

Corpi stranieri: il corpo come medium e come immagine nella fotografia. A partire da John Coplans, Mona Hatoum ed Erwin Wurm

MICHELE BERTOLINI

La fotografia [...] non era un mezzo dello sguardo che sostituiva attraverso l'obiettivo, ma un mezzo del corpo che produceva la sua specifica e duratura ombra. Ma quest'ombra si separava dal corpo così come da sempre fanno tutte le immagini (Belting, 2011, p. 59).

Introduzione

In una struggente sequenza del film *Il giardino delle delizie* di Lech Majewski del 2004¹, la giovane protagonista, storica dell'arte segnata da una malattia mortale e ossessivamente ripresa dalla videocamera del suo amante, si chiede: «Non è strano il fatto che un'immagine permanga più di un corpo, che una traccia resista più di una vita?». Al di là del suo significato immediato, direttamente correlato al senso di precarietà della vita e del corpo umano, testimoniato dal triste destino di Claudia, questa affermazione acquista un ulteriore e forse più profondo significato all'interno di un film che mette al centro la continua circolazione tra i corpi dei due amanti e le immagini, fotografiche e video, secondo diverse modalità e mezzi espressivi. Le performance dei due protagonisti, infatti, riattivano e mettono in scena, nell'appartamento veneziano teatro della vicenda, dettagli delle opere di Bosch, facendo rivivere l'universo fantastico e al

¹ *Il giardino delle delizie* (*The Garden of Earthly Delights*, Regno Unito, Italia, Polonia, 2004), tratto dal romanzo *Metaphysics* dello stesso Majewski, è il primo capitolo di una trilogia dedicata dal regista polacco all'arte, cui hanno fatto seguito *I colori della passione* (*The Mill and the Cross*, 2011), ispirato al quadro di Pieter Bruegel il Vecchio *Salita al calvario* e al libro dello storico dell'arte Michael Francis Gibson, e *Onirica - Field of Dog* (2014), dedicato alla Divina Commedia di Dante.

tempo stesso carnale del pittore al di là dello spazio della tela, mentre le immagini pittoriche sono continuamente proiettate e riflesse sui corpi, attraverso ardite sovrapposizioni tra i diversi media: la videocamera del protagonista maschile (Chris), la macchina da presa del regista (Majewski), le opere pittoriche di Bosch e di altri celebri pittori. I corpi e i volti, quasi disfacendo la loro fisicità, diventano superfici di iscrizione della pittura, venendo ridisegnati e risignificati dall'arte, come nelle sequenze in cui Claudia, mentre commenta *Il Trittico del Giardino delle delizie*, è avvolta, circondata e quasi nascosta dalla proiezione delle diapositive delle opere di Bosch.

L'opera di Majewski testimonia la condizione intermediale dell'immagine contemporanea, posta necessariamente all'incrocio tra diversi media, e suggerisce la possibilità di una transitività, di un continuo passaggio e commercio tra i corpi e le immagini mediati da un'azione performativa (per cui il corpo si fa immagine e l'immagine prende corpo) come possibile e forse unica risposta e affermazione vitale contro la minaccia della morte. La circolazione tra corpo, gesto e immagine si pone al centro di numerose pratiche artistiche contemporanee: in particolare, la fotografia contemporanea ha investigato la natura del corpo umano secondo molteplici direzioni, tra cui la possibilità di dettagliare e frammentare la sua totalità organica. Sottratto alla sua funzione di vettore fondamentale dell'identità della persona, il corpo parcellizzato è in grado di trasformarsi in supporto e mediatore di nuove, inedite immagini. La prossimità dello sguardo fotografico può quindi rivelare la dimensione di *alterità* ed *estraneità* racchiusa nel corpo, seguendo la suggestione che apre *La camera chiara* di Roland Barthes secondo cui «la Fotografia è l'avvento di me stesso come altro, un'astuta dissociazione della coscienza d'identità» (Barthes, 2003, p. 14). In queste pagine si cercherà di approfondire l'alterità e la doppia natura del corpo come immagine e come medium attraverso alcune opere, collocate storicamente negli ultimi decenni del XX secolo, che testimoniano tre diversi possibili usi del corpo in fotografia: la serie dei *Self-Portraits* (dal 1984 al 2002) di John Coplans, *Van Gogh's Back* (1995) di Mona Hatoum e le *One Minute Sculptures* di Erwin Wurm, realizzate a partire dal 1997 (Wurm, 1999; Wurm, 2002). In questi tre lavori il corpo non è soltanto un soggetto dell'immagine, ma è sempre colto e indagato come corpo performante, nell'atto di produrre e generare, attraverso la sua presenza, nuove immagini, sia che venga tematizzato come attore e agente in prima persona di diverse configurazioni (Coplans, Wurm), sia che venga esposto, in

modo più passivo, come possibile supporto di ulteriori immagini (Hatoum).

Le opere di Coplans, Hatoum e Wurm s'inseriscono in modo peculiare e per certi versi eterodosso all'interno della storia della fotografia contemporanea, lavorando piuttosto sui confini e sulla soglia tra diversi media e pratiche artistiche: John Coplans (1920-2003), noto soprattutto come storico dell'arte, critico e curatore, tra i fondatori di *Artforum*, ha incominciato a esporre fotografie in serie in bianco e nero di parti del proprio corpo nudo a partire dal 1984, componendo nel corso di quasi vent'anni un singolare diario fotografico del proprio corpo invecchiato. Mona Hatoum (1952), artista libanese di origine palestinese, lavora trasversalmente su progetti installativi, performance, video, senza una specifica o univoca collocazione nell'ambito della fotografia contemporanea. Infine, Erwin Wurm (1954), artista austriaco e scultore di formazione, con il progetto delle *One Minute Sculptures*, inaugurato alla fine degli anni Ottanta, si pone consapevolmente in un territorio intermedio tra la scultura temporanea ed effimera, la performance ludica e la documentazione fotografica e video, unica traccia che testimonia la presenza fugace di queste sculture viventi e dei loro bizzarri rapporti con oggetti o spazi quotidiani.

