

Da: *Marlene Dumas, Francis Bacon*, a cura di M. Bloemheuvel, J. Mot e I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 giugno - 1 ottobre 1995), Charta, Milano 1995, pp. 13-17.

La peculiarità di essere umani

Marente Bloemheuvel e Jan Mot

*L'arte si cura del particolare
E questo ci riconcilia con l'arbitrarietà*
Fairfield Porter¹

"Werde, der du bist!" (Diventa chi sei!) scrisse Nietzsche in *Così parlò Zarathustra*. In queste quattro parole egli sintetizzò la dicotomia della moderna condizione umana: l'identità, ciò che è peculiare dell'esistenza umana, diviene una questione di essere e divenire, permanenza e cambiamento. L'interesse che molti artisti moderni e contemporanei nutrono per il corpo può essere riportato a questo dualismo. Il corpo è sede dell'identità, nel momento in cui l'uomo si chiede "chi sono?" guarda al proprio corpo per trovare una risposta. Esso è anche fonte di innumerevoli conflitti: il modo in cui noi vediamo noi stessi non è necessariamente lo stesso in cui gli altri ci vedono². Questa mostra presenta l'opera di Marlene Dumas (nata nel 1953) insieme a una più ridotta selezione di dipinti di Francis Bacon (1909-1992). I temi del corpo e dell'identità sono centrali nell'opera di entrambi. Senza dubbio i due artisti appartengono a generazioni, contesti culturali, sessi differenti, ma in questa esposizione intendiamo sottolineare la sincerità, l'immediatezza e il coraggio con cui entrambi, in un confronto diretto e istintivo, ritraggono l'essere umano con tutte le sue contraddizioni. Nonostante l'impetosa rappresentazione della nostra inadeguatezza, della solitudine e dell'angoscia, l'opera dei due artisti esprime una profonda compassione per la tragedia umana.

A partire dai suoi primi importanti lavori degli anni Quaranta sino alla morte, nel 1992, Francis Bacon dipinse gli esseri umani in situazioni di conflitto e violenza. Le sue figure distorte, sezionate, serrate in strutture geometriche soffrono e gridano di dolore. L'opera non ci rivela la causa di questa sofferenza e sembra che la vita stessa ne sia l'origine. Importanti fonti di ispirazione sono per Bacon le fotografie di amici, opere d'arte del passato e immagini tratte dai mass media. Ne sono ben noti esempi i dipinti basati sulle fotografie di Eadweard Muybridge e quello in cui l'artista usò un fotogramma della bambinaia del film di Eisenstein *La corazzata Potemkin*. Bacon non traspose mai queste fotografie direttamente sulla tela. "Nel mio caso disse - le fotografie diventano una specie di miscela da cui di tanto in tanto emergono immagini"³.

¹ Fairfield Porter citato da Marlene Dumas nel catalogo della mostra *Miss Interpreted*, Stedelijk Van Abbemuseum, 1992, p. 42.

² Si veda anche l'interpretazione della corporalità in E. van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Reaktion Books, Londra, 1992, p. 114.

³ J. Russel, *Francis Bacon*, Thames and Hudson, Londra - New York (1971), 1989, p. 71.

I modelli di Marlene Dumas, così come quelli di Bacon, provengono da una varietà di fonti. Nei dipinti e nelle opere su carta l'artista si avvale tanto di persone del suo ambiente quanto di figure di personaggi famosi o anonimi tratti da giornali e riviste. Esse vengono isolate e poste in un altro contesto per rappresentare ciò che l'artista definisce "situazioni", cioè emozioni, esperienze ed eventi. Il vissuto individuale e privato viene tradotto in esperienza collettiva e pubblica e ciò riguarda solitamente, così sembra, un conflitto, una contraddizione morale, politica o culturale. In questa trasformazione il titolo dell'opera ha un ruolo primario. Secondo l'artista: "Il titolo indica in quale direzione orientare la visione del dipinto. Il desiderio è rappresentato, la mancanza è centrale. Il tutto diviene più complesso"⁴.

