

Da: *Bracha's Notebooks. Una pubblicazione dedicata ai quaderni di Bracha L. Ettinger*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 4 novembre 2021 – 26 marzo 2023), Skira, Milano 2021, pp. 38-41.

“Il processo della pittura è senza fine.” La pratica di Bracha L. Ettinger

Marcella Beccaria

“Il processo della pittura è senza fine.”¹ Tra gli innumerevoli appunti che si intrecciano a disegni, schizzi, macchie di colore, parole, parole-immagini, testi brevi, frammenti in divenire o sul punto di svanire, in quel fluire inarrestabile e in-definibile che è l'essenza stessa dei quaderni di Bracha L. Ettinger – oggetto primario di questo catalogo – provo a iniziare da questa sua notazione. È una frase diretta, apparentemente semplice. Eppure l'artista stessa, che me la cita insieme ad altre mentre ci accingiamo a parlare di pittura, non sa se definirla “una constatazione, o forse un lamento”². Quindi la scelgo, proprio perché nella sua polisemica apertura penso abbracci l'ampiezza, la profondità e la visionarietà del progetto artistico di Ettinger, o anche solo Bracha, come preferisce essere chiamata quando si parla dell'artista.

Con coraggiose scelte personali, secondo un avvicendamento tra la costruzione di una professionalità come psicanalista, psicoterapeuta e l'accettazione di se stessa quale artista, che dipinge già dall'infanzia, la prima presentazione pubblica del suo lavoro pittorico avviene all'inizio degli anni ottanta, in un contesto in cui il linguaggio dell'arte si muove con decisione verso materialità e figurazione³. L'arte di Bracha va invece in tutt'altra direzione. Alla base ci sono i quaderni, taccuini portatili di piccole dimensioni, disegnati, scritti, scarabocchiati, usati come parte integrante del proprio vissuto, e una minuziosa, laboriosa e lentissima produzione di quadri a olio, anch'essi caratterizzati da proporzioni ridotte che rimandano a una dimensione profonda e privata. Negli anni, Ettinger inoltre sviluppa e consolida la sua attività di femminista teorica, filosofa e psicanalista, scrivendo molteplici testi di altissimo valore accademico. Riguardandola dal presente, ritengo si possa identificare questa produzione come parte integrante del suo progetto artistico e non solo come elemento ad esso intrecciato. Sia che si preferisca tenere separata l'artista dalla teorica, sia che si voglia ricondurre tutto all'artista Bracha, è indubbio che il suo percorso tracci una strada senza precedenti.

Tassello fondamentale del progetto di Bracha è il concetto di *matrixial* (matri- ciale) da lei elaborato nel corso degli anni ottanta⁴. Spazio simbolico che ridisegna la formazione del soggetto umano guardando alla condizione pre-natale, quando la madre-in-divenire e feto interagiscono, il *matrixial* oltrepassa l'impostazione fallocentrica e oppositiva definita dagli studi di Lacan. Attraverso il *matrixial*, e propriamente nello spazio che esso apre, Bracha ha elaborato ulteriori concetti e inventato un nuovo e poetico vocabolario espressivo con il quale indicarli. *Metramorphosis* (metramorfosi), *corpo-Real* (corpo-Reale), *transjectivity* (transgettività), *transsubjectivity* (transoggettività), *distance-in-proximity* (distanza-nella-prossimità), *wit(h)nessing* (co-m-patia), *carriance* (portare prendendosi cura), *borderlinking* (collegamento di confini) e *borderspacing* (spazio tra confini), *copoiesis* e *proximity-in-distance* (prossimità-nella-distanza), sono solo alcuni esempi di neologismi e inediti costrutti sintattici⁵. Le loro dirompenti conseguenze, in relazione al pensiero sulla soggettività, l'oggetto, lo sguardo e l'arte, credo siano paragonabili al passaggio dal sistema tolemaico a quello copernicano. Rivoluzionando il modo di guardare, di interpretare e di interrogarsi su se stessi, gli altri, il visibile e l'invisibile, il *matrixial* ha offerto nuove e sconvolgenti possibilità di elaborazione

culturale. A partire dallo smantellamento dei confini tra l'ego e il non-ego, il *matrixial* supera le logiche oppostive e abbraccia il concetto di coemergenza. Si può solo intuire l'ulteriore portata del pensiero di Ettinger se si pensa che i computer, attorno ai quali ruota ormai gran parte della nostra vita attiva, sono al momento per la maggior parte macchine basate su un sistema binario mentre lo spazio virtuale che originano coinvolge la co-emergenza.