Il saggio intende considerare alcune pratiche fotografiche degli ultimi trent'anni, che comprendono anche opere variamente definite come *image performée*, *tableau vivant* o *staged photography*, come manifestazioni di quella vocazione performativa dell'arte contemporanea, che, partendo dagli esempi storici degli anni Sessanta e Settanta, tende a sfumare i confini tra performance, scultura e fotografia secondo una prospettiva di lettura intermediale. Appoggiandosi sui contributi dell'antropologia dell'immagine di Hans Belting e sulla categoria di atto iconico elaborata da Horst Bredekamp (Belting, 2011; Bredekamp, 2015), che investiga gli slittamenti reciproci tra il corpo, il medium e l'immagine, le opere qui interrogate non testimoniano più semplicemente la volontà di documentare o registrare l'azione performativa del corpo dell'artista, che sperimenta e testa i limiti e le possibilità del suo agire. Coplans, Hatoum e Wurm approfondiscono il confronto intermediale tra le performance del corpo, come medium produttore di immagini, e la performatività del gesto fotografico, atto iconico che insieme raddoppia e sostituisce il gesto del corpo: questo doppio intreccio definisce l'efficacia di queste opere proprio in virtù della loro feconda ambiguità, della loro qualità anfibia.

Le performance metamorfiche del corpo in John Coplans

Il corpo fotografato può presentarsi al tempo stesso come *soggetto* dell'immagine (le fotografie di Coplans non a caso si intitolano, in maniera ironica e paradossale, *Autoritratti*) e come *mezzo* trasmissivo, supporto segnico di altre, nuove e inedite immagini, come nel caso dell'opera di Mona Hatoum. Hans Belting ha ampiamente indagato le variabili e complesse declinazioni storiche della relazione tra persona umana, corpo e immagine, perorando la difesa e il primato del corpo come «medium vivente» (Belting, 2009, pp. 85-87) in un'epoca di proliferazione dei media digitali, di virtualizzazione dei corpi e di crisi della capacità delle immagini di racchiudere il corpo e l'identità della persona in una rappresentazione stabile e vincolante una volta per tutte (Belting, 2011, pp. 112-117; Clair, 1995; Ewing, 1994). L'autopercezione del proprio corpo vivente da parte dell'uomo rappresenta nella prospettiva di Belting una condizione fondamentale, una preconditione antropologica ancor prima che storica per lo sviluppo dei media tecnici e tecnologici (a tutti gli effetti dei "corpi artificiali") e per la possibilità di articolare il rapporto di reciproca implicazione e di differenza tra l'immagine e il medium che la ospita. Ne sono testimoni quegli artisti contemporanei che, rivolgendosi spesso al mezzo fotografico, restituiscono al corpo una sua presenza reale e concreta contro il dominio unilaterale della realtà mediale, trasformando il corpo vivente in opera e in immagine (Belting, 2011, pp. 112-113). Tuttavia, le implicazioni potenziali del discorso di Belting e di Bredekamp (Bredekamp, 2015) sugli scambi e le permutazioni tra i corpi viventi, le immagini e il gesto fotografico si estendono ben al di là di una riscoperta della dimensione del corpo vissuto contro la proliferazione dell'immagine virtuale. Proprio le opere di Coplans, Hatoum e Wurm liberano una dimensione performativa, attoriale, in cui il corpo, manipolato e agito da sé stesso o da altri, mette in scena la propria identità metamorfica e proteiforme, interrogando su un piano esistenziale la conoscenza di sé. Coplans non solo fa giocare la presenza carnale e scultorea del suo corpo invecchiato contro la falsificazione dell'immaginario mediale e pubblicitario, che tende spesso a occultare il processo di decadenza fisica dell'uomo, ma si pone in una postura di ascolto intimo del proprio corpo, manipolando e ridisegnando in senso creativo la superficie della sua pelle. Hatoum lavora sul doppio registro attraverso cui è possibile leggere una fotografia, in quanto esito o restituzione di un processo in corso, di una performance che mette in gioco il corpo, e come immagine bidimensionale compiuta. Questa doppia

modalità di funzionamento iconografico della fotografia di Hatoum, per cui essa si presenta al tempo stesso come figura di spalle e come superficie di iscrizione di segni, racchiude la feconda ambiguità di *Van Gogh's Back*. L'aspetto fisico, gestuale, comportamentale e la componente concettuale e segnica, che sottolinea la natura di superficie di iscrizione del corpo-pelle, in *Van Gogh's Back* creano un gioco di oscillazione mentale tra l'evento tridimensionale registrato, ancora visibile grazie ai peli bagnati e insaponati, e l'immagine bidimensionale che ne risulta (Cotton, 2010, pp. 42-43).

