

## Bodywork: Discomfort and Existence

Pina Bausch, Shannon Cartier Lucy, Jordan Casteel, Aaron Garber-Maikovska, Sayre Gomez, Johannes Kahrs, Bruce Nauman, Carol Rama, Kathleen Ryan, Kaari Upson

Il corpo è uno strumento per comunicare a se stessi e agli altri. Nasciamo all'interno di un corpo e terminiamo la nostra vita abbandonandolo. Ed è evidente che qualsiasi nuova situazione che metta in discussione i convenzionali parametri e utilizzo di questo potente strumento percettivo, può generare esperienze differenti e nuova consapevolezza, magari anche un senso di disagio, fisico quanto mentale. La mostra *Bodywork: Discomfort and Existence* indaga questi aspetti e lo fa attraverso i lavori di un gruppo eterogeneo di artisti, voci che in tempi e contesti differenti si sono trovati a riflettere su una idea diversa di fisicità. Se è infatti impossibile calcolare gli abbracci, le strette di mano e la prossimità fisica venute a mancare negli ultimi mesi, ed è ancora in corso di studio una ricerca che quantifichi gli effetti e le implicazioni non solo economiche ma anche esistenziali connesse alla pandemia e a una distorta interazione fisica, gli artisti hanno affrontato, e continuano ad affrontare, questi temi con anticipo e la crisi corrente non può che amplificare certi pensieri e idee che già hanno preso vita nelle loro opere. Per questo *Bodywork: Discomfort and Existence* riunisce con grande naturalezza lavori recenti di artisti come Shannon Cartier Lucy, Jordan Casteel, Aaron Garber-Maikovska, Sayre Gomez, Johannes Kahrs, Kathleen Ryan e Kaari Upson, con altri storici di figure come Bruce Nauman, Carol Rama o la coreografa Pina Bausch, nati in un contesto del tutto differente tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli ottanta.

Come nella composizione di un mosaico fatto da un insieme di svariati singoli elementi, in mostra le opere storiche di Carol Rama, con i loro frammenti anatomici carichi di erotismo, la ripresa di una coreografia di Pina Bausch, e i video monocolore delle performance in solitaria di Bruce Nauman sono disseminate nei vari ambienti della galleria, in una conversazione intima con gli altri lavori più recenti – mescolati in un luogo che è utile ricordare essere stato in origine una dimora privata e per quanto signorile e fastoso nei dettagli architettonici, concepito per una dimensione domestica e raccolta. In questo contesto, la disposizione diffusa delle opere di Nauman, Bausch e Rama più che funzionare da cornice concettuale per l'intera narrazione, sottolinea come l'esperienza del proprio corpo, il suo mutamento e la sua scomposizione siano una costante per indagare il proprio posto nel mondo, comprendere noi stessi e il tempo in cui viviamo.

L'esplorazione della condizione e della psiche umana attraverso la percezione fisica del corpo è

fin dagli anni sessanta l'ossessione di Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941), considerato uno dei più radicali e importanti artisti viventi. Il corpo per Nauman è più che uno strumento, si direbbe quasi un attrezzo di scena da utilizzare in tutte le sue forme e possibilità: è nella tensione che si crea tra la nostra psiche e l'esperienza percettiva nello spazio e nel tempo che per Nauman si struttura l'esperienza umana. I sei video in bianco e nero che punteggiano le stanze della galleria sono stati tutti girati dall'artista nell'isolamento dello studio, alla sola presenza della videocamera. Ed è proprio la ripetizione di attività autoriflessive e molto semplici – come ad esempio misurare lo spazio con i propri movimenti (*Wall/Floor Positions*, 1968), ruotare su sé stessi (*Revolving Upside Down*, 1968), o lasciarsi cadere in un angolo (*Bouncing in the Corner*, N. 1, 1968) – che genera autocoscienza (self-awareness) e dunque conoscenza. E del resto, che la ripetizione di una stessa azione alla fine generasse un sentimento del tutto nuovo nel danzatore quanto nello spettatore, lo sosteneva anche Pina Bausch (Solinge, 1940 – Wuppertal, 2009). Scardinando qualsiasi convenzione, il metodo con cui la coreografa tedesca a partire dalla fine degli anni settanta costruiva i suoi spettacoli, il cosiddetto *Tanztheater*, prevedeva la selezione di danzatori non solo per le loro qualità e abilità fisiche ma anche per il loro trascorso personale, i loro drammi e la memoria esperienziale. I gesti e i movimenti delle coreografie sono la sintesi di un estenuante lavoro di ricerca su sé stessi che prende forma nella coralità e nella dimensione pubblica della scena. Il film *Un jour Pina a demandé*, realizzato dall'artista e regista Chantal Ackerman (Bruxelles, 1950 – Parigi, 2015), documenta proprio questo percorso, tra prove e rappresentazioni, seguendo Bausch e il suo corpo di ballo durante un tour di cinque settimane a Milano, Venezia e Avignone. Girato senza mai inquadrare la scena nella sua totalità, il film si sofferma su piani ravvicinati, come a voler penetrare nel cuore della danza di Bausch. Il breve estratto in mostra presenta la relazione tra due corpi, uno maschile e uno femminile, che sembrano unirsi e subito respingersi. Nell'impossibilità di riconoscere tradizionali rapporti gerarchici uomo-donna, l'opera esplora una nuova e più ambigua idea di interazione di genere, tra seduzione, esercizio di potere, sentimenti di affetto e di violenza. L'idea di utilizzare il proprio corpo come soggetto e oggetto è al centro della ricerca anche di Aaron Garber-Maikovska (Washington DC, 1978). Attraverso una pratica che sta a cavallo tra performance e danza, i suoi dipinti astratti

