

Joel-Peter Witkin

6 giugno - 17 settembre 1995

Le fotografie di Joel-Peter Witkin (Brooklyn, 1939) hanno l'intensità e l'urgenza dell'ultima immagine che si fissa prima di morire. Esse costituiscono sempre un atto estremo, una catastrofe visiva, un cataclisma psicologico, uno sconvolgimento compositivo contro cui s'infrangono i canoni che ordinano la rappresentazione. Più che colpirci, queste immagini assaltano i nostri sensi, sbaragliano i nostri pregiudizi ed irrompono nello spazio della memoria.

Con le sue fotografie Joel-Peter Witkin celebra la "diversità", afferma la sacralità del corpo stupefacente di androgini ed ermafroditi, di nani e di storpi, di obesi ed anoressici, freaks e omosessuali di tutte le razze e tutte le età, soggetti ritenuti storicamente irrepresentabili.

Il lavoro fotografico di Witkin non intende però mettere in scena un carnevale del macabro, ma prefigura l'avvento dei corpi "mostruosi" fin qui emarginati anche dall'arte. Nell'imagerie di Witkin transessuali, storpi e focomelici diventano protagonisti della composizione, guadagnano centralità nella visione. Questo corpo deforme, contrario alla ragione e alla norma, è per il fotografo americano fonte inesauribile di sorpresa e di meraviglia, invero un rinnovato sentimento del sublime, genera la vertigine dei sensi e comporta una momentanea sospensione delle convenzionali capacità di attraversamento dell'immagine.

Questo corpo "altro" è inteso da Witkin come tema centrale di un sublime contemporaneo che non solo è raffigurato ma è celebrato nei suoi lavori fotografici.

I suoi *tableaux* fanno spesso costante riferimento all'iconologia della fotografia. Witkin stesso ha più volte confermato l'affinità del suo lavoro con quello di Julia Margaret Cameron, fotografa vittoriana che componeva scene e scenografie per le sue fotografie travestendo i suoi familiari ed ispirandosi specialmente a temi religiosi.

La Feticista di Nègre, Parigi, 1990 rende omaggio a Charles Nègre, fotografo di architetture ed atmosfere parigine, citato anche nella pittura contemporanea di Marlene Dumas che ripropone il medesimo ritratto di nudo di donna distesa nel quadro *Aspettando (un significato)*, 1988. [mostra al secondo piano] *Von Gloeden in Asia, New York, 1984* fa riferimento ai ritratti omoerotici del fotografo tedesco Wilhelm von Gloeden che faceva posare giovincelli siciliani come divinità pagane. Se i soggetti delle fotografie di Witkin sono sempre creature reali che, nella maggior parte dei casi, interpretano se stessi, l'immagine fotografica è sempre ritoccata e sottoposta ad una complessa serie di passaggi prima di essere stampata definitivamente. Dopo aver scattato la fotografia, Witkin esegue una stampa a contatto per studiare le zone da graffiare sul negativo, molte volte compone schizzi che gli permettono di visualizzare l'immagine finale.



Joel-Peter Witkin
Manuel Osorio, Nuovo Messico, 1982



Francisco Goya
Manuel Osorio de Zuniga, 1788 ca.



Joel-Peter Witkin
La Venere di Canova, Nuovo Messico, 1982



Canova
Paolina Borghese come Venere vittoriosa, 1804/1808



Joel-Peter Witkin
*Viaggi della maschera:
Helena Fourment,
San Francisco, 1984*



Peter Paul Rubens
*Helena Fourment
con pelliccia, 1638 ca.*

In seguito procede a graffiare o a segnare il negativo, talvolta servendosi di un gessetto. Altre volte lo macchia o lo stinge descrivendo aloni e striature non solo sulle zone periferiche ma anche sulle aree centrali dell'immagine. La stampa che ne risulta viene poi virata anche con due passaggi successivi e il prodotto finale, dai toni marrone scuro ricorda le tonalità delle fotografie ottocentesche.

La produzione fotografica di Joel-Peter Witkin include anche encausti: su tutta la superficie della fotografia viene applicato un sottile strato di cera che successivamente viene dipinta a mano con colori delicatissimi.

Queste immagini non sono la mise-en-scène di fantasie o rêverie private, ma offrono ritualisticamente il corpo del diverso nella sua deformità e nella sua aberrazione, lo annunciano come una sorta di nuova icona contemporanea: Witkin recupera questo corpo mostruoso/meraviglioso dai margini della visione per collocarlo al centro dell'iconografia occidentale. Così un trio di androgini mascherati diventa provocatoriamente le novelle "Tre Grazie" in *Le Grazie, Nuovo Messico, 1988*, mentre un seducente transessuale posa come una Venere botticelliana al centro di un esilarante tableau neo-rinascimentale intitolato *Dei della terra e del cielo, Los Angeles, 1988*.

In *Bacchus Amelius, Nuovo Messico, 1986*, invece, un conturbante focomelico viene raffigurato come divinità pagana di un nuovo Olimpo mitologico.