La fotografia, rinnovando sotto questo aspetto un processo che appartiene alla sua stessa origine e alla sua storia come alla sua mitologia, a partire dalla teoria degli spettri corporei di Balzac ripresa e narrata da Nadar (Krauss, 1996, pp. 7-27), cattura e strappa dal corpo uno dei suoi strati, il suo *involucro*, secondo la definizione teorica proposta da Jacques Fontanille (Fontanille, 2004), ovvero quella figura sensibile che, come una pellicola o una membrana, separa e fa comunicare il *me* con il *mondo per me*. Il corpo come involucro, nella prospettiva aperta dalla teoria dell'*io pelle* (*Moi-peau*) di Didier Anzieu (Anzieu, 1985) e rilanciata sul piano di una semiótica del *corpo proprio* da Jacques Fontanille, oltre ad assicurare la coesione e la riunione delle parti del Me, si pone come una superficie di iscrizione di segni e tracce provenienti dall'esterno (Hatoum) o dai movimenti interni e intimi della carne (Coplans), rendendo «il corpo proprio e i suoi *avatar* il reale crogiolo della funzione semiótica» (Fontanille, 2004, p. 193). Seguendo l'articolazione teorica proposta da Fontanille, che individua, sulla scorta della tradizione fenomenologica, psicologica e psicoanalitica, una doppia modalità fondamentale di rappresentazione del corpo, il corpo come carne mobile e sensomotricità e il corpo come involucro, come forma e immagine di sé, le declinazioni del corpo proposte da Hatoum, Coplans e Wurm possono invitarci a riflettere sulle possibili interazioni e sugli intrecci tra questi due modelli: il corpo colto sotto il profilo dinamico del movimento e della gestualità e il corpo percepito come forma e come immagine, come involucro.

Hatoum e Coplans affrontano in maniera differente la relazione tra persona, identità e corpo, escludendo esplicitamente il volto dalla rappresentazione: gli *Autoritratti* di Coplans, storico dell'arte e direttore di riviste d'arte contemporanee internazionali prima di dedicarsi alla fotografia, appaiono quindi paradossali, in quanto i dettagli ingigantiti delle sue mani, dei piedi, delle ginocchia, della schiena, delle braccia non solo negano la riconoscibilità e l'identificazione del soggetto, ma in virtù della loro

deformazione e del loro isolamento, sono «trans-figurate, portate a figurare altro, a sembrare altro, [...] isolate e deformate in modo che non assomiglino più a se stesse ma facciano pensare ad altro» (Grazioli, 1998, p. 337). Questo potere metamorfico, di trasformazione delle parti del corpo è messo in relazione da Jean-François Chevrier in una conversazione con John Coplans del 2002 con la categoria del *grottesco* che, nella pittura e nella scultura, dalla statuaria arcaica cinese, azteca o africana fino ad Hans Bellmer, mostra «i rapporti di continuità del corpo umano con gli altri corpi, [...] con gli altri animali e con i mostri» (Coplans, 2003, p. 7). Senza ricondurre tuttavia la propria pratica fotografica nell'alveo di una tradizione storico-artistica connotata in maniera precisa, Coplans preferisce restituire le sue fotografie a un'esperienza umana universale come quella del terrore o della paura dell'ignoto; fotografare il proprio corpo nelle sue parti separate libera ancora una volta l'alterità, l'estraneità (*otherness*) del corpo, per cui «la frontiera dietro di me è questa alterità che è un aspetto pauroso, lo sconosciuto, qualcosa di diabolico» (Coplans, 2003, p. 7).

Gli *Autoritratti* di Coplans, raccolti in libri d'artista e serie *in progress* che si snodano per quasi vent'anni fino alla morte nel 2003 (*Finger, Hand, Foot, A Body of Work*), si contrappongono quindi alla tradizionale funzione del ritratto, concentrata sul volto, per offrire piuttosto il corpo e la superficie epidermica del maturo fotografo, solcata dalle rughe, come una rete di segni molteplice e moltiplicata che porta su di sé la memoria e la traccia del passaggio del tempo. Gli scatti di Coplans si concentrano spesso sulle estremità del corpo (mani, dita, ginocchia o piedi): in questo senso non assumono semplicemente la funzione di un volto, non si trasformano necessariamente in visi, come accade ai torsi plastici ed espressivi di Irving Penn o al torso di Neil Weston fotografato dal padre Edward nel 1925². Inoltre Coplans espone le sue fotografie sotto forma di dittici o di polittici,

² Un punto di vista opposto è espresso da Michel Aumont che attribuisce alla fotografia, al contrario della scultura, il ruolo inevitabile, nel suo rapporto con il corpo umano, di trasformare in volto il corpo fotografato, qualsiasi parte del corpo, in virtù della relazione frontale e dell'incrocio di sguardi che si istituisce tra l'immagine e l'osservatore: «Scolpire significa sempre scolpire un corpo, fotografare vuol dire sempre fotografare un volto. [...] Il corpo fotografato diventa volto, [...] il corpo può essere lì [sull'immagine] solo a condizione di trasformarsi in volto» (Aumont, 1993, pp. 140-141). Questa funzione di trasformazione del corpo in volto è attribuita da Rosalind Krauss, sulla scia di un influsso dell'immaginazione surrealista, agli studi di nudo di Irving Penn, studi che non a caso riproducono busti e torsi (Krauss, 1996, pp. 157-165).

creando accostamenti e assemblages incongrui e falsati tra un'immagine e la successiva: un bacino sembra prolungarsi in un avambraccio, una natica lascia il posto a un gomito, il corpo sembra raddoppiarsi e riflettersi come in uno specchio deformante, privato della sua simmetria. In uno scatto la schiena nuda in primo piano assume quasi l'aspetto di un grande monocromo o di una tela vuota, sormontata da due pugni chiusi. Questa composizione mostruosa di frammenti di membra accostate, spesso doppie paia di gambe o di braccia (Coplans, 2003), evoca la paradossale e inquietante costruzione smembrata delle fotografie della *Bambola* di Hans Bellmer: in questo caso, tuttavia, essa è rigiocata e messa in scena dal corpo di Coplans stesso secondo un registro più ironico, un corpo che sperimenta sul piano fenomenologico ed esistenziale i limiti e le potenzialità dei propri gesti.

