

Da: *Marlene Dumas, Francis Bacon*, a cura di M. Bloemheugel, 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. 53-60.

Le intensità e la spola

ovvero: come l'arte genera autocomprensione micropolitica

Daniel Kurjakovic

La peculiarità di essere umani, dunque. Si potrebbe pensare che in questo contesto si stia giocando con una posta che in virtù di un'universalità data quasi per scontata ("l'essere umano *tout court*"), in virtù di una visione grandangolare della storia dello spirito ("l'essere umano in quanto fatto antropologico") o in virtù di un'evidenza che apparentemente sottende tutto il discorso ("l'essere umano in quanto unità biologico-evoluzionistica") pretenda di formulare determinate rivendicazioni, desideri fare dichiarazioni di principio o miri a reintrodurre, clandestinamente o con intento restauratore, non meglio definite certezze o modi di pensare obbligati (ciò che poi è la stessa cosa): tutte coercizioni che cercano di vanificare e di far dimenticare le molteplici differenziazioni relative ai dibattiti e ai nuovi orientamenti, soprattutto per quanto riguarda il concetto di soggetto (femminismo, poststrutturalismo, analisi del discorso, semiotica)¹. In effetti, sarebbe banale auspicare un mondo "nel quale acquistasse validità di imperativo l'istanza di superare il momento ingannevole dell'alienazione, di umanizzare la natura, di naturalizzare l'essere umano e di riconquistare sulla terra i tesori che furono dilapidati gettandoli al cielo"²... poiché un siffatto mondo sarebbe un falso paradiso.

Senonché, sono giustificate simili riserve o insinuazioni nei confronti del titolo? O forse l'avvertimento non ha la dovuta portata? Non sono insite nel titolo stesso contraddizioni che se proprio non minano l'apparente chiarezza dei concetti - *peculiarità, essere, umano [particularity, being, human]* - quanto meno la mettono decisamente in forse? E la *particularity* definisce un carattere unico, che in fondo anela a formulare un'identità del concetto con se stesso, oppure è soltanto l'espressione di un'equivoca peculiarità, l'ammissione di una certa limitatezza, di una certa imperfezione? E *being* sta per l'essere ontologico oppure è un concetto idoneo a offrire una parodia di un tale essere, a spiazzarlo e a declamare meccanicamente, a mo' di ventriloquo, che esso può far la sua parte soltanto su un palcoscenico metafisico? Human, infine, non esorta forse proprio a richiamare alla memoria la variegata storia di questo concetto e del diverso uso che ne è stato fatto e, così facendo, a capire che l'"umano" non esiste in quanto "umano" esemplare, bensì sempre e soltanto come "umano" nelle sue strumentalizzazioni e manipolazioni, nel corso mutevole degli interessi politici e delle ideologie politiche?

¹ In tale contesto il paragrafo conclusivo, ormai storico, de *Die Ordnung der Dinge* di Foucault costituisce soltanto l'esempio più popolare e al contempo più utilizzato a sproposito. Il riferimento vale ovviamente per il suo discorso molto prudente sulla possibilità "che l'essere umano scompaia come sulla riva del mare un viso sulla sabbia." In genere si ritiene che qui sarebbe corretto precisare come il soggetto umano - diventando schiuma - diventi vittima del destino della piccola e infelice sirenetta di Andersen.

² Michel Foucault: *Das Denken des Aussen*, in Walter Seitter (a cura di), Michel Foucault: *Von der Subversion des Wissens*, Hanser, Munich, 1974, pp. 54-82, qui p. 59.

Prologo

Le opere di Francis Bacon e di Marlene Dumas ci offrono lo spunto per formulare alcune riflessioni al proposito. Come già accennato nelle osservazioni introduttive, esse riguardano il passaggio da determinate formulazioni artistiche ad altrettanto determinate conseguenze micropolitiche che qui vorrei porre in un rapporto puntuale con le due estetiche³. Laddove il mio intento non è quello di dire o di "disvelare" il senso delle opere, bensì solo quello di schematizzare due ambiti marginali che, facendo riferimento alle rispettive opere, si rivolgono al lettore come dichiarazioni di principio miranti a toccare il centro immaginario della sua cultura. È un intento per il quale mi pare opportuno servirmi di due matrici: per Marlene Dumas il discorso del *perturbante**, per Bacon il discorso dello *spazio*.

[*La parola tedesca *unheimlich* (perturbante) è evidentemente l'antitesi di *heimlich* (confortevole, tranquillo, da Heim, casa), *heimisch* (patrio, nativo), e quindi familiare, abituale, consueto, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare. (...) La traduzione *perturbante* non corrisponde perfettamente al termine tedesco, in larga misura intraducibile in italiano. *Unheimlich* potrebbe esser reso di volta in volta con *inquietante*, *sinistro*, *sospetto*, *ambiguo*, *infido* et al. e designa comunque una sensazione di insicurezza, inquietudine, turbamento o disagio, suscitata da cose, eventi, situazioni o persone, v. Sigmund Freud, *Opere 1917-1923; L'Io e l'Es e altri scritti; Il perturbante*, 1919; nel prosieguo verrà mantenuta prevalentemente l'antinomia originale *unheimlich - heimlich*, n.d.t.]