Queste fotografie non promuovono soltanto una revisione dei temi e delle immagini dei corpi che compongono la mitologia classica, ma rivisitano i capolavori che costituiscono i bastioni della tradizione dell'arte e della fotografia europea e che riscrivono la storia della rappresentazione occidentale.

Per esempio, in *Journies of the Mask: Helena Fourment, San Francisco, 1984*, Witkin reinterpretava il capolavoro di Peter Paul Rubens, svelando il corpo androgino della modella, inscrivendo nell'iconografia classica una carica dissacrante e provocatoria.

Le fotografie più recenti di Joel-Peter Witkin costituiscono una revisione ed un aggiornamento dei capolavori di artisti celebri da Canova a Goya, da Velázquez a Courbet fino ad arrivare ai grandi maestri della pittura di questo secolo da Mirò a Bacon e Picasso.

In *Penitente, New Mexico, 1982*, Witkin affronta il tema della crocifissione, una delle immagini più potenti della cultura giudaico-cristiana e tema cruciale nella pittura di artisti contemporanei come Francis Bacon (*Frammento per una crocifissione, 1950*).

Con *Variazioni su Guernica: Riproduzione patologica, 1986*, Witkin rivisita uno dei quadri più violenti della storia dell'arte. Nella sua fotografia il cranio di un animale morto ripreso in primo piano con le fauci ancora aperte e gli occhi sbarrati, esprime il terrore di sentirsi sfuggire la vita insieme alle ultime grida.

Immagine questa che, attraverso la citazione del noto capolavoro di Picasso, rinnova la potente raffigurazione dell'orrore e della ferocia della morte.

testo di Antonella Russo



Joel-Peter Witkin
Studio del pittore (Courbet), Parigi, 1982



Gustave Courbet
Studio del pittore, 1855

Marlene Dumas Francis Bacon

6 giugno - 1 ottobre 1995

La mostra mette a confronto il lavoro di un'artista relativamente giovane, Marlene Dumas, nata in Sudafrica nel 1953 e dal 1976 residente in Olanda, con quello dell'inglese Francis Bacon (1909-1992), da annoverare fra i più importanti pittori del nostro secolo. La loro compresenza in un'unica occasione espositiva non intende fondare similitudini né ascendenze forzate fra i due artisti. Piuttosto l'intento della mostra è di verificare la vitalità del linguaggio della pittura figurativa quando essa voglia testimoniare la realtà esistenziale degli esseri umani. Una realtà indagata non nelle sue apparenze esteriori ma nel suo nucleo di verità profonda che spinge gli artisti, Dumas come Bacon, a trattare l'immagine per trascenderne l'apparenza, per modellarla a seconda della propria emotività e per innestare un dialogo con il mondo interiore dell'osservatore.

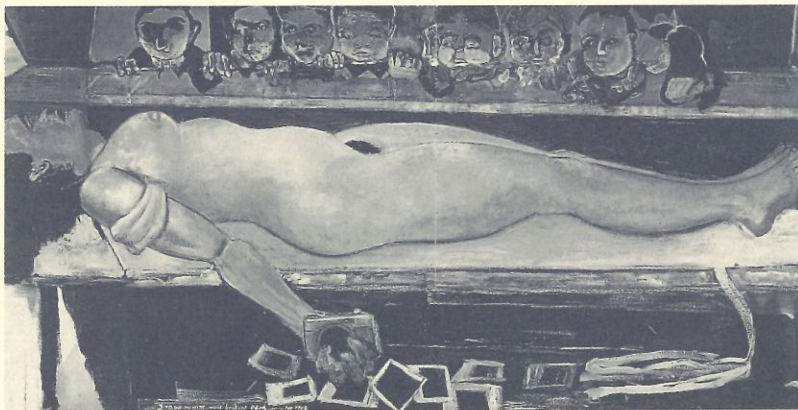
Entrambi, da punti di vista diversi, si concentrano sull'immagine del corpo umano, elaborano un tema consueto della tradizione artistica, il ritratto, l'autoritratto, la figura intera e così via. Il linguaggio che adottano però ha poco a che fare con i dettami ereditati dalla tradizione, primo fra tutti il dettame del realismo nella restituzione del dato figurativo. La figura è qui reinventata dalla passionalità con cui essi pensano, potremmo dire "costruiscono" il corpo, che non è mai visto in modo distaccato e neutro, ma è trattato nella sua veste di metafora della più generale, e drammatica, condizione umana. Come dice Bacon: «I quadri dei mattatoi e della carne mi hanno sempre commosso, per me essi appartengono all'universo della Crocifissione. Esistono straordinarie fotografie di animali scattate immediatamente prima che fossero macellati che odorano di morte.»