Dalla singolarità di un essere umano assolutamente irripetibile e unico, Coplans estrapola e astrae, con spirito di divertito e ironico paradosso, una successione di forme spoglie, universali, che richiamano i frammenti delle sculture arcaiche e che sembrano parlare il linguaggio del modernismo artistico, senza tuttavia la carica erotica ed estetica degli studi di nudo di Irving Penn (gli *Earthy Bodies* del 1949-1950). Gli *Autoritratti* coniugano quindi la frammentazione e la parcellizzazione del corpo proprio, tipiche della moderna rappresentazione della persona³, con l'universalità, immediatamente percepibile e condivisibile, di forme e parti del corpo che appartengono a tutta l'umanità e che possono dialogare anche con forme analoghe del regno animale (Baqué, 2004, pp. 233-234). Il progetto fotografico, secondo le parole dell'autore, sembra nascere da un moto empatico di immedesimazione, a metà strada tra la tenerezza e il desiderio di documentare una verità biologica e naturale come l'invecchiamento, nei

³ La crisi dell'immagine contemporanea, più precisamente della sua competenza figurativa e rappresentativa, secondo Belting trascina con sé una crisi del corpo *nelle* immagini e una crisi della persona, cioè del rapporto referenziale tra immagine e identità personale: «C'è una peculiare unanimità nell'affermare che stiamo perdendo l'immagine della persona e che, allo stesso tempo, non possediamo più un'immagine del nostro corpo attraverso la quale poterci ancora comprendere» (Belting, 2011, p. 109). Il progetto di Coplans potrebbe essere messo a confronto, sotto l'aspetto della frammentazione delle parti del corpo, con l'installazione audiovisiva di Gary Hill, *Inasmuch as it is always already taking place* (1990): «Non possono più esserci immagini del corpo in un rapporto di 1:1, poiché l'artista scompone nelle proprie sillabe quell'immagine corporea per la quale egli non fornisce più nessuna figura simbolicamente valida» (Belting, 2011, p. 136).

confronti dei corpi (invisibili e onnipresenti) degli altri esseri umani: «Non c'è nient'altro che il corpo di un uomo vecchio. Ce ne sono milioni. Sono là, per la strada, con le loro pancette e le loro guance cadenti, le loro schiene curve, mentre trascinano il passo. Li osservo, li guardo e so che sono io» (Coplans, 1989).

Mona Hatoum: la pelle delle immagini

Nell'opera fotografica di Mona Hatoum *Van Gogh's Back* è in gioco un'altra forma dell'alterità del corpo: la sua capacità di produrre un'immagine non di sé stesso, ma contro sé stesso, in quanto «il segno che la mano traccia sul corpo è insieme corporeo e antitetico al corpo stesso, perché il segno subordina il corpo a un'immagine» (Belting, 2011, p. 48) che può anche nascondere il corpo. Alla pari della maschera, del travestimento del corpo o delle antiche pratiche di pittura del corpo, tra le forme antropologiche più originarie di «trasformazione del nostro corpo in immagine» (Belting, 2011, p. 47; p. 118; pp. 185-187), la schiena insaponata e fotografata da Hatoum opera come una doppia struttura antitetica di copertura parziale del corpo e di esposizione di una nuova immagine⁴.

Van Gogh's Back si presenta come una fotografia di dimensioni contenute (50x38): isolando in un primo piano fortemente illuminato una schiena irsuta, bagnata e insaponata di un uomo di spalle, l'opera di Hatoum istituisce, come i dettagli del corpo di Coplans, un rapporto intimo e diretto con lo spettatore. Il titolo dell'immagine non solo rimanda alla possibile metamorfosi del corpo in una superficie bidimensionale in grado di evocare i cieli stellati dipinti da Van Gogh, ma sottolinea la dimensione performativa e gestuale della pennellata pittorica originaria, materia dinamica qui richiamata dal gesto dell'insaponare e bagnare la schiena. Il corpo fotografato è qui esposto in una condizione di passività, in quanto agito dal corpo e dallo sguardo invisibile dell'artista.

È utile ricordare peraltro come l'artista libanese ha indagato ripetutamente nelle sue opere la nozione di superficie e di pelle (pelle virtuale degli schermi o pelle reale dei corpi) come confine, limite, piano di iscrizione di segni o zona di contatto con l'alterità e l'estraneità, sviluppandone le complesse implicazioni politiche, estetiche, sociali e sessuali (Ross, 2015, pp. 140-149). Una sua celebre installazione video del 1994, presentata al

⁴ «Se produciamo un'immagine sul nostro e con il nostro corpo essa non sarà un'immagine specifica di questo corpo» (Belting, 2011, p. 47).

Centre Pompidou di Parigi e successivamente alla Biennale di Venezia e alla Tate Gallery, si intitola infatti *Corps étranger* (*Corpo straniero*): in essa vengono proiettate sulla superficie del pavimento all'interno di una torre cilindrica bianca, in cui lo spettatore è invitato a entrare, immagini degli organi interni e parti del corpo esterno dell'artista accompagnate dal suono del suo respiro e del suo battito cardiaco. Il confine tra l'interno e l'esterno del corpo risulta messo in discussione in questa installazione, mentre lo spettatore è costretto a entrare direttamente in contatto con un corpo percepito come straniero ed estraneo che finisce per inglobarlo e assorbirlo minacciosamente (Mirzoeff, 2002, pp. 186-187).

