75; n. 4, pp. 40-57.

LUCIA CORRAIN, *Il velo dell'arte: una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, Firenze, La casa Usher.

2017

Giacomo Grosso: una stagione tra pittura e accademia, catalogo della mostra a cura di Angelo Mistrangelo, (Cambiano, Palazzo Comunale; Torino, Pinacoteca dell'Accademia Albertina, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, 28 settembre – 7 gennaio 2017, Palazzo Madama, Museo Civico di Arte Antica Torino, 28 settembre – 23 ottobre 2017) Torino, Silvana Editoriale - Albertina Press.

TIMEA ANDREA LELIK, *To Model or Not to Model: Transgressive Portraits of Mary Magdalene by Marlene Dumas* in *Breaking the Rules: Artistic Expressions of Transgressions*, in “Journal of the LUCAS Graduate Conference” 5; pp. 63-85.

2018

ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Urbino, Editori Laterza.

CATHERINE WOOD, *Performance in contemporary art*, Londra, Tate Publishing.

CLAIRE BISHOP, *Black Box, Whit Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in *Performance Works*, a cura di Joanna Zielińska, Milano, Mousse Publishing, 2019, pp.36-67.

Marina Abramovic. The cleaner, catalogo della mostra, a cura di Arturo Galansino, (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2018 – 20 gennaio 2019), Venezia, Marsilio Editori.

MIEKE BAL, *Activating temporalities: the political power of artistic time*, in “Open Cultural Studies” 2, n.1, pp.84-102

ROSELEE GOLDBERG, *Performance Now: Live Art for the 21st Century*, Londra, Thames & Hudson, pp. 7-17.

STEPHEN SNYDER, *End-of-Art Philosophy in Hegel, Nietzsche & Danto*, Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, pp. 147-274.

2019

CLAIRE MESSUD, *Open*, in *Marlene Dumas: Myths & Mortals*, catalogo della mostra a cura di David Zwirner (New York, David Zwirner Gallery, 28 aprile - 30 giugno, 2018), New York, David Zwirner Books.

CRISTINA BALDACCI, *Reenactment: Errant images in contemporary art*, in *Re-: An Errant Glossary*, a cura di Christoph F.E. Holzhey, Arnd Wedemeyer, Berlino, ICI Berlin Press, pp. 56-67.

JEROME PELLETIER, ALBERTO VOLTOLINI, *The pleasure of pictures, pictorial experience and aesthetic appreciation*, New York, Londra, Routledge.

MIEKE BAL, Jeannette Christensen, *An Aesthetics of Interruption: Stagnation and Acceleration*, in "ASAP Journal" 4; n.1, pp. 85-112.

TIMEA ANDREA LELIK, *Unmasking the Icon: Marlene Dumas' Liminal Portraits*, in "View. Theories and Practices of Visual Culture" (2019), n.23

2020

CHRISTIAN K. KLEINBUB, *Michelangelo's Inner Anatomies*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

JACOPO MILIANI, *Performance come metodologia. Gesti e scritture*, Milano, Postmedia.

SALVATORE SETTIS, *Incursioni: arte contemporanea e tradizione*, Milano, Feltrinelli.

TIMEA ANDREA LELIK, *Representations of irrepresentability: the painted portrait in the twentieth-century in the works of Edvard Munch, Francis Bacon, and Marlene Dumas*, Amsterdam, University of Amsterdam.

2022

ANGELA VETTESE, *Marlene Dumas*, Giunti Editore.

Marlene Dumas. Open-end, catalogo della mostra a cura di Caroline Bourgeois (Venezia, Palazzo Grassi, 27 marzo 2022 – 8 gennaio 2023), Marsilio Editori.

CRISTINA BALDACCI, *Re-Presenting Art History: An Unfinished Process*, in *Over and Over and Over Again: Reenactment Practicies in Contemporary Arts and Theory*, a cura di Cristina Baldacci, Clio Nicastro, Arianna Sforzini, Berlino, ICI Berlin Press, pp. 173-182.

