

«Abstraction as...»: l'attività critica di Amy Sillman tra pittura astratta e saggistica breve

ALESSANDRO FERRARO

«Il momento d'oro di Amy Sillman è adesso!»: così titola l'articolo del critico americano Jason Farago pubblicato sulle colonne del "The New York Times" l'8 ottobre 2020. Interamente dedicato ad Amy Sillman (1955, Detroit) come punto di riferimento della pittura astratta internazionale nei primi anni Venti del Duemila, il testo di Farago offre al lettore un'utile contestualizzazione storica della pratica artistica della pittrice americana (Farago, 2020). Si va dagli inizi di carriera durante gli anni Novanta presso la galleria newyorkese Casey Kaplan nel 1996 e nel 1998 – anni in cui la pittura, tanto più se astratta, non godeva di ottima salute, sia in termini di critica sia di interesse di pubblico¹ – passando per le personali presso Brent Sikkema, poi Sikkema Jenkins & Co. (2000; 2003), le mostre in istituzioni prestigiose come quella presso l'Hirshhorn Museum (*Third Person Singular*, 2008) o *one lump or two* all'Institute of Contemporary Art (Boston, 2013),² poi ancora la collettiva *Forever Now. Contemporary Paintings in an Atemporal World* (MoMA, 2014), fino a *Twice Removed* presso la Gladstone Gallery (New York, 2020). Alla luce del suo profilo espositivo risulta chiaro l'interesse del sistema dell'arte internazionale nei suoi confronti, soprattutto in virtù della

¹ Così chiosava il critico e curatore Mark Godfrey: «Un pittore in un programma MFA nel 1990 era una contraddizione vivente» (Godfrey, 2014, p. 294). Tutte le traduzioni dai testi in inglese riportate nel testo da qui in avanti sono a cura dell'autore. Intendo inoltre ringraziare personalmente i revisori anonimi che mi hanno fornito preziosi spunti di approfondimento e indagine per migliorare il presente studio. Si ringrazia inoltre l'artista, i suoi collaboratori e le gallerie che la rappresentano per avermi fornito le immagini a corredo dell'articolo.

² Significativamente la mostra di Boston del 2013 costituisce la prima museum survey dedicata a Sillman; cfr. Martin 2013.

rappresentazione ufficiale da parte di gallerie quali Sikkema Jenkins & Co., Gladstone Gallery e Thomas Dane Gallery. Se da un lato l'articolo di Farago è molto elogiativo nei confronti della pittrice statunitense, poca attenzione viene dedicata alla sua attività saggistica in senso stretto, sia come riferimento per un'intera generazione di artisti che a lei, in quanto *painter's painter*, ha spesso guardato. L'altro aspetto significativo è l'età anagrafica: al momento della pubblicazione del menzionato articolo, Sillman ha compiuto 65 anni, un'età a cui, generalmente, non si prospetta un vero e proprio *breakthrough moment*, bensì un coronamento e un riconoscimento storico-critico e pubblico definitivo.

Affermare che Sillman sia una pittrice che analizza il rapporto tra figura e sfondo, tra residui di rappresentazione e approcci marcatamente astratti, che approfondisce il legame tra gestualità consapevole e automatismo operativo, che utilizza video e stampa digitale per la realizzazione delle sue opere, sarebbe riduttivo e generico. Oltre alla cospicua produzione saggistica, ciò che è innovativo nel suo lavoro è in primo luogo la convergenza di registri linguistici astratti spesso eterogenei tra loro coniugati a soluzioni pittorico-narrative talvolta ironiche, talvolta citazionistiche, non senza mantenere un taglio spiccatamente autoriale. (Fig. 1) Chiarificatrice la posizione del giornalista Sebastian Smee in merito alla mostra di Sillman *one lump or two* (2013) all'IICA di Boston (Fig. 2 e 3) circa la sua metodologia artistica:

La pittura di Sillman si regge su registri artistici in apparenza contraddittori. Possiede sia l'intelligenza visuale e grafica di Saul Steinberg, la goffaggine da 'cartone animato' di Philip Guston o di Carroll Dunham, l'eccezionale senso cromatico di Richard Diebenkorn o di de Kooning quando dipingeva tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Se un simile paragone sembra iperbolico (per non dire sconvolgentemente maschile), in realtà non è affatto un'esagerazione. Sillman fa parte di quel gruppo di pittori – tra cui Dana Schutz, Charline von Heyl e Albert Oehlen – che recentemente ha contribuito a far tornare prepotentemente viva la pittura, non solo nel mondo dell'arte contemporanea (cosa di per sé sorprendente), ma anche nella cultura visuale in generale. Sarebbe poi una novità, questa? Quale altro medium ha così tante risorse, una storia così ricca, fatta di problemi, contraddizioni, sconfitte e successi, e con un tale potenziale inespresso? Quale altro medium può rispondere alla nostra frustrante condizione umana con un'intelligenza così atavica e istintiva? (Smee 2014).



Fig. 1 – Amy Sillman, *Ich Auch*, olio su tela, 230 x 215 cm, 2009. Courtesy Amy Sillman.
© Amy Sillman

Se Bob Nickas nel presentarla all'interno di *Painting Abstraction* insiste sul contrasto tra figura e “non finito” nelle sue opere – «Sillman è in una continua lotta con la tela, con l'immagine, con i suoi numerosi cambiamenti e ripensamenti, è in dissidio continuo con l'idea di finire o lasciare incompiuto un quadro» (Nickas, 2013, p. 224) –, Mark Godfrey la annovera assieme a Laura Owens, Jacqueline Humphries e Charline Von Heyl tra le pittrici più significative degli anni Dieci evidenziando la sua capacità «nel mantenere in equilibrio perfetto autenticità e appropriazione» e mettendo in luce «un nuovo posizionamento rispetto all'idea di composizione, *agency*, intenzione e tutti quegli altri tabù pittorici di un tempo» (Godfrey, 2014, p. 294).



Fig. 2,3 – Veduta della mostra personale di Amy Sillman *one lump or two* presso l'Institute of Contemporary Art di Boston (2013-14). Photo by John Kennard.
Courtesy the artist. © Amy Sillman

La lunga carriera artistica di Amy Sillman permette di problematizzare vari aspetti legati all'ambigua identità dell'astrazione contemporanea, al netto di encomiastici e attesi ritorni della pittura astratta o bizzarre pratiche speculative di mercato verificatisi, tra il clamore della cronaca, negli ultimi quindici anni (Karmel, 2013; Wiley, 2018; Gardner, 2019; Ferraro, 2024, pp. 115-137).

Utile, in prima battuta, ricordare che una parte preponderante dell'attività critica e saggistica di Sillman mira a decostruire e a risemantizzare il paludato canone dell'astrazione storica post-bellica – sebbene tale concetto sia oggettivamente di complessa delimitazione spazio-temporale (dagli anni Sessanta ai Novanta, grosso modo, che ha avuto, come noto, vari “alfieri” da Greenberg e al duo critico-curatorio Collins-Milazzo). A grandi linee però è possibile affermare che il canone a cui Sillman si riferisce è di marca principalmente nordamericana, in seconda battuta europea – i menzionati Diebenkorn, de Kooning, Guston, ma anche Elisabeth Murray, Raoul De Keyser, Helen Frankenthaler –, sebbene entrambi i contesti abbiano storie piuttosto differenti circa gli esiti e gli sviluppi dell'astrazione nelle singole vicende nazionali. Ma la caratteristica più peculiare sta nel fatto che il suo guardare alla storia dell'arte astratta, ai suoi anfratti e ai suoi racconti poco noti, è mosso da fini differenti rispetto a quelli di uno storico dell'arte; tale aspetto permette fin da subito di comprendere non soltanto l'importanza della voce di Sillman – la *painter's painter* dell'astrazione, come spesso è stata ricordata da critici e giornali – ma anche la sua rilevanza in quanto artista che si rivolge alla storia dell'arte in maniera più o meno storicistica senza dotarsi – consapevolmente – della cassetta degli attrezzi tipica dello storico dell'arte. In altri termini, trattare il canone storico, benché vago, sfibrato, fuori centro, come fosse un palinsesto visuale all'interno di cui innestare le proprie opere. Tale ambiguità metodologica costituisce un aspetto problematico, e non di meno significativo, della sua attività critica: anticipiamo fin da subito che la riconsiderazione e riattivazione storica di determinate esperienze passate è mossa, curiosamente, da fini curatoriali e para-artistici.