Nel caso di *Van Gogh's Back* due aspetti in particolare meritano di essere approfonditi: la pelle come «simbolo della frontiera che definisce e separa il sé dal resto del mondo» (Wallis, 2015, p. 120) e la presenza di una figura che volge le spalle all'osservatore. Questo doppio livello di funzionamento dell'immagine, *come* superficie e *come* figura di spalle, dev'essere tenuto ben presente nell'interpretazione dell'opera. Il corpo umano fotografato di schiena, che può proporsi come una superficie di iscrizione di segni verbali o di immagini, rivela le sue implicazioni politiche, sociali e culturali nella fotografia contemporanea. L'artista cinese Qin Ga, nato nel 1971, ad esempio ha fotografato la propria schiena sulla quale ha tatuato la carta geografica della Cina con l'indicazione del percorso del progetto collettivo *The Long March, a Walking Visual Display*⁵, così come Ni Haifeng, nato nel 1966, ha realizzato un autoritratto fotografico dipingendo il suo petto nudo con motivi della porcellana cinese del Settecento disegnati dai mercanti olandesi e accompagnato da un testo scritto sul busto, che richiama i testi esplicativi delle collezioni, dei musei o dei cataloghi (*Self-portrait as a Part of Porcelain Export History*, 1999-2000) (Cotton, 2010, pp. 35-37). Il corpo nudo diventa in questo caso il supporto e il medium sul quale vengono proiettati significati culturali imposti, estranei e stranieri, frutto della storia coloniale dell'Occidente, un'interfaccia di mediazione tra l'autonomia del corpo e del soggetto e la rete degli sguardi culturali che lo intercettano.

La figura di spalle, negando il proprio volto alla fotocamera, tematizza il corpo proprio come medium e supporto di possibili immagini, piuttosto che come soggetto raffigurato, trasformando la schiena in una superficie vuota da riempire, superficie che evoca metaforicamente la bidimensionalità della tela pittorica, la pagina bianca o anche la lastra fotografica in

⁵ <http://longmarchproject.com/qin-ga-miniature-long-march/>

attesa della scrittura di luce. Senza ridursi al semplice rovescio della visione frontale, la schiena, «che espone la parte meno controllata del sé [...], la parte del corpo più estranea e strana», può funzionare come «un secondo volto» (Beyart-Geslin, 2017, p. 101), «*un altro volto*, che tuttavia non possiamo controllare né davvero conoscere se non attraverso un resoconto mediato dall'esterno», mediazione che dev'essere affidata a «un essere umano, una macchina fotografica, una videocamera» (Marangoni, 2020, pp. 123-124). Espressione dell'inevitabile e strutturale esposizione del nostro corpo allo sguardo dell'altro, del nostro costitutivo essere nel mondo e di un originario essere per gli altri, la schiena fotografata istituisce un rapporto immediato con lo sguardo dello spettatore, attivando, su un altro livello rispetto all'immagine performata, una relazione teatrale tra l'attore e l'osservatore esterno. *Van Gogh's Back* suggerisce quindi il bisogno primario dell'immagine di essere guardata dall'esterno, la necessità di trovare la propria legittimazione fuori di sé, al punto che potrebbe essere definita come una doppia *metapicture*, un'immagine cioè che, aprendo uno spazio discorsivo, parla dello statuto stesso dell'immagine (Mitchell, 2018, pp. 29-31)⁶: non soltanto infatti essa evoca nel suo stesso titolo il medium pittorico all'interno del dispositivo fotografico, ma richiama attraverso la figura di schiena la struttura di rimando di ogni immagine nei confronti di uno sguardo esterno.

Le sculture momentanee di Erwin Wurm

Michel Poivert, in un recente volume dedicato agli sviluppi della fotografia contemporanea (Poivert, 2018, pp. 209-235), ha individuato nell'immagine performata (*image performée*) e più in generale in un certo tipo di fotografia teatralizzata (per quanto i rapporti diretti con il teatro appaiano molto labili, rispetto ai legami più stretti con il cinema e con la pittura) uno dei

⁶ Mitchell definisce la *metapicture* come l'annidamento di una *image* all'interno di un'altra *image*, di un medium in un altro medium. In un senso più generale, «qualunque *picture* può diventare *metapicture*, quando sia impiegata come un dispositivo per riflettere sulla natura delle immagini», come la celebre immagine dell'anatra-coniglio citata nelle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, «caso esemplare del *vedere come* e della duplicità della raffigurazione in quanto tale». Essa «può fungere da metafora o da analogia portante per un intero discorso» (Mitchell, 2018, pp. 30-31).

possibili e significativi esiti della fotografia del XXI secolo, contro la recente ripresa di una critica modernista in fotografia, attenta soprattutto a sottrarre all'immagine fotografica, che pretende di essere artistica, una relazione esplicita e diretta con lo spettatore (Fried, 2008). L'immagine performata, come sottolinea Poivert, non si riduce alla registrazione di una performance, ma opera piuttosto «nel senso della performance linguistica che associa la parola a un atto: si tratta di realizzare un'immagine come si realizza un gesto» (Poivert, 2018, p. 213). La dimensione documentaria (l'immagine come registrazione di un'azione colta sul vivo di fronte a un pubblico), dominante nell'arte performativa degli anni Sessanta e Settanta, cede qui il passo a un'azione che si determina in funzione dell'immagine, in cui «la posa è regolata per l'immagine [...], l'azione si è posta interamente al servizio dell'immagine» (Poivert, 2018, pp. 213-217), per cui l'immagine incarna, *gioca* la finalità interna dell'atto eseguito. Nonostante l'artificialità esibita della costruzione scenica dell'immagine, questo tipo di fotografia teatrale rinuncia spesso alla manipolazione digitale o a trucchi particolari, per cui l'immagine si pone come «la registrazione di una scena tanto strana quanto *concretamente* realizzata» (Poivert, 2018, p. 213), secondo un complesso intreccio di natura e artificio (Marra, 2012, pp. 296-297).