Scena prima: Francis Bacon e le intensità

Come immaginare le sensazioni di K., che in un primo momento non vede assolutamente niente allorché - lui che viene da fuori - entra nell'interno indefinito di una capanna di contadini? E come inciampa in un mastello e come una mano di donna lo trattiene mentre da un angolo risuonano grida infantili? Come da un altro angolo un fumo denso si muove verso di lui trasformando la penombra in oscurità? E da dove provengono improvvisamente quelle voci ("Chi siete?"; "Perché l'hai fatto entrare? Bisogna accogliere tutti i vagabondi che passano per la strada?") - voci che tessono una rete di ciò che è invisibile, davanti alla quale K. crede di dover render conto? E poi la sensazione nel momento in cui il fumo si dirada e K. a poco a poco comincia a orientarsi, e come in un certo senso le coordinate dello spazio interrompono il loro movimento (poiché lo spazio si muove), come lo spazio *per lui* assume una forma ed egli si accorge che in una tinozza di legno, che tiene il posto di due letti, due uomini stanno facendo il bagno e sullo sfondo, da una specie di oblò, l'unica apertura praticata nella parete della stanza, entra una luce fioca che dà al vestito di una donna semisdraiata in un angolo un luccichio di seta? E l'acqua che bagna il corpo di K. quando gli uomini coprono di spruzzi i bambini che si avvicinano?⁴

La scena kafkiana pare suggerire che lo spazio ha i suoi segreti, energie che lo pervadono al di là di ogni comprensione soggettiva. Generando configurazioni sempre nuove, la sua realtà irride quindi la concezione secondo la quale la posizione di un corpo nello spazio sarebbe scontata.

La pittura di Bacon, a sua volta, produce esplicitamente e volutamente spazio; anzi, in maniera insistente fa di questa produzione uno dei contenuti principali del proprio iter. Nei *Three Portraits*.

³ In che modo la dimensione politica e quella estetica possano rientrare in uno spazio conoscitivo comune è quanto descrive schematicamente Paul de Man: "Quel che all'elemento estetico conferisce la forza, e con ciò il contenuto pratico e politico, è l'intimo legame che esso presenta con il sapere e quelle implicazioni epistemologiche che sono sempre in gioco nel momento in cui l'elemento estetico stesso appare all'orizzonte di un discorso.", Paul de Man, *Asthetische Formalisierung: Kleists 'Über das Marionettentheater'*, in: *Allegorien des Lesens*, Francoforte, 1989, p. 206.

⁴ V. Franz Kafka, *Il castello*, Milano 1948.

Posthumous Portraits of George Dyer, Self-Portrait, Portrait of Lucian Freud (Tre ritratti: Ritratto postumo di Georges Dyer, Autoritratto, Ritratto di Lucian Freud), 1973, per esempio, è intessuta una complessa rete di interrelazioni. Una rete che riguarda le operazioni logiche (o forse sarebbe meglio dire convenzionali) alle quali il modello di rappresentazione prospettica dà vita. Ed è quanto l'opera di Bacon sembra evitare. La prima ambivalenza si manifesta nel fatto che gli spazi/stanze in cui si trovano le tre figure non vengono caratterizzati/e espressamente come spazi tridimensionali. Solo una retta tra il "retro" e il "pavimento" definisce lo spazio, e anche il segmento rettangolare azzurro-beige emergente dietro le figure rende incerta l'interpretazione: si tratta di uno specchio, una porta aperta o una semplice parete divisoria.

Il rapporto di causa ed effetto tra la fonte di luce (la lampadina) e l'ombra (delle figure) risulta spostato in tutti e tre i singoli quadri. La lampadina della sezione a destra sembra provocare l'ombra nella sezione sinistra, mentre anche i ritratti in bianco e nero della testa di Bacon stesso e di Dyer nella sezione sinistra o, rispettivamente, in quella destra non lasciano dubbi sul fatto che l'osservatore debba rinunciare all'autonomia della singola tela, l'illusione della sua esteriorità in relazione a se stesso. Piuttosto, si impone un sistema di combinazioni, il cui protagonista è l'osservatore stesso il quale in prima persona distingue e coglie lo spazio dell'immagine come complesso relazionale⁵. È un tipo di correlazione attiva che viene evidenziata da indicatori quali la freccia sopra la spalla di Freud nella sezione destra, i già menzionati quadri nei quadri, i cerchi ("radiografici") nella tela centrale, che sembrano esigere una messa a fuoco più precisa. Questa dinamica dell'osservatore, il suo movimento, vengono in fondo tematizzati anche nella traslazione dello sfondo della figura ri-prodotto da diverse angolazioni. L'affinità (identità) formale viene problematizzata dall'atteggiamento delle figure nelle sezioni sinistra e destra, la cui posizione fa senza dubbio riferimento alla figura centrale. Ovvero: le figure (e con esse la loro correlazione) si situano su un asse differente rispetto allo sfondo. Ne scaturisce un effetto sorprendente che può venir considerato una sovrapposizione dei due assi: mentre le tre diverse sezioni del trittico riproducono le figure come se fossero estranee l'una all'altra, l' analogia spaziale porta a ipotizzare un'"impossibile" contemporaneità nella quale le singole figure teoricamente si sostituiscono oppure - contrariamente a una logica temporale lineare - si sovrappongono. La realtà dei rapporti tra singoli individui (è quanto ci suggerisce il trittico) mette in forse la concezione secondo la quale tra la psicologia del soggetto e la fenomenologia dello spazio non sarebbe pensabile alcuna continuità.