Dopo aver creato per anni prevalentemente disegni, collage e montaggi di oggetti, i primi importanti olii di Dumas furono un gruppo di ritratti di formato piuttosto ampio dipinti tra il 1984 e il 1986. Si basavano su fotografie e polaroid scattate dall'artista ad amici e conoscenti oppure su immagini di riviste che venivano proiettate sulla tela con un episcopio. Nel dipinto *The Banality of Evil (La banalità del male)*, 1984, l'artista usò una sua fotografia e cancellò l'interno dell'auto sullo sfondo in modo che la testa venisse isolata in uno spazio astratto. Il titolo, mutuato da un testo di Hannah Arendt sulla burocrazia dell'Olocausto, prende questo innocente ritratto di giovane donna radiosa e ne fa strumento per un dibattito sulla discriminazione razziale. La pelle bianca rende Dumas involontaria complice dell'oppressione nella sua patria. L'artista sente questa responsabilità e il bisogno di giustificare la propria posizione a se stessa e agli altri. In altri ritratti Dumas adotta consapevolmente le caratteristiche distorcenti della polaroid: l'effetto di vicinanza, il viso rigonfio e prominente su uno sfondo dai colori brillanti. I ritratti comunicano così sensazioni di disagio, aggressione, scoramento che si percepiscono chiaramente non più come private ma come collettive. Il modello è spogliato della sua intima identità quasi come se il fotografo l'avesse privato dell'anima. Un'affinità significativa tra l'opera di Dumas e quella di Bacon riguarda il fatto che entrambi non dipingono direttamente dal vero ma usano come veicolo nel processo creativo immagini già esistenti. In questo modo prendono enfaticamente le distanze dalla tradizionale concezione della pittura e, in particolare, della ritrattistica. Il ritratto classico è perfetta espressione del pensiero tipicamente borghese secondo cui l'arte è un riflesso di una realtà esterna oggettiva e accessibile congiunta all'idea dell'unicità: un'unicità come interpretazione originale della realtà ma anche come rappresentazione di un singolo, specifico individuo. In altre parole il ritratto trova fondamento, da un lato, nel concetto di rappresentazione e, dall'altro, in quello di singola individualità. In due recenti testi Benjamin H.D. Buchloh e Ernst van Alphen descrivono il processo di critica e generale declino di questa concezione del ritratto nel corso degli ultimi cento anni⁵. Le cause sono troppo numerose e di natura troppo diversa per darne qui conto ampiamente, basti dire tuttavia che, in seguito all'influenza del Cubismo, i linguaggi visivi non furono più riferiti in modo inequivocabile e in senso imitativo al soggetto rappresentato. Le forme, in termini di quantità, furono drasticamente ridotte ed è attraverso la relazione tra queste forme che viene a crearsi il segno. La fotografia di August Sander e di altri ebbe grande rilievo in questo senso per la sua opera di catalogazione in serie delle attività lavorative nella società moderna. Questo contribuì a

⁴ M. Dumas citata da P. Andriessse nel catalogo della mostra *The Eyes of the Night Creatures*, Galerie Paul Andriessse, Amsterdam, 1985.

⁵ B.H.D. Buchloh, *Residual Resemblance. Three Notes on the Ends of Portraiture*, in M.E. Feldman (a cura di), *Face-Off. The Portrait in Recent Art*, Institute of Contemporary Art, University of Philadelphia, 1994, pp. 53-69. E. van Alphen, *The Portrait's Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Twentieth-Century Portraiture*, in J. Woodall (a cura di), *Portraiture, The Visual Construction of Identity*, Manchester University Press, 1995.

Buchloh sottolinea il rapporto tra ritratto e soggettività borghese mentre van Alphen tratta la relazione tra soggettività borghese e rappresentazione imitativa come sua condizione.

indebolire la concezione classica dell'individualità. L'individuo acquisisce significato per mezzo della sua collocazione all'interno di una determinata struttura.