La definizione di Poivert, secondo cui l'immagine performata va compresa come se fosse l'esecuzione di un gesto, richiama ed evoca, sebbene non in maniera esplicita, la nozione di *atto iconico* che Horst Bredekamp ha coniato, sulla scorta della teoria degli atti linguistici di Austin, come chiave di lettura generale per la storia e la teoria delle immagini, declinando le possibili permutazioni tra i corpi viventi e le immagini, dotate di un'efficacia performativa che trova proprio nella fotografia, intesa come traccia e sostituto del corpo, uno dei momenti più rilevanti (Bredekamp, 2015, pp. 137-153).

Nel rapporto di reciprocità che si gioca tra la performance e l'immagine, la bilancia pende a favore di quest'ultima in quanto meta interna di un'azione programmata che libera spesso un forte quoziente di inquietudine psicologica, mentale o sociale offerta direttamente allo sguardo dello spettatore, uno spettatore protagonista, collocato nella posizione di vedere tutto. Dall'altra parte l'immagine fotografica conta in funzione della scena rappresentata, piuttosto che in virtù dell'originalità della registrazione e del punto di vista scelto dal fotografo: il carattere bizzarro, incongruo, inverosimile, ambiguo, ironico, onirico o paradossale che si libera da queste scene immobili, da questi quadri congelati, dalle posture

inverosimili del corpi il cui senso sospeso è affidato al lavoro dello sguardo spettatoriale, ci permette di cogliere un'affinità tra le opere di artisti diversi come Philippe Ramette, Erwin Olaf, Cécile Hesse e Gaël Romier, Paul Pouvreau, Gregory Crewdson o lo stesso Erwin Wurm (Poivert, 2018, pp. 209-224).

Wurm interpreta infatti la relazione tra performance corporea (paradosale e soggetta al rischio del fallimento) e immagine fotografica attraverso la categoria della scultura momentanea, che congela e fissa la posa della riuscita di un gesto che resta incongruo, derisorio, assurdo, fallimentare. Letteralmente, siamo posti di fronte alla riuscita di un fallimento, al successo di un atto derisorio. Nonostante la stranezza o l'inverosimiglianza delle scene rappresentate, infatti, l'immagine performata si pone come la restituzione esistenziale di una forma d'esperienza del mondo, in grado di manifestare, come nel caso delle sculture fotografiche di Wurm, «la nostra capacità di eludere la regole del mondo» (Poivert, 2018, p. 213)⁷.

La volontà di creare situazioni, travestimenti, gesti o azioni in grado di rovesciare la routine quotidiana attraversa tanto le performance corporee assurde del giapponese Tatsumi Orimoto (o per meglio dire del suo personaggio, *Bread Man*, il cui volto è coperto da una massa di pane mentre esegue azioni quotidiane), quanto i *Gestures of Demarcation* di Melanie Manchot e le *One Minute Sculptures* di Erwin Wurm (Cotton, 2010, pp. 26-28). Queste vie di fuga dalla banalità quotidiana o dal conformismo morale e sociale dei comportamenti dominanti (nel caso di Wurm) rivestono anche un significato etico, oltre che poetico ed estetico: la possibilità di percorrere realtà alternative, in grado di aprire nuove forme di relazione sociale tra gli uomini, espandendo i limiti del corpo e deformandone le azioni.

Due conseguenze provvisorie si impongono alla luce di queste considerazioni: da una parte la fotografia contemporanea, nella sua declinazione di *image performée*, *staged photography* o *tableau vivant*, sembra collocarsi storicamente e teoricamente nel contesto di quella «svolta performativa delle arti» che ha percorso gli anni Sessanta e Settanta (Fischer-Lichte, 2014, pp. 21-40), sia pure secondo una declinazione specifica, che coglie l'immagine come fine e risultato visibile dell'azione. Dall'altra parte, in virtù

⁷ Sul rapporto ampio e articolato, sia storicamente che concettualmente, tra corpo, scultura e fotografia, con particolare riferimento all'arte contemporanea: cfr. Conte (2014, pp. 84-95; pp. 122-135), Di Bello (2018). Nel testo di Conte, in particolare, si rimanda all'analisi di due artisti come Maurizio Cattelan e Robert Gober, confrontabili con la ricerca artistica di Wurm.

della sua originaria condizione teatrale, in senso lato, l'immagine fotografica istituisce un rapporto privilegiato tra il punto di vista dell'attore, soggetto dell'immagine, e lo spettatore, il quale si trova impegnato, e in un certo senso trasformato, dal compito proposto dall'immagine (Poivert, 2018, p. 211; pp. 218-221).

Wurm declina tuttavia l'immagine performata perseguendo una poetica della costruzione dell'immagine deliberatamente anti-classica, che innesta il banale sul buffonesco, sul ridicolo e sull'assurdo, recuperando «la dimensione eminentemente meccanica, basica, umile» (Baqué, 2004, p. 55) della fotografia e valorizzando «la messa in atto di gesti minimi – di gesti *poveri* in un certo senso – all'interno di messe in scene spesso abortite, ridicole, buffonesche, a mala pena comiche» (Baqué, 2004, p. 52). In riferimento al suo lavoro si può richiamare probabilmente la categoria estetica dell'idiozia o della saggezza idiota (nel suo senso etimologico di unicità e singolarità irriducibile a ogni norma o regola generale), che Jean-Yves Jouannais ha individuato come territorio e sostanza stessa del continente artistico contemporaneo, riunendo sotto questo titolo una serie di fenomeni caratteristici dell'arte contemporanea, marcati da uno spirito buffonesco e derisorio, dall'estetica del banale e da gesti minimi, in grado di suscitare un riso cinico, privo di pathos, ma al tempo stesso tenero (Jouannais, 2003). Gli istanti fotografici selezionati da Wurm sono, letteralmente, *istanti idioti*, nella loro singolarità e unicità sempre in attesa di una caduta imminente.