Nel caso di lavori precedenti, come per esempio *Study for Portrait (Studio per ritratto)*, 1949 - *Man in a Blue Box (Uomo in una scatola blu)*, la prassi radicale della pittura baconiana poggia sulla materialità dello spazio, dei suoi moti e delle sue energie, dei suoi effetti e delle sue operazioni, delle sue messe in scena e coreografie. In breve, su un modello che aveva cercato di risolvere le figure nel flusso del colore riportato gestualmente o che almeno suggeriva la dissoluzione (e, inversamente, la comparsa) delle figure stesse. La materialità dello spazio, in quel caso (e in una pratica intesa in senso ancor più letterale) è lo spazio della materialità. L'uso del colore va da un tratto opaco e fluido (è l'ambito intorno alla "cassa" o al "contenitore" al centro del quadro), da una pennellata larga e rapida (sia all'interno che all'esterno della "cassa") a un tratto filigranato "al rallentatore" (soprattutto per la "cassa", il viso e la camicia). Esso costituisce l'accentuazione e la recisa formulazione e affermazione di intensità diverse che a loro volta permettono di cogliere la formazione e i moti dello spazio. (Allo stesso registro appartengono peraltro anche i valori cromatici dei pesanti contrasti di arancione, verde e viola.) Sottomettere queste intensità pittoriche unicamente alle istanze di un ritratto drammatico (?) di una figura singola, di una messinscena di una psicologia tragica (?), vale a dire limitarle a questa funzione ausiliaria, significherebbe

⁵ La Minimal Art ha preso alla lettera tale aspetto proiettando la logica interna alle interrelazioni bidimensionali nello spazio tridimensionale.

disconoscere Bacon *pittore*.

E perché poi? Se nella pittura di Bacon vi sono delle affermazioni essenziali, esse sicuramente non riguardano la riproduzione di una qualche situazione psicologica individuale. La sua è una pittura che va a toccare in maniera estremamente radicale i modi scontati e rituali ma per questo più sensibili e concreti di rappresentazione sociale. E a volerla prendere sul serio, non la si dovrebbe tarpare o sminuire per riportarla alla sua dimensione per così dire "negativa" (ovvero alla dimensione semiotica che consente di commentare o di criticare la realtà sociale); sarebbe invece doveroso cercare di vederla e di coglierla dal suo lato produttivo: così facendo essa sarebbe un innegabile rinvio alla vitalità e (per quanto tale capacità di azione possa apparire ridotta) una dimostrazione di principio di un'effettiva capacità di azione dell'individuo all'interno di sistemi di rappresentazione apparentemente prestabiliti e preordinati⁶.

Il *common sense* non suggerisce forse che esiste uno spazio identico per "tutti"? In realtà esso crea uno spazio dell'evidenza e della normalità, poiché lo spazio in cui vive l'essere umano non è mai soltanto "dato" (dal momento che non si tratta di un fatto eterno), bensì è decisamente il prodotto di intensità, disposizioni e discorsi ben determinati. Ed evidentemente la normalità e l'uniformità del *common sense* devono produrre e garantire a poco a poco un determinato tipo di spazio affinché esso stesso possa funzionare senza intoppi e conservare intatta la propria logica ... contro le coniugazioni di intensità.

La pittura di Bacon smaschera questo spazio generale e apparentemente trasparente come caso specifico che pone in un contrasto reciproco un "dentro" e un "fuori" tenendosi aperta la possibilità di organizzare diverse disposizioni nello spazio in funzione della loro normalità e uniformità, vale a dire di controllarle e porle in una gerarchia ben precisa. La qual cosa significa: l'umana libertà, l'umana felicità non si possono discutere esclusivamente all'interno della categoria del soggetto rivoluzionando per esempio la psicologia del soggetto stesso. Cosa che non è possibile proprio perché questo soggetto in relazione alla propria posizione spaziale finisce per essere nuovamente preda di quel disciplinamento che discende da una concezione metafisica dello spazio.