Sebbene negli anni siano stati pubblicati – quasi tutti a fruizione del contesto anglofono e internazionale – testi dedicati alla pratica pittorica di Sillman (Kelly, Schöneich, Schroeder, 2017; Smith, 2019), manca, a oggi, una sistematizzazione teorica della sua pratica artistica e critica, caratteristiche, queste, da intendersi interdipendenti l'una dall'altra. Intento di tale saggio breve è appunto quello di comprendere il complesso e articolato profilo di un artista nel pieno del successo che continua, dopo quarant'anni di attività, a interrogarsi sulle modalità e sulla necessità di risignificazione del canone storico-artistico dell'astrazione nelle arti visuali, sull'identità della pittura astratta come pratica che problematizza l'idea stessa di contemporaneità artistica,³ sulle possibilità curatoriali legate alla storia della "non figurazione", tra recuperi, inclusioni e riabilitazioni storiche.

«Avvolgere la trama del linguaggio attorno al mistero della creazione artistica»: gli scritti sull'astrazione di Amy Sillman

Analizzare la pratica di un'artista servendosi dei suoi scritti è sempre una scelta rischiosa, sia per la mancanza di distacco da parte dell'artista rispetto a ciò che produce e scrive – aspetto, questo, che influenza il punto di vista dello stesso su una determinata materia –, sia per un fine eminentemente deontologico di chi storicizza alcune questioni irrisolte dell'arte contemporanea. Si cercherà, pertanto, di costruire nei limiti del possibile, essendo un argomento estremamente prossimo a noi, una seppur minima contestualizzazione storica degli articoli e saggi per comprenderne la loro importanza. Non di meno gli scritti a tema "astrazione" hanno conosciuto dagli anni Novanta in poi una notevole elaborazione teorica che, talvolta, ha incontrato anche il favore della critica che ha tentato di tracciare linee di continuità tra periodizzazioni storiche apparentemente inconciliabili tra loro. È il caso di Peter Halley e

³ Utile tracciare un parallelismo tra quanto afferma il filosofo Giorgio Agamben e l'idea di contemporaneità come eccezione temporale rispetto allo svolgimento tradizionale e canonico della Storia – dell'arte, in questo caso. Si vedano Agamben 2008 e Stopa 2024.

dei suoi scritti (Halley, 1991; Milazzo, 1997, 2013, 2016), di Sean Scully (Scully, Grovier 2017), dei saggi teorici del duo curatoriale americano Tricia Collins e Richard Milazzo (Collins, Milazzo, 1990; 1991; Milazzo, 2015), fino agli esperimenti narrativi di Mary Heilmann (2022; edizione originale pubblicata nel 1999), Jutta Koether (2016a; edizione originale pubblicata nel 1987) – artiste, queste ultime, con molto in comune con Sillman –, Seth Price (2015) e Keren Cytter (2016).

Per molti versi esemplare della sua pratica critica e al contempo artistica, la riflessione operata da Halley può essere presa come punto di riferimento rispetto al tema in oggetto: ciò che anima gli scritti del pittore americano è infatti la volontà di ridefinire il significato dell'astrazione alle soglie del nuovo millennio e problematizzare la natura stessa dell'astrazione come elemento "reale" – un reale, secondo Halley, fatto di griglie, schemi, diagrammi ed elementi astratti che costituiscono le intime unità dello *status quo*. Parimenti utile, al fine di mostrare l'eterogeneità di approcci rispetto al tema che pure contraddistinguono per opposto il taglio critico di Sillman, ricordare gli scritti critici di Tricia Collins e Richard Milazzo sull'astrazione pubblicati all'interno della loro nota rivista d'arte *Effects*, imprescindibile punto di riferimento per l'elaborazione teorica dell'arte negli anni Ottanta. Così come il biografismo artistico-teorico palesato da autori come Heilmann, Koether o Price: utile ricordare come, nella finzione narrativa operata da Price, si immagina la protagonista del suo romanzo-memoir *Fuck Seth Price* (2015) come un'artista astratta desiderosa di ottenere un grande successo commerciale utilizzando soluzioni formali riciclate a mo' di pastiche astratto e pop.