Questi concetti costituiscono anche il fulcro del saggio di Roland Barthes *La camera chiara*, 1980, in cui viene discusso il rapporto tra ritratto e soggetto. Quest'ultimo, sostiene Barthes, non ha una percezione completa ma frammentaria del proprio corpo e solo l'immagine è in grado di rappresentarlo come un tutto. Tuttavia - e questo è il punto - ciò provoca un senso di mortificazione poiché il soggetto si trova a dipendere dall'immagine per percepire la propria completezza ma, attraverso la rappresentazione, egli viene oggettivizzato e fa esperienza di una perdita del sé. Il soggetto può essere tradotto solo in termini di doxa, già-detto, stereotipo. Il ritratto quindi non è più la descrizione di un'unicità bensì qualcosa di risaputo con la conseguente alienazione del sé. In tal modo il ritratto non viene più ritenuto in grado di cogliere le caratteristiche essenziali, le singole particolarità della persona, si è spezzata cioè l'unità tra l'essenza interiore del soggetto e l'immagine dipinta, così che la rappresentazione della realtà esterna diviene problematica e artificiale: il ritratto si trasforma in una costruzione. L'opera di Francis Bacon può essere interpretata come una risposta a questa problematica. Nelle celebri interviste di David Sylvester, rilasciate dall'artista tra il 1962 e il 1986, Bacon sottolineò spesso l'importanza della distorsione per "rendere l'immagine più immediatamente reale ai miei occhi"⁶. In mancanza di questa, l'opera verrebbe a scadere nell'illustrazione che, secondo l'artista, è l'esatto opposto della visione. Il desiderio di rendere più reale l'immagine del soggetto va inteso come un tentativo di evitare lo stereotipo o l'artificialità della rappresentazione e di "riportare dietro" il modello che, come sostiene Barthes, ha lasciato il dipinto. Bacon afferma: "Ciò che voglio è distorcere la cosa ben al di là dell'apparenza ma, nella distorsione, ricondurla a essere testimonianza dell'apparenza."⁷ Il confronto dialettico tra il modello e la sua rappresentazione è il vero soggetto dei ritratti di Bacon.

L'opera *Three Studies of Isabel Rawsthorne (Tre studi di Isabel Rawsthorne)*, 1967, è emblematica di questa visione baconiana. Come ha osservato van Alphen, "non si tratta solo di un ritratto ma anche di un'elaborazione del genere"⁸. Isabel Rawsthorne, un'amica di Bacon, viene rappresentata tre volte nel dipinto: nello spazio di fronte alla porta che sta aprendo o chiudendo, nello spazio dietro la porta e in un dipinto appeso con evidenza a un chiodo accanto alla porta. Tema del dipinto diventa così l'ambigua distinzione tra realtà (davanti e dietro la porta) e rappresentazione (il ritratto accanto la porta). La porta stessa, interpretabile anche come tela vuota o dipinto monocromo, introduce un rapporto altrettanto ambiguo tra interno ed esterno nello spazio del dipinto. La doppia presenza della figura della Rawsthorne crea una tensione connessa l'idea della rappresentazione, intensificata ancor più dal collegamento con il ritratto alla parete.

I ritratti sono resi in un impasto denso, quasi violento, tipico di Bacon. Il viso più tormentato appare quello del ritratto appeso, come simbolo dell'effetto distruttivo della rappresentazione imitativa. La pittura si estende parzialmente sul bordo come fosse sul punto di uscire dal dipinto o, all'opposto, di esserne risucchiata. Il viso è distorto, frammentato e mostra un'intensa animazione. Tra la figura e la sua rappresentazione si forma un crescente divario: la pittura è lacerata tra la sua funzione referenziale e la sua propria materialità. Per converso, gli sfondi sobri e diluiti sembrano non richiedere quasi attenzione e l'arte astratta a cui si riferiscono è mera decorazione. Intento di Bacon è "colpire il sistema nervoso" e "riportare lo spettatore alla vita con maggiore violenza". Nella sua monografia sull'artista, Ernst van Alphen dimostra come questo proposito abbia due aspetti: esso è

⁶ D. Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, Londra-New York, (1975), 1993, p. 43.