Il *Triptich - Inspired by T.S. Eliot's Poem "Sweeney Agonistes"* (Trittico - ispirato dal "*Sweeney Agonistes*" di T.S. Eliot), 1967, è solo un esempio del fatto che lo spazio può presentare una realtà per la quale un discorso normalizzante propone soltanto parole come illogicità, irrazionalità, fantasma, delirio e simili⁷. Non dovrebbe essere affatto difficile immaginare un interesse politico che utilizzi la prospettiva come modo di rappresentazione atto a rendere controllabile lo spazio e, a sua volta, a controllare e limitare i modi in cui in esso presenta ciò che è vivo nel momento in cui la prospettiva inchioda proprio ciò che è vivo in posizioni localizzabili, "libere" (!). Il trittico in oggetto offre una parodia di questo processo di normalizzazione proprio per il fatto che ne cita, sposta e destabilizza le corrispondenze centrali all'interno della rappresentazione (il cui "agente" più popolare è la prospettiva). Il "pavimento" rotondo, verdolino-giallo riproduce forse al tempo stesso un "manto erboso" e un "tappeto" e in tal modo invalida l'attribuzione di interno ed esterno.

⁶ Una situazione non molto differente dalla formulazione di Samuel Beckett (con riferimento a Bram van Velde), secondo la quale: "La storia della pittura [...] è la storia dei tentativi di sottrarsi a questa sensazione di fallimento in funzione di rapporti più autentici, più ampi e meno esclusivi tra "rappresentante" e "rappresentato"; e ciò in virtù di una sorta di tropismo verso una luce [...]. [...] So benissimo che per portare a una conclusione accettabile persino questa cosa terribile non bisogna far altro che trasformare quella soggezione, quell'accettazione, di quella fedeltà verso il fallimento in un nuovo impulso, in un nuovo punto di riferimento, e quell'agire impossibile ed inutile in un agire espressivo... ". V. Samuel Beckett e Georges Duthuit su Bram van Velde, in: Samuel Beckett, *Auswahl in einem Band*, Francoforte 1957.

⁷ Evidentemente, il segno linguistico e il discorso si sforzano di definire attraverso la loro logica binaria la libertà, la varietà e la vitalità dello spazio nella pittura come "devianza" dall'ordine screditando tale *plus* soltanto come supplemento tutt'al più tollerabile ma in ultima analisi "inutile".

L'impalcatura stessa, sulla quale le figure sono adagiate su due ulteriori piedistalli piatti, e la cornice che le sovrasta correlandole con una specie di "specchio" a sinistra, sminuiscono ulteriormente queste gerarchie. Piuttosto, esse danno luogo a un *continuum*, a una sequenza non prefissata di intervalli, grandezze, ritmi, angoli, condensazioni: in altre parole, congiunzioni di intensità.

Che Bacon abbia sempre considerato il suo tipo di figurazione più efficace del lessico della pittura totalmente non-referenziale ha sicuramente a che vedere con la sua ipotesi secondo la quale i meccanismi (contemporanei) di rappresentazione sociale non possono venir modificati né spostati senza utilizzare proprio quei meccanismi (la prospettiva, l'identità dell'oggetto con se stesso, la logica interno/esterno ecc.) "snaturandone" l'utilizzo limitato e strappando loro la maschera dell'essenziale. Proprio in questo senso, la pittura di Bacon è dunque parte di un discorso di rappresentazione politica⁸, che pare idoneo ad ampliare in maniera produttiva le concezioni limitative di ciò che sarebbe politica.

Bacon possedeva una spiccata consapevolezza di queste situazioni. Sylvester a Bacon: "Lei cerca di offrire un'immagine del fenomeno, che sia condizionata il meno possibile dall'opinione comune e generale su che cosa sia un fenomeno?" - "È un'ottima formulazione, ma si può fare un passo ulteriore: mettere generalmente in questione che cos'è il fenomeno. Si sono date delle norme che ci dicono che cosa un fenomeno è o dovrebbe essere..."⁹. Di conseguenza, la ripresa della questione dello spazio non solo è legittimata direttamente dal ruolo centrale che Bacon stesso gli ha assegnato all'interno del proprio progetto artistico¹⁰, bensì è significativa anche per il fatto che in tale impalcatura risulta possibile parlare dei procedimenti e dei tipi di definizione che ordinano il reale. L'arte di Bacon rende plausibile una genealogia critica¹¹ dei fenomeni che ci sensibilizzano nei confronti del problema dello spazio, fondamentale in termini sociali¹².