Un dato comune nel linguaggio dei due artisti, e spesso loro punto di partenza, è la fotografia, dunque un'immagine preesistente ottenuta con un procedimento tecnico che per consuetudine è supposto registrare l'oggettività del reale. Marlene Dumas adotta fotografie da lei stessa scattate o trovate su pubblicazioni quali riviste o giornali. In modo analogo Francis Bacon partiva dai ritratti fotografici dei soggetti che ritraeva in pittura, o dalle immagini del fotografo Muybridge, dai fotogrammi dei film di Eisenstein e di Buñuel, fonti considerate significative alla stessa stregua di altre provenienti dalla storia dell'arte, come i famosi studi di Velázquez. Su questo dato oggettivo si innesta l'elaborazione pittorica come portato della soggettività interpretante. Essa si esplica nei termini di una decontestualizzazione dell'immagine dalla sua ambientazione d'origine, di un uso non naturalistico del colore e di una deformazione dei tratti che nel caso di Bacon ha raggiunto livelli ineguagliati di espressività.

Pari procedere nel senso di un passaggio dalla pittura alla fotografia e dal regale al macabro si



Hans Holbein
Cristo morto, 1521



Marlene Dumas
Biancaneve e il braccio rotto, 1988

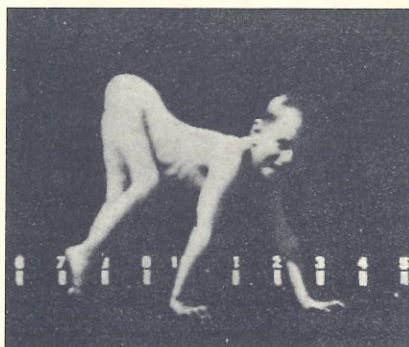


Joel-Peter Witkin
Las Meninas, 1987

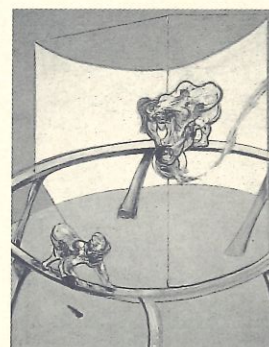
può verificare, nella versione di Joel-Peter Witkin [mostra al terzo piano] de *Las Meninas* capolavoro di Velázquez e dipinto paradigmatico nella storia dell'arte, in cui il fotografo americano cita, figura per figura, il grande quadro del maestro spagnolo e pone al centro della composizione un'infanta Margarita focomelica, intrappolata nel suo stesso abbigliamento ed affiancata da una minacciosa scultura alla Mirò. Le immagini di Marlene Dumas rivelano la loro origine fotografica nelle inquadrature in cui sono riprese, i primissimi piani dei suoi ritratti, le visioni dall'alto, l'ingrandimento in verticale o in orizzontale delle figure intere. Ad una simile costruzione dell'immagine, già estraneata da modelli naturalistici, la pittura attribuisce un tono ancor più inquietante, accentuato dall'uso volutamente innaturale del colore, cupo o acceso che sia, e dalla sintesi della struttura dell'immagine compiuta con un segno veloce, che a volte diviene corrivo e degradato. Le opere assumono così un'intensità che rivela il senso di disagio di cui sono permeate. Marlene Dumas esprime l'esperienza contemporanea della corporeità, intesa come un nodo di contraddizioni determinate dai condizionamenti morali, psicologici, ideologici che l'ordine sociale ci impone di vivere. Non a caso l'erotismo, con la portata di libertà, ma anche di nevrosi che esso comporta, è uno dei temi che maggiormente informano il suo lavoro. Rispetto a queste considerazioni, la pittura di Francis Bacon si staglia come precedente storico irrinunciabile per comprendere come la pittura possa ancor oggi divenire esperienza conoscitiva dei conflitti interiori che condizionano il vissuto di ciascuno di noi. Se Dumas offre agganci a temi di tipo sociologico o politico, quali il razzismo, l'arte di Bacon assume un valore forse più metafisico e diviene una meditazione sul male di vivere in quanto tale, di cui la rappresentazione del corpo si fa principale veicolo. Nei suoi ritratti dagli anni Quaranta ai

Sessanta, il personaggio è definito con colori cupi, con tratti essenziali, non descrittivi ma altamente significanti (è il caso della bocca spalancata che appare in alcuni di essi, come in un urlo strozzato), ed isolato in uno spazio dalle minime coordinate prospettiche a sottolinearne la costitutiva, esistenziale solitudine. Nelle opere degli anni seguenti, i colori si fanno più vivi e variati, ma hanno funzione straniante rispetto alla forte deformazione cui sono soggette le immagini, che rasentano a volte la mostruosità. Sembra che in Bacon il corpo sia considerato come l'elemento che maggiormente lega l'essere umano all'animalità di cui peraltro è parte, e che la sua pittura sottolinei spietatamente il nostro appartenere a questa sfera fatta di bisogni primari, biologici, istintivi, che nessuna legge trascendente potrà mai rimuovere del tutto.

testo di Giorgio Verzotti



Eadweard Muybridge
Bambino paralitico che cammina a quattro zampe, 1887



Francis Bacon
Da Muybridge "Figura umana in movimento; donna che svuota un secchio d'acqua/Bambino paralitico che cammina a quattro zampe", 1965