Nel 2017, in occasione della 57° edizione della Biennale di Venezia, Wurm, rappresentante del padiglione austriaco, ha festeggiato il ventesimo anniversario delle sue *One Minute Sculptures*. La sua opera *monumentale* rovescia ironicamente la logica stessa del monumento scultoreo, sottolineando la dimensione effimera, temporanea, come pure banale, quotidiana, paradossale, sarcastica delle sue pose "scolpite" dallo scatto fotografico. La lunga serie delle *One Minute Sculptures* sembra trasgredire intenzionalmente qualsiasi frontiera o linea di confine non solo tra performance, scultura e fotografia, ma anche tra performance e vita quotidiana, tra spettatore e partecipante, tra atelier, galleria, museo e spazio pubblico, nella misura in cui, a partire dal primo video del 1997, registrato dall'artista nel suo studio, Wurm invita i galleristi e il personale delle gallerie a prendere parte alle sue performance partecipate sulla base di alcune

precise istruzioni⁸. Dalle pareti chiuse, claustrofobiche e povere dello studio dell'artista, che accoglie anche le *Instructions for Idleness* (2001), parodia sociale e politica dei pregiudizi relativi all'immagine dell'artista improduttivo e ozioso, o delle camere d'albergo (*Hotel Rooms*, 2001), il progetto performativo di Wurm si espande non solo a livello di coinvolgimento e partecipazione di conoscenti e amici, ma anche in termini di cambio di scala investendo gli spazi aperti o l'architettura dei luoghi espositivi, come nell'intervento alla Biennale di Venezia del 2017 o alla Villa Le Lac, progettata da Le Corbusier, al festival Images Vevey in Svizzera nel 2018.

Conclusion

Una domanda riguardo ai progetti di Wurm sorge spontanea: si tratta di sculture viventi, di performances effimere o di fotografie, dato che l'artista austriaco decide di esporre come opere immagini fotografiche di piccolo formato, istantanee e prese dal vivo, lontane in ogni caso dallo stile oggettivo e impersonale della fotografia di documentazione? Ciò che appare più interessante in questo caso è interrogarsi sulla posizione, sul luogo occupato dalla fotografia all'interno del processo artistico di genesi dell'opera. Wurm riconosce, sulla scorta di una lunga tradizione di pensiero, alla fotografia una posizione mediana (al tempo stesso intermedia tra le diverse parti in gioco e mediatrice del gioco) che le consente di congelare, fissare, scolpire il tempo, anche fugace e dimesso delle sue pose, collocandosi tra la performance e il divenire-scultura del corpo e degli oggetti. Tra la performance agita e la scultura effimera registrata si colloca dunque il gesto fotografico, che riesce a selezionare e catturare il breve istante della "perfezione", in cui la posa è raggiunta e conquistata, mentre il video testimonia e rende conto dei diversi tentativi falliti dai performer (in primo luogo dall'artista stesso). «La posa è conservata grazie alla fotografia, che senza limitarsi a documentare la performance, svolge un ruolo decisivo nelle sue opere. È possibile affermare che le fotografie sono le sculture. Senza di esse, la serie non esiste» (Hurwitz, 2020, pp. 13-14). La fotografia, a maggior ragione con l'uso da parte di Wurm della Polaroid, che implica uno

⁸ Invitato a esporre alla Künstlerhaus di Brema nel 1997, Wurm si presentò dieci giorni prima dell'inaugurazione munito solo di un apparecchio fotografico, proponendo al gallerista Horst Giese, ai suoi collaboratori e al personale della galleria di prendere parte alla realizzazione delle sculture performative effimere: cfr. Hurwitz, 2020, p. 14.

sviluppo fugace e istantaneo quanto la performance che cattura, opera quindi come un secondo sguardo portato sull'azione e sul gesto temporaneo: è questo «atto di ri-vedere e ri-pensare le proprie sculture/performance a diventare il soggetto della sua pratica fotografica» (Baker, 2020, pp. 4-5).

Riattivando una relazione costitutiva e storica tra fotografia e scultura (basta pensare alle *Sculptures Involontaires* di Brassai e Salvador Dalí del 1933, i cui primi piani fotografici monumentalizzano in forme scultoree piccoli oggetti quotidiani, pezzi di carta arrotolati in tasca, biglietti d'autobus strappati, scarti [Campany, 2006, p. 25])⁹, Wurm la rovescia ironicamente di segno, nella misura in cui ci consegna un catalogo ricchissimo di gesti e performance del corpo comiche, grottesche, irriverenti, trasgressive. Tra i precedenti storici dell'operazione di Wurm si dovrebbero forse ricordare le ironiche interazioni tra fotografia, performance e scultura messe in opera dal giovane Bruce Nauman in *Failure to Levitate in the Studio* (1966), in *Self-Portrait as a Fountain* (1966) e nei *Flour Arrangements* (1966) in cui la povertà del gesto viene riqualficata dalla capacità della macchina fotografica di «dare un'espressione a forme e comportamenti effimeri» pur conservando «l'irrazionalità di un soggetto banale, di un'azione estemporanea o di un dettaglio insignificante» (Campany, 2006, p. 26)¹⁰. Tra le prime sculture fotografiche di Wurm si ricordano non a caso alcuni interventi fotografici (*Dust Sculptures*, 1990) che registrano la traccia polverosa di piccoli oggetti assenti, spariti, al limite della visibilità e dell'azione stessa, e che entrano in risonanza non solo con i *Flour Arrangements* di Bruce Nauman, ma anche con i celebri *Élevages de poussière* (1920) di Duchamp e Man Ray (Baker, 2020, pp. 1-2).