nascono attorno ai movimenti, ai gesti e alle proporzioni del corpo, tradotti in un personale e colorato alfabeto non-verbale che nel processo concettuale può ricordare quello della creazione di un mandala o della scrittura automatica – anche se in questo caso l'artista è totalmente cosciente. Il corpo per Garber-Maiakovska non è infatti solo uno strumento per relazionarsi col mondo circostante ma anche lo specchio della dimensione interiore, emotiva e spirituale. Questo accade in *TBT* (2021), una grande tela di circa due metri per due su cui l'artista, con un linguaggio pittorico che deriva apparentemente dall'Espressionismo Astratto, registra una sequenza di suoi gesti nati in relazione a un determinato ambiente, e agli oggetti in esso presenti, facendo dell'opera una rappresentazione cosmologica. Le performance di Garber-Maiakovska possono avvenire in privato tanto quanto in spazi pubblici, spesso sotto forma di azioni di *guerrilla* in luoghi associati a un'idea neoliberale e capitalista, come può essere un parcheggio o una catena di ristoranti, ma sempre perseguendo un'idea di improvvisazione, libertà e resistenza.

L'uso libero del proprio corpo unito a quello di altre persone porta a una riflessione sull'identità nelle opere dell'artista americana Kaari Upson (San Bernardino, California, 1972). Quella mostrata da Upson è un'idea di soggettività non lineare e assolutamente duttile: spesso nei suoi video, installazioni, e performance, l'artista esplora l'idea di sdoppiamento psicologico, mettendo in scena situazioni disorientanti e che provocano turbamento, come ad esempio in *There is No such Thing As Outside* (2017-19) presentata nel 2019 alla Biennale di Venezia. Lo stesso accade nelle sculture *Oma (R.Y.B)* e *Grandma (R.Y.B)*, entrambe del 2021. I due mezzi busti, genere classicamente associato con la ritrattistica ufficiale e a un'idea di potere, sono realizzati in MDF ricoperto da diversi livelli di pittura acrilica e a olio. La stratificazione però non è solo materica ma anche concettuale: la figura ritratta è infatti frutto della commistione del volto dell'artista con quello di altre donne: la madre, la nonna e un'amica alter ego, quasi a dire che è solo attraverso la fusione e il riflesso con gli altri che può emergere la nostra più vera natura.

L'idea che l'esperienza del sé passi attraverso l'esperienza dell'"altro", della collettività e dei fenomeni sociali è al cuore del lavoro di altri

artisti presenti in mostra come Jordan Casteel (Denver, 1989) e Sayre Gomez (Chicago, 1982). Lo studio dell'uomo e del suo comportamento in una società, ovvero l'antropologia e la sociologia, sono state proprio la formazione perseguita al college da Jordan Casteel, prima di dedicarsi alla pittura. I suoi dipinti non a caso nascono dalla e rappresentano la relazione con persone che appartengono alla sua comunità e al suo quotidiano, come gli abitanti del quartiere di Harlem in cui vive. I soggetti vengono sempre prima fotografati e poi ritratti, ma il dipinto non è mai frutto di una messa in scena: i protagonisti sono ripresi nel loro ambiente naturale, in pose ordinarie, e lo scatto fotografico è il frutto di una relazione personale e di uno scambio umano. La tela restituisce così un momento di condivisione e di prossimità che si riflette anche nella scala uno a uno della rappresentazione. L'imponente dipinto *Royal* (2020) appartiene alla serie dei *Subway paintings* ed è un condensato di vita: la naturalezza di una madre che stringe e tiene sulle ginocchia la propria bambina, associata a una posa ieratica e frontale tipica invece della scultura classica o della ritrattistica ufficiale, ne fanno un'immagine universale, creando al contempo un senso di intimità ed empatia. Diversamente dai personaggi che popolano le tele di Casteel, l'esistenza nel contesto sociale urbano viene descritta da Sayre Gomez attraverso l'assenza di figure umane, o meglio attraverso i segni e le tracce che lasciano nell'ambiente in cui vivono. Eseguiti con tecniche di iperrealismo spesso utilizzate in ambito cinematografico o commerciale, come il trompe l'oeil, lo stencil o l'airbrushing, i dipinti di Gomez mettono alla prova la capacità di distinguere tra realtà e finzione. Note anche con il nome di *X-Scapes*, le sue tele ritraggono il paesaggio urbano della città di Los Angeles attraverso gli apparentemente più insignificanti dettagli, come segnali stradali, manifesti pubblicitari, graffiti o tag. È il caso del dipinto di piccole dimensioni presente in mostra, *Senza titolo* (2021), che appartiene a una serie in cui Gomez riproduce con minuzia un particolare di quelle che appaiono essere porte, finestre, cancellate o ante di armadietti. Includendo qualsiasi segno di usura dettato dal tempo, così come la personalizzazione della superficie attraverso stickers, scritte, o pubblicità di varia natura, Gomez ci restituisce il ritratto di una società alienata tra libertà individuale e artificialità.