Scena seconda: Marlene Dumas e la spola

E come immaginare Sigmund Freud sessantatreenne, che seduto alla scrivania si rammenta delle donne imbellettate alle finestre delle casette; di come in un assolato pomeriggio estivo il suo

⁸ Tale discorso riguarda tutto l'Occidente e non è affatto limitato al XX secolo. Un esempio concreto in tal senso ci viene offerto dal modo in cui Nicolas Poussin (1594-1665) nella seconda versione (Louvre) del tema dell'Arcadia (*Les Bergers d'Arcadie*) attraverso la disposizione delle figure esterne a destra e a sinistra nasconde esattamente gli spigoli del sarcofago alle spalle delle stesse rendendone in tal modo ambigua la definizione "volumetrica", la posizione e l'estensione spaziale. Per non parlare, ovviamente, delle modalità con le quali tratta lo spazio Jacopo Tintoretto (1519-1594), la cui opera potrebbe essere la dimostrazione di come ciò che la storia dell'arte etichetta comunemente come "manierismo" rappresenti uno sforzo di "rappresentazione politica", che presenta con la produzione di Bacon un rapporto genealogico. Per quanto riguarda il concetto di genealogia v. più avanti.

⁹ David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, Monaco di Baviera, 1982, p. 107.

¹⁰ Sylvester, op. cit., *Über Raum und Plastik*, in particolare p. 85 e pp. 114-116.

¹¹ Il concetto, di derivazione nietzscheana, viene ripreso e rielaborato da Foucault e utilizzato da Judith Butler per un convincente femminismo politico e postmetafisico.

¹² Per due ulteriori discussioni dello spazio e delle sue implicazioni per la politica di rappresentazione, v. 1): Georg Simmel, *Soziologie des Raumes* (1903), in: ibid., *Schriften zur Soziologie*, von Dahme, Heinz Jurgen/Rammstedt, Otthein (a cura di), Francoforte, terza ediz., 1989, pp. 221-242. Egli analizza la situazione nei termini di una verifica delle condizioni formali della "socializzazione"; e 2): Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum* (1969), in: ibid., *Gesamtausgabe*, vol. 13: *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-76*, Francoforte, 1983, pp. 203-210. Descrivendo l'"interscambio" (Heidegger) tra scultura e spazio, l'autore riesce a evidenziare come lo spazio non sia soltanto un uniforme "disgregazione", bensì un "configurare" continuo: "Il configurare si realizza nella limitazione intesa come inserimento ed emarginazione." Quel che produce sequenze, sezioni, sintagmi, contrapponendoli tra loro e facendoli reagire, facendo sì che entrino in contatto e si rimuovano a vicenda è lo spazio. Un campo antagonista, un accadere incessante, che Heidegger non riesce più a conciliare con lo spazio al singolare: egli ne fa un verbo che definisce lo spaziare (p. 207).

giovane *double* si allontana dalla piazza, vaga attraverso le strade sconosciute e deserte e, accortosi della presenza delle donne, cerca di abbandonare il quartiere; di come entra in una viuzza che gli pare stretta, ma improvvisamente si ritrova nella medesima strada riempita dall'afa e di come ricomparendo comincia ad attirare l'attenzione? E come immaginare Freud che qui immagina, mette in scena la sua incapacità di reagire, la sua innocenza, la sua infantile ingenuità in uno scenario, in una topografia urbana che avrebbe potuto essere frutto dell'immaginazione di un de Chirico? E cosa dire del fatto che questo piccolo enigma, questo perturbante interludio nel torrido Sud improvvisamente, come dice Freud, si dissolva, ed egli inaspettatamente fugga dal labirinto lasciando le sirene dietro di sé?¹³

È un aneddoto che Freud offre come illustrazione esemplare di ciò che è perturbante. Il testo freudiano, del 1919, si distingue per una struttura formale singolare e insieme caratteristica. Per capire che cosa scateni l'inquietudine negli "strati della vita psichica"¹⁴, per quasi tutto il primo capitolo Freud si dilunga a consultare dizionari per ricostruire l'etimo della parola *unheimlich*. All'interno di tale analisi glottologica pare particolarmente degno di nota quello specifico punto nel quale Freud constata che *unheimlich* non costituisce soltanto il contrario aritmetico di *heimlich*, ma che tra i due termini si può individuare un punto di contatto, una sovrapposizione, una parziale congruenza: "In questa lunga citazione [tratta dal *Wörterbuch der Deutschen Sprache* di Daniel Sanders, 1860] la cosa più interessante per noi è che la parolina *heimlich*, tra le molteplici sfumature del suo significato, ne mostra una in cui essa *coincide* col suo contrario *unheimlich*."¹⁵

Ora, importante non sembra essere né la spiegazione causale (il perturbante è un effetto del ritorno di quanto è stato rimosso, una sorta di anticipazione della morte, legata all'angoscia che deriva dal complesso di castrazione del bambino [maschio]), né il fondamento antropologico (secondo il quale il perturbante sarebbe concepibile solo all'interno di una concezione animistica dell'universo; laddove "noi attribuiamo il carattere di *perturbante* a quelle impressioni che vogliono confermare l'onnipotenza dei pensieri e il pensiero animistico in generale...")¹⁶