All'interno di questo spazio intermedio in cui la fotografia si fa scultura, operando secondo un'affinità di atteggiamento e di approccio che avvicina strutturalmente le due pratiche, è ancora una volta l'azione del corpo, il gesto di una doppia performance (performance del corpo e performance del gesto fotografico) a svolgere il ruolo di mediatore necessario e punto di contatto instabile, fugace e contingente.

⁹ Sul rapporto tra fotografia e scultura, cfr. Frizot, Païni (a cura di), 1993.

¹⁰ L'influsso delle azioni di Nauman è ben presente anche nella serie degli *Autotratti* di Coplans.

Bibliografia

Anzieu, D. (1985), *Le Moi-peau*, Dunod, Paris; trad. it. (1994), *L'io pelle*, Borla, Roma.

Assche, C. van (a cura di) (2015), *Mona Hatoum*, Éditions du Centre Pompidou, Paris.

Aumont, M. (1993), *Où s'arrête la sculpture?*, in Frizot, M., Païni, D. (a cura di) (1993), *Sculpteur-Photographe, Photographie-Sculpture*, Actes du Colloque organisé au Musée du Louvre le 22 et 23 novembre 1991, Musée du Louvre-Marval, Paris, pp. 133-143.

Baker, S. (2020), *Erwin Wurm Photographs*, in *Erwin Wurm Photographs 1986-2018*, RVB Books, MEP, Paris, pp. 1-5.

Baqué, D. (2004), *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Éditions du Regard, Paris.

Barthes, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris; trad. it. (2003 [1980]), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Belting, H. (2002), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn; trad. it. (2011), *Antropologia delle immagini*, Carocci editore, Roma.

Belting, H. (2005), *Image, medium, body: A new approach to iconology*, «Critical Inquiry», 31, pp. 302-319; trad. it. (2009), *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in Pinotti, A., Somaini A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 73-98.

Beyart-Geslin, A. (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Deboeck supérieur, Louvain-le-Neuve.

Bredenkamp, H. (2010), *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp Verlag, Berlin; trad. it. (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Company, D. (2003), *Art and Photography*, Phaidon, London-New York; trad. it. (2006), *Arte e fotografia*, Phaidon, London-New York.

Clair, J. (a cura di) (1995), *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, Marsilio, Venezia.

Conte, P. (2014), *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata.

Coplans, J. (1989), *John Coplans. Autoportraits*, Centre de la Vieille Charité/Actes Sud, Marseille.

Coplans, J. (2003), *Body Parts. A Self-Portrait by John Coplans*, powerHouse Books, New York.

Cotton, C. (2009), *The Photography as Contemporary Art*, Thames & Hudson, London; trad. it. (2010), *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino.

Di Bello, P. (2018), *Sculptural Photographs: From the Calotype to Digital Technologies*, Bloomsbury Visual Arts, London.

Ewing, W.A. (1994), *The body. Photographs of the human form*, Chronicle Books, San Francisco.

Fischer-Lichte, E. (2004), *Ästhetik der Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci editore, Roma.

Fontanille, J. (2004), *Soma et séma: figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Paris; trad.it. (2004), *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.

Fried, M. (2008), *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven-London.

Frizot, M., Päini, D. (a cura di) (1993), *Sculpter-Photographier, Photographie-Sculpture*, Actes du Colloque organisé au Musée du Louvre le 22 et 23 novembre 1991, Musée du Louvre-Marval, Paris.

Grazioli, E. (1998), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Hurwitz, L. (2020), *Photographic Sculptures*, in *Erwin Wurm Photographs 1986-2018*, RVB Books, MEP, Paris, pp. 8-19.

Jouannais, J.-Y. (2003), *L'Idiotie*, Flammarion-ENSba, Paris.

Krauss, R. (1990), *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Éditions Macula, Paris; trad. it. (1996), *Teoria e storia della fotografia*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano.

Marangoni, E. (2020), *Viceversa. Il mondo visto di spalle*, Johan & Levi Editore, Monza.

Marra, C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.

Mirzoeff, N. (1999), *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London; trad. it. (2002), *Introduzione alla cultura visuale*, a cura di A. Camaiti Hostert, Meltemi, Roma.

Mitchell, W.J.T. (2015), *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, The University of Chicago Press, Chicago; trad. it. (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi Editore, Monza.

Poivert, M. (2018), *La photographie contemporaine*, Flammarion, Paris.

Ross, C. (2015), *Toucher l'autre: une histoire de surfaces corpo-électroniques*, in Assche, C. van (a cura di), *Mona Hatoum*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, pp. 140-149.

Wallis, C. (2015), *Matériaux et fabrication*, in Assche, C. van (a cura di), *Mona Hatoum*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, pp. 118-136.

Wurm, E. (1999), *Erwin Wurm. One Minute Sculptures – Catalogue Raisonné 1988-1998*, Hatje Cantz, Ostfildern.

Wurm, E. (2002), *Erwin Wurm*, Hatje Cantz, Ostfildern.