CRISTINA BALDACCI, SUSANNE FRANCO, *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, in Open Edition Books, Torino, Academia University Press.

ISABELLA ACHENBACH, *Louise Lawler* in *Il latte dei sogni*, 59. *Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra a cura di Cecilia Alemani (Venezia, La Biennale di Venezia, 23 Aprile - 27 Novembre 2022), Venezia, La Biennale di Venezia, p.200.

MADELINE WEISBURG, *Alexandra Pirici*, *Il latte dei sogni*, 59. *Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra a cura di Cecilia Alemani (Venezia, La Biennale di Venezia, 23 Aprile - 27 Novembre 2022), Venezia, La Biennale di Venezia, p.204.

2023

CRISTINA BALDACCI, MIEKE BAL, PIETRO CONTE, SUSANNE FRANCO, *Bridging the Gap Between Theory and Practice, A conversation on Framing and Reframing*, in "The Journal for The Philosophy of Language and Fine Arts" 4; n.1, pp.13-28.

TANCREDI GUSMAN, *Framing the Unframed: Avalanche, an Art Magazine*, in *Unframing/Reframing in the Contemporary Visual, Performing, and Media Arts*, in "The Journal for The Philosophy of Language and Fine Arts" 4; n.1, pp. 109-122.

SUSANNE A. FRIEDE, *Tra frammentismo e grazia: considerazioni sul non finito (spirituale) nelle Rime di Michelangelo*, in Christine Ott, Hans Aurenhammer, Marc Föcking, Alessandro Nova, *Capricci Luterani? Michelangelo Artista e Poeta nel Contesto del Dibattito Religioso del Cinquecento*, Berlino, De Gruyter, pp.269-291.

DOUGLAS EKLUND, *The Pictures Generation*, in *Heilbrunn Timeline of Art History*, ottobre 2004, New York, The Metropolitan Museum of Art;
http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm [ultimo accesso 29/05/2024].

AXEL CLEVENOT, *Portraits de femmes artistes – Marlene Dumas*, video per la mostra *elles@centrepompidou* (Parigi, Centre Pompidou, 27 maggio 2009 – 29 febbraio 2011) 2009;
<https://www.marlenedumas.nl/category/documentation/video-and-audio/> [ultimo accesso 25/05/24].

ABY WARBURG, *Engramma*, Mnemosyne Atlas online, 2004-2012;
https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=4088
[ultimo accesso 2/06/2024].

GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568;
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina_tomol.pdf [ultimo accesso il 15/05/24].

ANITA GUARNERI, *Urs Fischer: Madame Fisscher*, 2 maggio 2012, Venezia;
<https://www.domusweb.it/it/arte/2012/05/02/urs-fischer-madame-fisscher.html> [ultimo accesso 2/06/2024].

ALEXANDRA PIRICI, MANUEL PELMUS, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, (Venezia, La Biennale di Venezia, 1° giugno – 24 novembre 2013);
<https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/233757> [ultimo accesso 26/05/2024].

ALEXANDRA PIRICI, *Persistent Feebleness*, Lipsia, Galerie für Zeitgenössische Kunst, 19 ottobre, 2013;
<https://gfzk.de/en/2013/alexandra-pirici-entschiedene-entkraefungpersistent-feebleness/>
[ultimo accesso 28/05/24].

ALEXANDRA PIRICI, *Demonstration-lecture*, Studium Generale Rietveld Academie, in *Is everyone a Performer?*, a cura di Claire Bishop, marzo 2015;
<https://www.youtube.com/watch?v=9iLcZqey1HU> [ultimo accesso 3/06/24].

Marlene Dumas: *The Image as Burden*, Documentario, Amsterdam, Stedelijk Museum, 2015;

<https://www.youtube.com/watch?v=509GVJ3UmxU> [ultimo accesso 30/05/24].

Marlene Dumas, *The Image as Burden*, mostra a cura di Leontine Coelewij (Amsterdam, Stedelijk Museum 6 settembre 2014 - 3 gennaio 2015);

<https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/marlene-dumas-the-image-as-burden> [ultimo accesso 01/06/24].