Le spiegazioni di Freud vanno rese produttive in un senso strutturale - nel quale vengano evidenziati lo scambio continuo, la possibile inversione, la contiguità. Se l'ipotesi del carattere invertibile del sistema *unheimlich - heimlich* è corretta, Freud sostiene che i due poli non sono che i punti estremi ed antinomici di un rapporto: un rapporto che può costantemente instaurarsi tra gli individui e la loro *Lebenswelt*, il mondo vitale che li circonda. Vale a dire: non si sente o non si "ha" il perturbante semplicemente come si potrebbe tenere in mano una tazza di tè, bensì come individuo ci si muove all'interno di una concatenazione mobile, strutturale, tra *unheimlich* e *heimlich*. Sia l'elemento perturbante che quello consueto, familiare, non si situano né all'interno (cioè all'interno privato del soggetto) né all'esterno (cioè nella realtà assoluta delle cose, assolutamente esterna al soggetto). Piuttosto, il sistema *unheimlich - heimlich* è un rapporto che produce una logica culturale, la quale a sua volta genera soggetti e oggetti come poli propri di tale interrelazione: non è quindi soltanto un soggetto che dà vita al perturbante.

Una parte tutt'altro che irrilevante dei lavori della Dumas mi sembra paragonabile a proposizioni che nella forma or ora descritta coinvolgono l'osservatore nella relazione *unheimlich - heimlich*, lasciando che egli percepisca in maniera più acuta gli effetti di tale relazione e invitandolo, o forse addirittura costringendolo, a riconoscere quel gioco altrimenti più o meno sotterraneo del

¹³ V. Sigmund Freud, *Opere 1917-1923; L'Io e l'Es e altri scritti; Il perturbante*, 1919.

¹⁴ Ibid., p. 243.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 263, nota n. 2.

rapporto¹⁷.

Se l'asse del binomio *unheimlich* - *heimlich* deve risultare significativo¹⁸, ciò implica al tempo stesso che i quadri di Marlene Dumas non possono essere "inventati". In questo senso, l'artista dichiara: "Vorrei essere un'artista *referenziale* [*referential*], in quanto la referenza tratta di ciò che ha già un nome."¹⁹ Effettivamente, con le loro citazioni i lavori della Dumas si servono continuamente di quadri codificati, proprio perché il suo lavoro si propone di toccare e mobilitare le energie che quelle tradizioni pittoriche cercano di condensare e di gestire in proprio. Le tradizioni pittoriche, archivi viventi che strutturano la nostra coscienza, si muovono in tal senso ai livelli più diversi: storia dell'arte, pornografia, pubblicità, storiografia, news e reportages etc. Senonché, mentre i sistemi ufficiali di rappresentazione presentano la tendenza a naturalizzare l'immagine e la parola in un costante e reciproco rapporto esplicativo, a reprimerne il carattere di vitale irritazione e di illogicità, a neutralizzarne gli elementi tendenti a sabotare e a smascherare il "sistema", per la Dumas l'obiettivo importante sembra essere quello di cogliere in qualche modo l'inspiegabile estraneità dei fenomeni e tenerla pronta all'osservatore perché questi la possa rivivere. Laddove quel che conta primariamente è di non ridurre o, come dice l'artista stessa, "addomesticare" tale estraneità riportandola riduttivamente a un'identità o a una devianza dall'identità²⁰.

Se dunque in qualche modo è vero che la rappresentazione si propone di fissare le immagini che si muovono lungo l'asse *unheimlich* - *heimlich* come su una spola e di spingerle verso il lato dell'*heimlich* nel senso di ciò che è noto, non problematico o apparentemente scontato e di ancorarle a questo polo, allora la prassi artistica della Dumas mira a fluidificare quest'ordine apparentemente rigido. Un'iconografia bizzarra (come in *Art is Stories Told by Toads* [*Arte sono storie narrate da rospi*], 1988; *The Human Tripod* [*Il tripode umano*], 1988; *Man Without Sexual Organs* [*Uomo senza organi sessuali*], 1988; *Albino*, 1986; *Before Birth* [*Prima della nascita*], 1989; *Het Hooghuys*, 1991; et al.) rappresenta in tal senso solo il momento estremo, più visibile di questo tipo di lavoro. Di per sé, non vi sono quadri esposti al processo di appropriazione artistica che si possano privilegiare come tali. Ragion per cui anche il soggetto apparentemente più banale e quotidiano (anzi, quest'ultimo in particolare) può sortire un suo effetto: il ritratto della classe (*The Teacher* [*sub a*] [*L'insegnante (sub a)*], 1987; *The Teacher* [*sub b*] [*L'insegnante (sub b)*], 1987; *De Turkse*

¹⁷ Non voglio tuttavia affermare che l'asse che struttura la relazione *unheimlich* - *heimlich* sia un dato universale, ontologico o antropologico. È più che probabile, infatti, che società diverse in momenti storici diversi articolerebbero in maniera diversa tale asse.