Considerare le sue teorie come espressione di un progetto artistico di largo respiro, e non quale indagine intellettuale ad esso intrecciata, significa riconoscere un più profondo valore ai quaderni, ai disegni e ai dipinti di Bracha quale luogo primario di produzione teoretica. Ciò non implica che i suoi dipinti siano opere a carattere concettuale e neppure che essi, come si potrebbe presumere, trovino una prima formulazione progettuale all'interno dei quaderni. "Il quadro – spiega Bracha – è il luogo di nascita di concetti, ma non è concettuale. Non penso a cosa dipingere. Semplicemente dipingo, disegno e prendo appunti. Da qui scaturiranno idee." Pertanto, se è attraverso il processo della pittura che si svolge l'intero progetto artistico di Bracha, tale processo è a sua volta assimilabile a una "pratica", termine che reputo ne indichi al meglio la natura di meditazione attiva, che prende forma attraverso il suo stesso svolgimento, impegnando l'artista in modo costante e ininterrotto. Bracha la chiama "fare arte".

Per addentrarsi nella pratica di Bracha si possono anche approfondire le specificità che connotano i quaderni e i dipinti, tenendo presente che l'artista stessa li riconduce a forme differenti del suo inconscio. Se i primi seguono inevitabilmente l'impianto del taccuino che, pur utilizzato da Bracha con estrema libertà e senza gerarchie, tra liste della spesa e notazioni teoriche, oppure tra disegni compiuti e abbozzi assolutamente germinali, è letteralmente legato alla sequenza delle pagine che lo costituiscono, i dipinti sono invece caratterizzati da una struttura stratigrafica. Composti da una molteplicità di stesure, con tecniche che includono l'iniziale raccolta ed elaborazione di immagini di archivio e l'uso di mezzi di riproduzione meccanica, come la fotocopiatrice, i dipinti crescono su se stessi, strato dopo strato. Là dove i quaderni presentano un andamento che è soprattutto orizzontale e lineare, i dipinti hanno invece una struttura verticale, una profondità intrinsecamente data dalla sovrapposizione fisica dei passaggi che li compongono, dalla polvere dei pigmenti alla pittura a olio.

Tuttavia, attingendo alle stesse idee dell'artista, e alla sua attenzione nei confronti di quanto appartiene a una condizione di co-emergenza, il *matrixial* può anche spiegare il nesso tra quaderni e dipinti, che porosamente confluiscono gli uni negli altri. C'è infatti una relazione di costante continuità. Bracha spiega che i quaderni l'accompagnano sempre e che, quando l'impegno assiduo della pittura diventa fisicamente stancante, come nel cuore della notte, essi accolgono la naturale prosecuzione del suo pensiero, sia esso formulato con parole, immagini oppure una combinazione di entrambe. L'alba di un nuovo giorno può riportare l'artista alla pittura, ma non necessariamente. Questo spiega come il concetto di tempo sia cruciale tanto per i quaderni quanto per i dipinti. Ma proprio perché si tratta di forme diverse dell'inconscio dell'artista, questo tempo può essere breve, contratto e definito, come nel caso di alcuni taccuini prodotti in un mese specifico, o invece esteso, profondo, come avviene per la maggior parte dei dipinti che, malgrado le dimensioni contenute, Bracha solitamente esegue nel corso di più anni. Altra condizione di prossimità può riguardare la presenza di possibili cancellature nei quaderni o "pentimenti" nei quadri. L'artista mi conferma che non cancella nulla dai suoi taccuini; eventuali tracce di immagini o parole sono lasciati visibili, in quanto interventi artistici. Per Bracha, queste tracce sono "paragonabili a onde nel mare, che avvolgono come in una spirale altri elementi, per poi trascenderli". Anche nei quadri, pur nell'infinità degli strati, nulla viene propriamente cancellato. In un processo che allude a un divenire infinito, essi liberano "memorie della dimenticanza" che appaiono come fantasmi.

Se quindi il processo della pittura per sua natura non ha una fine, perché esso genera il pensiero teorico, fluisce nei quaderni e poi ancora sulla tela del quadro, mi chiedo se abbia un inizio. In che

modo Bracha comincia un dipinto? A questa domanda l'artista risponde confermandomi che non inizia mai da una tela bianca. Prendiamo ad esempio la selezione presente nella mostra che accompagna questa pubblicazione: *Eurydice Nu Descendrait n. 2* (2006-2013), *Eurydice n. 54* (2015-2016), *Ophelia – Medusa n. 2* (2006-2013), *Eros – Pietà n. 1* (2015-2019), *Eros – Pietà n. 2* (2015-2019). Anche se articolati in serie, questi dipinti mostrano una relazione organica gli uni con gli altri. Incentrati su figure femminili le cui vicende reiterano esperienze nelle quali si intrecciano amore, trauma, *jouissance* e morte, questi lavori dichiarano la loro vicinanza alla sfera del mito, ponendosi non tanto nel luogo già abitato da ambiti definiti e formulati, ma piuttosto in quello dove essi sono in gestazione, che è propriamente il *matrixial*. Come ologrammi sospesi attraverso la profondità del tempo, questi quadri non appaiono mai definitivamente. Continuando a emettere le loro vibrazioni, la loro compresenza di luce e buio, di fronte e insieme agli occhi di Bracha stessa, oltre che di chi li guarda, essi mettono in atto una “metramorfosi”, quella particolare tipologia di relazione individuata dall'artista che è “conoscenza”, intesa sia come incontro che propriamente come forma di sapere. Artista e spettatrice-partecipante si configurano potenzialmente entrambe come “colei che guarisce e viene guarita”. Nelle sue parole, quanto accade può così essere descritto: “artista-guaritrice che lavora attraverso la trasmissione di tracce e la trasformazione; la pittura come oggetto di *fascinace* (lo sguardo creativo e trasformativo), contemplazione e iniziazione, al punto da *care-carry* (prendersi cura) di chi guarda; e *viewerlooking* (chi guarda osservando), che, toccata e guarita attraverso l'opera d'arte, potenzialmente diventa colei che guarisce le tracce del trauma insite nel dipinto – trauma dell'inconscio femminile, trauma della guerra, trauma del mondo”⁶. Come scrive Bracha, il processo della pittura è senza fine.