KIT MESSHAM-MUIR, “*You Start With the Image*”: *Marlene Dumas at the Tate Modern*, in “The Conversation”, 20 febbraio 2015;

<http://theconversation.com/you-start-with-the-image-marlene-dumas-at-the-tate-modern-37461> [ultimo accesso il 27/05/24].

ALEXANDRA PIRICI, MANUEL PELMUŞ, *Public Collection of Modern Art*, Kunsthaus Glarus, Svizzera, 2016;

<https://artmap.com/kunsthausglarus/exhibition/alexandra-pirici-manuel-pelmus-2016> [ultimo accesso 01/06/24].

ALEXANDRA PIRICI, MANUEL PELMUŞ, *Public Collection*, MUDAM Luxemburg, performance, 2016;

<https://www.youtube.com/watch?v=UoHtaPRFoPo> [ultimo accesso 28/05/24].

CLARA MAZZOLENI, *Il mondo di Urs Fischer*, tr.it. in “Rolling Stone Italia”, Intervista, 13 novembre 2016;

<https://www.rollingstone.it/cultura/interviste-cultura/il-mondo-di-urs-fischer/338752/> [ultimo accesso il 27/05/23].

NADIA KHOMAMI, *Beslan School Tragedy*, 13 aprile, 2017;

<https://www.theguardian.com/world/2017/apr/13/russia-could-have-done-more-to-prevent-beslan-school-siege-court-finds> [ultimo accesso 1/06/24].

URS FISCHER, *The Kiss*, (Londra, Sadie Coles, 1° febbraio – 11 marzo 2017);

https://www.sadiecoles.com/exhibitions/209-urs-fischer-the-kiss/press_release_text/ [ultimo accesso il 27/05/24].

ALEXANDRA PIRICI, *Parthenon Marbles*, Mosca, MMOMA, aprile 2018;

<https://www.youtube.com/watch?v=eTzPtO8Qt4Y> [ultimo accesso 29/05/24].

ELVIA WILK, *How Alexandra Pirici telegraphs big ideas through small gestures*, Art Basel, Intervista, 2018;
<https://www.artbasel.com/news/how-alexandra-pirici-telegraphs-big-ideas-through-small-gestures> [ultimo accesso 28/05/24].

Marlene Dumas: Myths and Mortals, (New York, David Zwirner Gallery, 28 aprile – 30 giugno 2018);
<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2018/myths-mortals/press-release> [ultimo accesso 27/05/24].

URS FISCHER, *Things*, (New York, Gagosian, 15 maggio – 23 giugno 2018);
<https://gagosian.com/exhibitions/2018/urs-fischer-things/> [ultimo accesso 27/05/24].

ALEXANDRA PIRICI, *Aggregate*, a cura di Cecilia Alemani, Art Basel, (Basilea, Messeplatz, 11-15 giugno 2019);
<https://www.ceciliaalemani.com/projects/2019alexandra-pirici-ab-messeplatz> [ultimo accesso il 3/06/24].

ALEXANDRA PIRICI, CECILIA ALEMANI, Art Basel, *Conversations*, 18 giugno 2019;
https://www.youtube.com/watch?v=f_wONH0_0K8 [ultimo accesso 28/05/24].

FRANCESCO BONAMI, *Urs Fischer: the challenge*, in “Muse” ottobre 2018, Intervista, New York, Gagosian;
https://gagosian.com/media/gallery/press/2018/Bonami_Francesco_Urs_Fischer_-_The_Challenge_Muse_October_2018_no._nfQj0nr.pdf [ultimo accesso il 29/05/23].

ILIANA FOKIANAKI, *How I Lost My Marbles; or, Calling for Colonial Patricide*, in “Opinion” 6 marzo, 2019;
<https://www.frieze.com/article/how-i-lost-my-marbles-or-calling-colonial-patricide> [ultimo accesso 29/05/24].