Dal momento che nel presente contesto intendo discutere soltanto un aspetto specifico del lavoro della Dumas, rimando alle considerazioni più ampie e dettagliate di Essink nonché al numero speciale della rivista *Parkett* (nr. 38/1993) dedicato a Marlene Dumas (e Ross Bleckner).

¹⁸ Analogamente al mio proposito in relazione a Bacon, il mio intento non è quello di sviluppare un "tema" che sotto forma di una "sostanza" venga (fra)inteso come fondamento del lavoro della Dumas, ma che definisca un effetto connesso all'interesse politico del presente saggio. Con ciò vorrei anche prendere le distanze dal tentativo di Carol Laing, peraltro assai stimolante, la cui ripresa del "ritorno del rimosso" di Freud in relazione all'*œuvre* della Dumas sembra sostenere una posizione sostanzialista relativamente alle dichiarazioni di Freud stesso. V.: Carol Laing, *Marlene Dumas*, Art Gallery of York University, North York, 8 aprile - 22 maggio, recensione, in: *Parachute*, nr. 76, ott.-nov.-dic. 1994.

Al proposito si vedano però anche le dichiarazioni della stessa Dumas, riportate nel catalogo della mostra allo Stedelijk Van Abbemuseum, che non nascondono la vicinanza con il perturbante: "... the inconsistency of the elements [of a story, fairy-tale] begin to dawn. It's a euphemistic technique. A sugary way to clothe impure motives." (p. 19); "the interpretative *affects* are inflamed." (p. 30); "Images combining intimacy (or the illusion of that) with discomfort." (p. 34); "... a realm which is shadowy and speculative, more or less fabulous, in character." (p. 58).

¹⁹ Cit. in Selma Klein Essink, *Introduction*, in catalogo Stedelijk Van Abbemuseum, pp. 8-24, qui p. 11. Nell'originale inglese: "I want to be a referential artist. Reference deals with that already named."

²⁰ A proposito di William Wegmann, Marlene Dumas afferma: "How he [Wegmann] plays with the awareness of how we try to *domesticate* the other.", in *Miss Interpreted*, op. cit., p. 34.

scoolmeisjes [Scolare turche], 1987; i neonati, bebè o bambini *The first People [Le prime persone]*, 1991; *Warhol's Child [Il bambino di Warhol]*, 1991; *The Gang [La banda]*, 1992; *De dans [La danza]*, 1992) e le teste. Quel che sembra noto, familiare, nella pittura deve risorgere come qualcosa di estraneo, di commovente²¹.

La pittura, a questo punto il mezzo espressivo più usato dalla Dumas, incita a questo lavoro attraverso la sua materialità, attraverso le variazioni del tono cromatico e dell'intensità del tratto, della sezione parziale, delle dimensioni e delle proporzioni dell'immagine. Si potrebbe pensare che in quadri come *Emily* (1984), *Die moeder van die veroordeelde [La madre dell'accusato]*, 1985, *Het kwaad is banal [La banalità del male]*, 1984, o *De fragende vrouw [Donna implorante]*, 1985, sia soprattutto la relativa grandezza dei dipinti a produrre l'effetto di straniamento²² nei confronti dell'osservatore, ovvero: lo straniamento si situa temporaneamente (ma non esclusivamente) sull'asse formale della proporzione dando luogo a un effetto psicologico.

Gli esempi più lampanti ci vengono offerti, naturalmente, dai quadri della serie intitolata *The first People I-IV (Le prime persone I-IV)*, 1991²³, nei quali quattro neonati - tre bambine e un bambino - volgono lo sguardo fisso frontalmente verso l'osservatore a un'altezza prospettica di 180 centimetri dalla parete. La posizione inconsueta dei quattro corpi è dovuta al fatto che i quattro lavori si basano su fotografie di bambini ripresi in posizione supina. Estrapolati dal contesto fotografico, girati di 90° in funzione della logica della pittura (ritrattistica), con le braccia rivolte verso l'alto, con le loro smorfie spastiche, le mani contratte, le membra informi e il ventre gonfio, ora di un colorito rosa delicato, ora giallastro e bianco e cereo, le figure sono ben distanti dalla retorica romanticizzante che sublima il neonato al momento dell'innocenza e della freschezza, della purezza e della sincerità, e in tal modo mettono in gioco un astratto sociale che ben poco ha a che vedere con la realtà dei bambini e di coloro che questi bambini circondano.

Un lavoro più che inequivocabile in tal senso è costituito anche dal quadro marrone scuro intitolato *The Gang (La banda)*, 1992, nel quale quattro bambini dipinti con i colori di guerra si dispongono con le spade sguainate parallelamente al piano del quadro... tutti indossano (ad eccezione della figura sull'estrema destra) soltanto uno slip nero. Analoga è la metafisica del male che caratterizza il lavoro intitolato *De dans (La danza)*, 1992, nel quale quattro bambine di un girotondo (si tratta rispettivamente di due bambine bianche e nere) volgendo le spalle all'osservatore sembrano guardare verso uno scuro spazio marrone che richiama più il cortile di un carcere che un parco giochi.