⁷ Ibid., p. 40.

⁸ Cfr. anche op. cit. (nota 2).

tanto soggetto della rappresentazione quanto effetto sullo spettatore⁹. Nei dipinti di Bacon le figure appaiono "come se il loro sistema nervoso venisse messo a nudo e percosso. Ma questo è anche ciò che i dipinti determinano nel senso che la loro visione costituisce un'esperienza dolorosa di fronte alla quale lo spettatore ammutolisce."¹⁰ Essi evocano un senso di perdita del sé, di totale destrutturazione dell'identità. La lotta per la rappresentazione alla fine viene persa dal soggetto.

L'opera di Marlene Dumas ha come evidente punto di partenza il problema della rappresentazione della figura umana. L'artista è consapevole che la rappresentazione non può più essere immediata ma ha luogo attraverso il già-detto, gli stereotipi e i simulacri dei mass media che si frappongono a una visione diretta della nuda realtà. Tuttavia Dumas combatte contro tutto questo, ponendosi l'obiettivo di "ritrarre le persone in tutta la loro complessità e identità mai definibile."¹¹ Nella sua ricerca all'interno delle convenzioni del ritratto tradizionale anch'essa si avvale dello strumento della distorsione, soprattutto del colore e delle proporzioni, appunto per lanciare una sfida a queste convenzioni. A differenza di Bacon, però, l'artista non si contrappone mai frontalmente alla rappresentazione imitativa: la tematica esistenziale che Bacon riferiva a questo processo in Dumas non è più diretta ma emerge per vie traverse.

In *Pregnant Image (Immagine incinta)*, 1988-1990, per esempio, una donna incinta esibisce con ostentazione il grande ventre, il seno e le labbra. È una figura costruita con materiali di diversa provenienza: il ventre gravido è quello dell'artista, il viso è tratto dalla fotografia di un'amica e le gambe, secondo le parole di Dumas, "sono venute fuori dalla pittura stessa." La differenza tra il colore blu e le linee rudimentali del viso rispetto al resto del corpo suscita quasi l'impressione che la donna porti una maschera. Si genera così un inatteso contrasto tra il ventre, emblema di vita, e il viso contraffatto in maschera che richiama vuoto e morte. L'opera, quindi, non può più essere vista come un ritratto convenzionale che propone la graziosa rappresentazione di un nudo femminile: provenendo da diverse fonti, la costruzione della figura riunisce in sé varie identità, il viso è ampiamente svuotato della sua soggettività e l'immagine viene spostata da un piano individuale a uno generale; grazie anche al titolo (*Immagine incinta*), il dipinto assume il ruolo di una dichiarazione, tutt'altro che inequivocabile, sullo stato dell'immagine o della pittura.

Quest'opera è sintomatica della libertà con cui Dumas si pone di fronte alla pittura. Come lei stessa afferma: "Poiché io uso anche tecniche surrealiste (e altre), delegando al caso e alle associazioni di idee che sorgono al di là del mio controllo, non accade mai che io possa dire: questa è la mia intenzione, io la traduco in immagine ed esiste una sola interpretazione corretta. L'immagine è una combinazione di flashes improvvisi. Posso indicare varie aree di significato ma il contenuto finale si manifesta solo ad opera ultimata e non prima, spesso a spese dell'idea iniziale. Il punto è l'impossibilità della certezza, non definire un concetto."¹²

In *The Particularity of Nakedness (La peculiarità del nudo)*, 1987, un'altra importante opera di Dumas, l'artista tratta l'immagine tradizionale della mascolinità e affronta il *machismo* collocando la figura in posizione orizzontale: il nudo maschile, che nella tradizione è ritratto eroicamente eretto, qui viene de-idealizzato in tutta la sua vulnerabilità. L'atteggiamento è passivo, lo sguardo penetrante, ma lo spettatore non viene trasformato in *voyeur* in modo diretto poiché il modello, il fidanzato dell'artista, esplicitamente sensuale della pelle e del corpo. È un dipinto intimo che ci trasmette la sensazione di essere intrusi, fuori luogo e a disagio. Il problema di come penetrare lo

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., p. 11.