TAYLOR DAFOE, *Romanian Art Star Alexandra Pirici Will Stage a Sprawling 60-Person Performance at Art Basel*, in “Artnet”, 15 marzo 2019;
<https://news.artnet.com/market/romanian-art-star-alexandra-pirici-will-stage-60-person-performance-art-basel-june-1488790> [ultimo accesso 30/05/24].

Dance Firts Think Later - The Thinking Body between Dance and Visual Arts, Arta Sperto, (Ginevra, 21 agosto – 13 settembre 2020);
<https://artasperto.ch/dftl/> [ultimo accesso 26/05/2024].

ALEXANDRA PIRICI, *Sculpture alive: materiality and mutability of form, structure and meaning*, in *Sculpture Talk*, Yorkshire Sculpture International, 2020;
<https://www.youtube.com/watch?v=1h6sHP8ssHA&t=1s> [ultimo accesso 28/05/24].

JAKLYN BABINGTON, *Life is one long decay, no?*, National Gallery of Australia, 22 settembre 2020;
<https://medium.com/national-gallery-of-australia/life-is-one-long-decay-no-d4e125c1114> [ultimo accesso il 28/05/23].

URS FISCHER, *Il Ratto delle Sabine* (Parigi, Bourse de Commerce, dicembre 2021), timelapse dello scioglimento;
https://www.youtube.com/watch?v=9_e-h4N6Gwk [ultimo accesso 29/05/24].

MARTIN BETHENOD, *On Urs Fischer's Work*, Parigi, Bourse de Commerce, 7 luglio, 2021;
<https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischers-work> [ultimo accesso 29/05/24].

ALEXANDRA PIRICI, *Encyclopedia of relations*, 23 aprile 2022;
<https://www.audemarspiguet.com/com/en/news/art/Alexandra-Pirici-Encyclopedia-of-Relations.html> [ultimo accesso 25/05/2024].

ALEXANDRA PIRICI, Biennale di Venezia, 2022;
<https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/alexandra-pirici> [ultimo accesso 29/05/24].

RUDOLF EVENHUIS, *The Myths and Muses of Marlene Dumas*, film realizzato in occasione della mostra *open-end*, 2022 (Venezia, Palazzo Grassi, 27 marzo 2022 – 8 gennaio 2023);
<https://www.marlenedumas.nl/the-myths-and-muses-of-marlene-dumas/> [ultimo accesso 29/05/24].

ALEXANDRA PIRICI, *Artist Talk with Alexandra Pirici*, Fridericianum, Kassel, 27 aprile 2023;
<https://fridericianum.org/events/artist-talk-with-alexandra-pirici/> [ultimo accesso 28/05/24].

A Palestinian Woman Embraces the Body of Her Niece, 2024 Photo Contest, World Press Photo of the year, 17 ottobre 2023;
<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2024/Mohammed-Salem-POY/1> [ultimo accesso 26/05/2024].

ALEXANDRA PIRICI, Akademie der Bildenden Künste München, Academic Staff, Performance;

<https://www.adbk.de/en/akademie-en/academic-staff/professors/3969-prof-alexandra-pirici.html> [ultimo accesso 3/06/24].

Kadist;

<https://kadist.org/about/> [ultimo accesso 29/05/24].

MIELE BAL, sito dedicato;

<https://www.miekebal.org/book-projects> [ultimo accesso il 28/05/24].

MARLENE DUMAS, sito ufficiale dell'artista;

<https://www.marlenedumas.nl> [ultimo accesso il 27/05/24].

SUSANNE FRANCO, GAIA CLOTILDE CHERNETICH, *Score*, in *Dancing Museum Glossary*, a cura di Ariadne Mikou;

<https://www.dancingmuseums.com/artefacts/score/> [ultimo accesso 28/05/24].

Gagosian, Artists, Urs Fischer;

<https://gagosian.com/artists/urs-fischer/> [ultimo accesso il 25/05/24].

URS FISCHER, Sito ufficiale.

<https://ursfischer.com/images> [ultimo accesso il 30/05/23].

URS FISCHER, Pagina Instagram;

<https://www.instagram.com/chaosursfischer/> [ultimo accesso il 26/05/23].