¹ Il quaderno da cui è tratta la dichiarazione è pubblicato in questo catalogo alle pagine 46-47.

² Le citazioni dell'artista si riferiscono a recenti conversazioni, avvenute nel corso del 2021, che approfondiscono ed estendono riflessioni che ho maturato nel tempo, a partire dal mio primo incontro con le opere di Bracha all'ICA – The Institute of Contemporary Art, Boston nel 1995, mentre lavoravo alla mostra e al catalogo curati da Catherine de Zegher *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine* (ICA – The Institute of Contemporary Art, Boston, The Kanaal Art Foundation, Kortrijk e The MIT Press, Cambridge, Londra 1996).

³ La prima esposizione pubblica delle opere dell'artista avviene nel contesto della mostra collettiva *Lieux d'artistes*, XXIIe Biennale de Paris, a cura di Egidio Alvaro (selezione a cura di Diagonale Espace Critique, 1982). Le sue prime mostre personali sono: *Visite d'atelier*, Studio Visits project, CNAC – Centre Georges Pompidou project, Parigi, 1983; *Bracha Ettinger*, Diagonale Espace Critique, Parigi, 1984. In Italia il lavoro di Bracha è stato presentato per la prima volta in occasione della mostra *La Ville, le Jardin, la Mémoire*, a cura di Laurence Bossé, Carolyn Christov-Bakargiev, Hans Ulrich Obrist, Académie de France à Rome, Villa Médicis, Roma, 1999 (catalogo Académie de France à Rome, Villa Médicis, Roma e Paris-musées, Parigi, 1999).

⁴ L'artista ha presentato pubblicamente le sue teorie a partire dal 1991. Di seguito una selezione di alcuni tra i suoi testi fondamentali (indicati privilegiando la prima data di pubblicazione): Bracha L. Ettinger, *Matrix and Metramorphosis*, in “Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies”, vol. 4, n. 3, 1992, pp. 176-208, tratto dalla conferenza tenuta presso il 5. *Kunsthistorikerinnen-Tagung*, Università di Amburgo, 19 luglio 1991; *Matrix. Halal(a) – Lapsus. Notes on Painting*, 1985-1992, Museum of Modern Art, Oxford 1993; *The Matrixial Gaze*, Feminist Arts & Histories Network, Dept. of Fine Art, Leeds University, Leeds 1995 (testi di Bracha L. Ettinger, Griselda Pollock); *The Matrixial Borderspace*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006 (testi di Bracha L. Ettinger con introduzioni di Judith Butler, Griselda Pollock, Brian Massumi); *And My Heart Wound-Space*, libro d'artista pubblicato in occasione della 14 Istanbul Biennial, Wild Pansy Press, Leeds 2015 (testi di Andrew Benjamin, Nicolas Bourriaud, Christine Buci-Glucksmann, Carolyn Christov-Bakargiev, Bracha L. Ettinger, Ruth Kara-Kaniel, Tina Kinsella, Griselda Pollock, Oded Wolkstein). L'intero corpus degli scritti di Bracha L. Ettinger è in corso di preparazione e ad oggi sono stati pubblicati due volumi li che raccolgono fino al 2000: *Matrixial Subjectivity, Aesthetics, Ethics. Volume 1: 1990-2000*, a cura di Griselda Pollock, Palgrave Macmillan, Londra 2020 e *The Matrixial Borderspace, op. cit.* Il primo catalogo pubblicato sull'artista è *Bracha Ettinger*, a cura di Egidio Alvaro, Diagonale Espace Critique, Parigi 1984 (testi di Catherine Weinzaepflen). Recenti libri sull'artista includono *Art as Compassion. Bracha L. Ettinger*, a cura di Catherine de Zegher e Griselda Pollock, ASA Publishers, Bruxelles 2011 (testi di Christine Buci-Glucksmann, Judith Butler, Catherine de Zegher, Rosi Huhn, Griselda Pollock).

⁵ Alcuni neologismi conati dall'artista includono combinazioni di parole non pienamente traducibili nella lingua italiana e parte delle attuali traduzioni sono qui proposte per la prima volta.

⁶ Si veda Bracha L. Ettinger, *Art and Healing Matrixial Transference Between the Aesthetical and Ethical*, in *ARS 06 Biennale*, catalogo della mostra, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki 2006, pp. 68- 75; 76-81.