¹¹ Op. cit., (nota 1), p. 13.

¹² Ibid., p. 18.

stereotipo per creare significato percorre tutta l'opera di Dumas, è il soggetto esplicito di moltissimi suoi lavori, in particolare quelli su carta che presentano un carattere molto più diretto. Un esempio è *Waiting (for Meaning) (Aspettando - un significato)* del 1988. Su ciò che potrebbe essere un tavolo o una bara, è disteso di schiena un nudo femminile con le gambe leggermente aperte e volte verso lo spettatore. Cosa stia succedendo non è chiaro ma, come spesso nell'opera di questa artista, si percepisce un'atmosfera tesa, come se qualcosa fosse appena accaduto o fosse sul punto di accadere. La fragile apparizione sta forse aspettando il suo amante, colui che le dà significato? L'apertura semantica caratteristica di Dumas viene qui associata a corporalità, desiderio, erotismo. Il significato resta un evento futuro, mai un compimento, si presenta solo in relazione allo spettatore che si avvicina all'immagine dall'esterno, così che esso cambia a seconda dello spettatore stesso e del contesto. L'artista riesce a trasmettere questa impressione anche attraverso la materialità dell'opera con una pittura aperta, mobile, affatto formale e la tecnica di stesura rivela motilità fisica e coinvolgimento emotivo e sensuale. La pittura suggerisce la rappresentazione senza realmente fondersi con essa, è ambigua e vive di vita propria ma, a differenza di Bacon, non mette in discussione in modo esplicito la propria funzione rappresentativa.

Il significato in Dumas è sempre ambiguo e si collega costantemente all'intento di smantellare le tradizionali convenzioni pittoriche che, a loro volta, comportano concetti determinati storicamente e socialmente di identità, vita, morte, amore, bene, male, ecc. Senza dubbio ciò vale anche per l'opera di Bacon. La differenza riguarda gli strumenti scelti per raggiungere lo scopo e le modalità della loro applicazione. Bacon era interessato esclusivamente alla materialità della pittura e richiedeva attenzione ricorrendo a contrasti spesso decisi in termini di tramatura, rilievo e colore. La pittura e la percezione come condizione della pittura sono temi sviluppati nella sua opera attraverso la costante riproposizione di elementi come cerchi, frecce, specchi, luci e ombre¹³. La casualità, che ha un ruolo in diversi momenti dell'esecuzione pittorica, viene resa con un'applicazione arbitraria della pittura. Dumas tende a essere meno coerente nel suo atteggiamento verso il dipingere: se in un'opera possono predominare la struttura, il formato o la scelta cromatica, in un'altra è la materialità pittorica il mezzo di comunicazione del messaggio. La casualità, per lei così importante, non è tematizzata ma fa parte del processo pittorico ed è di conseguenza inavvertibile. I suoi testi, titoli, parti dell'opera, dichiarazioni o articoli sono elementi essenziali della sua strategia concettuale per creare significato e smascherare l'apparenza delle cose.

Questa esposizione è intesa non come competizione ma come confronto tra l'opera dei due artisti. Entrambi esprimono il desiderio di mantenere un legame con la realtà nella loro scelta di una pittura referenziale o figurativa ma, al tempo stesso, smontano il concetto tradizionale di ritratto come autentica registrazione del carattere unico del soggetto. L'accostamento di Francis Bacon, considerato una figura artistica mitica del nostro secolo, con un'artista relativamente giovane come Marlene Dumas è un evidente sovvertimento di certe convenzioni espositive. Ma è del tutto estraneo alle nostre intenzioni suscitare rivalità o polemiche, speriamo solo di stimolare un dibattito aperto e interessante. Nell'incontro con l'altro nasce l'immagine dell'Io. L'esame e la modifica di tale immagine dovrebbero costituire un processo ininterrotto .

¹³ Op. cit. (nota 2), p. 59.