Il ricorrere a un oggetto per rappresentare

simbolicamente la vita e, di contro, il ridurre il corpo a oggetto da sezionare e osservare, sono le modalità esplorate rispettivamente da Kathleen Ryan (Santa Monica, California, 1984) e Johannes Kahrs (Brema, 1965). Studentessa di un maestro come Charles Ray nell'uso e scelta dei materiali per il loro valore e peso psicologico, le sculture di Ryan nascono ricomponendo oggetti trovati e collezionati dall'artista con altri realizzati appositamente, scelti e uniti insieme per la capacità di generare forze e traiettorie opposte. La scultura *Bad Lemon (Baroque)* (2020), ad esempio, crea con materiali sintetici qualcosa di organico, naturale e fragile. Composta da centinaia di pietre semipreziose di produzione industriale, in un'ampia varietà di tipologie di gemme, di forme e di colori, l'opera riproduce la superficie in decomposizione di un limone, qualcosa tutt'altro che perfetto. Come fosse una vanitas moderna, *Bad Lemon (Baroque)* associa diversi concetti legati al simbolismo del limone – che rimanda a un'idea di purezza, di resilienza (“when life gives you lemons, make lemonade”) ma anche a una rappresentazione disfunzionale (nello slang americano una macchina rotta è definita un limone) – alle infinite interpretazioni sulla proprietà delle gemme, creando così una complessa allegoria del ciclo della vita. Similmente al repertorio di oggetti e manufatti arts and crafts collezionati da Ryan, i dipinti di Johannes Kahrs nascono da una raccolta di immagini prelevate dal mondo della pubblicità e dei media, dalla cultura popolare e dalla documentazione storica. I soggetti però, estrapolati dal contesto, vengono privati di ogni originaria connotazione e risultano piuttosto dei corpi anonimi, oggettificati sotto una lente d'ingrandimento che li scruta con un certo feticismo. In entrambi i dipinti in mostra, *Untitled (dead man)* (2007) e *Untitled (pink nude)* (2013), il volto umano non viene raffigurato e il taglio ravvicinato della composizione rende noi stessi voyeur di una scena che difficilmente è classificabile.

La rappresentazione del corpo come soggetto onirico pervade le opere pittoriche di Shannon Cartier Lucy (Nashville, Tennessee, 1977) e di Carol Rama (Torino, 1918-2015). Cresciuta in un contesto non convenzionale, con un padre schizofrenico, Cartier Lucy dipinge in stile realistico scene apparentemente ordinarie e familiari – come può essere una ballerina che esegue una spaccata (*Living Room*, 2019) o una

donna ripresa in ambiente domestico (*The Humble Woman*, 2021) – ma assolutamente stranianti per i dettagli surreali delle pose e della composizione. Il volto dei corpi ritratti non viene mai mostrato e le loro azioni sono incorniciate in situazioni che hanno un che di violento e intrigante al contempo, come il piede dell'uomo posato sulla schiena della ballerina o il dettaglio delle mani stecchite e ipertese della donna che più che un gesto umile ricordano un attacco di epilessia. In modi per certi versi affini, anche le opere di Carol Rama risultano disturbanti nella loro esplorazione del corpo umano e della sua carica emotiva e sensuale. Amputato, sezionato, scomposto, ridotto a protesi, o associato a un repertorio di oggetti riferibili alla figura della madre dell'artista (come pellicce, letti di contenimento, ma anche smalto e rossetti), il corpo, soprattutto quello femminile, è rappresentato da Rama con estrema audacia e in grande anticipo sui tempi. Nel rendere visibili gli impulsi più primordiali, le sue opere sfidavano già negli anni quaranta i convenzionali ruoli di genere, suggerendo una visione liberatoria che rimane tuttora attuale. Oggi più che mai, la visione delle opere di Carol Rama, e di quelle degli artisti in mostra, ci esorta a ripensare il modo con cui vediamo noi stessi e il mondo, del resto anche un piede può essere bello, “da baciare”.

Roberta Tenconi, Curatore  
Pirelli HangarBicocca, Milano