Esiste una fotografia di Marlene Dumas, che la ritrae poco vestita (con camicione bianco e bikini nero) sotto un bizzarro cartello con il nome di una località, sul quale spicca a lettere cubitali (più grandi di una testa) il titolo *Garden of Eden [Il giardino dell'Eden]* (una foto che risale all'estate del 1979, e la didascalia ci rivela che essa è stata scattata in Sudafrica.) È una fotografia che comunque non va considerata necessariamente e unicamente come cinico attacco nei confronti di una realtà

²¹ Tuttavia non come *troppo* estraneo (la qual cosa qui spiega l'uso del codice figurativo).

²² V. al proposito: Viktor Sklovskij, *Kunst als Verfahren*, 1916, in: Mierau (a cura di): *Die Erweckung des Wortes: Essays der russischen Formalen Schule*, Lipsia 1987, pp. 11.32. Lo straniamento è un procedimento estetico volto a "sottrarre le cose all'automatismo della percezione." (p. 18) Il famoso esempio è il cavallo di Tolstoj, che racconta gli avvenimenti in *Cholstomer. Istorija odnoj losadi*; analoga è nell'opera della Dumas la figura del rospo (*Art is Stories Told by Toads*, 1988).

Il ruolo vitale della proporzione risulta particolarmente chiaro in una fotografia della mostra dello Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, op. cit., p. 32.

²³ Cfr. anche *In the beginning*, 1991, 145 x 200 cm; *Die Baba*, 1985, 130 x 110 cm; *Warhol's Child*, 1989-1991, 140 x 300 cm et al.

politica repressiva, per nulla paradisiaca²⁴, bensì anche come brano dell'autocomprensione dell'artista. Si tratta della metaforica messinscena dell'artista stessa che per le citazioni di quell'immagine attinge all'archivio della cultura: alla Genesi (l'Antico Testamento: il peccato originale). Una volta di più ci si rende conto che proprio le immagini che sembrano essere consolidate nella cultura si propongono come superfici, per venir rielaborate *ex novo*, per penetrare, trasformate, nella coscienza condizionata a livello psichico degli osservatori e lì toccare la spola che oscilla avanti e indietro lungo l'asse *unheimlich* - *heimlich*.

La peculiarità di *diventare* umani

I lavori di Bacon e della Dumas presentano differenze che non devono venir coperte attraverso l'attenzione per la figura umana. Senonché, entrambe le posizioni sono "produttive" nella misura in cui a loro modo riescono a scardinare, a diluire e a denaturalizzare le concezioni di fondo dell'antropocentrica autocomprensione di matrice occidentale. L'opera di Bacon denaturalizza la concezione dello spazio generale, ontologico. Essa ci mostra come l'intelleggibilità dello spazio viene scandita e ordinata attraverso una logica gerarchizzante e metafisica, e in che modo i soggetti che in quello spazio si addentrano vengano assoggettati a una disciplina nel momento in cui non riescono a percepire le intensità dello spazio stesso (vedi sopra). L'opera di Marlene Dumas si inserisce all'interno di discorsi che trattano del sesso, della politica, della razza e della storia, laddove i suoi lavori tentano di attualizzare *qua pictura* quella presenza tangibile ma solo difficilmente percettibile che è *l'altro* (donna, bambino/a, nero/a...). Solo all'interno delle intensità dello spazio e lungo l'asse dei movimenti dinamici della spola mi pare essere concepibile la particolarità di *diventare* umani.

Seguiamo le ipotesi di Kafka e di Freud e accettiamo, a titolo di tentativo, che l'essere umano vaghi errante attraverso lo spazio e il tempo. Associare a questa esperienza, in maniera ipoteticamente esistenziale, la disperazione è un'operazione limitante e miope. Anzi: è la promessa di una sensualità che accompagna quel vagare e quell'"essere alla mercé", quell'esperienza dello spazio e quella sensazione, sia che ciò avvenga sotto forma del vapore caldo e degli spruzzi d'acqua che bagnano K., o delle donne che accompagnano con i loro sguardi il giovane Sigmund. Potrebbe tutto questo realizzarsi in un senso liberatorio della vita, nel caso che venga ammesso quel che K. piuttosto ricevette e davanti al quale Freud parve fuggire... la propria vigile vulnerabilità?

²⁴ Pubblicata nel 1988, la foto si situa intenzionalmente in un contesto di "politica reale". Per la fotografia, v.: *Marlene Dumas: Waiting (formeaning)*, catalogo per la mostra della Kunsthalle zu Kiel & Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, 10 agosto - 28 settembre 1988, non rilegato.