Come vedremo in seguito la riflessione operata da Sillman è divergente rispetto, ad esempio, a quella operata da Halley e incontra, invece, la

sensibilità poetica di autrici come Heilmann in *The All Movie Night*⁴ – non a caso la collega Jutta Koether scriverà una lunga postfazione al testo; se quindi da un lato è possibile tracciare un'affinità concreta in termini di pratica pittorica intimista – a tratti biografista – e astratta con i lavori (e gli scritti) di Heilmann e Koether, la divergenza rispetto all'analisi speculativa di un Halley è altresì segno tangibile dell'ambigua mutevolezza del concetto di astrazione oltre che delle sue propaggini concettuali che esulano, in ultima analisi, dalle singolari specificità storiche nazionali.

Gli artisti proposti sopra costituiscono un insieme piuttosto eterogeneo, non solo in termini di pratiche, ma soprattutto dal punto di vista generazionale. Inoltre, occorre ribadire che, in relazione a tali differenti riflessioni sul concetto di astrazione e opera astratta, si è molto distanti dall'avere un panorama chiaro, e per alcuni aspetti coerente, su cosa è "astratto" e cosa può essere genericamente incluso all'interno della macrocategoria "arte astratta", ammesso che sia oggi davvero necessario riferirsi alla categoria del non figurativo con tale definizione. Tali aspetti contribuiscono a rendere complicato il modo di guardare alla storia dell'astrazione canonica – da storico dell'arte – rispetto alle libertà che un'artista come Sillman può legittimamente prendersi nel riconsiderare taluni artisti rimasti poco noti e da lei riabilitati in virtù della sua capacità dialettica.

Il quadro si complica ulteriormente alla luce di almeno due macro-fattori culturali: da un lato l'attestazione di una generale crisi per le forme di narrazione della critica d'arte contemporanea (Haylock, Patty, 2021, pp. 7-53), dall'altro l'emergere di pratiche transmediali, soprattutto legate

⁴ Riguardo alla sua carriera negli anni Settanta, Heilmann scriveva: «Ogni tela che faccio può essere intesa come punto di svolta biografico, un indizio che lascio per evocare un periodo del mio passato, o magari anche del mio futuro, in ogni caso un espediente per darle limiti e condizioni fisiche. [...]. Anziché insistere sul dogma formalista dell'anti-rappresentazione, ho iniziato a notare che le scelte che si fanno rispetto al proprio lavoro dipendevano maggiormente dal contenuto per acquisire significato. Era la fine del modernismo e, anche se non avevo letto i giornali, si stava entrando nel postmodernismo» (Heilmann 2022, p. 7; 56).

alla scrittura e alla narrazione. Sempre considerando i vari *artists' writings* degli autori menzionati sull'astrazione, quest'ultimo aspetto è testimoniato anche dagli studi di David Maroto sul recente successo della scrittura – critica, fiction e autofiction, saggistica *tout court* – come pratica artistica utile a elaborare sia punti di vista singolari al di fuori della produzione materica più abituale (pittura, scultura, installazioni, video), sia considerazioni storico-artistiche eterodosse o innovative – le quali, non di meno, influenzano alcuni aspetti più accademici e tradizionalisti della storia dell'arte (Maroto, Zielińska, 2015; Maroto, 2020).

In tale quadro la progressiva e ineluttabile commistione di ruoli professionali – artista, curatore e critico – costituisce la diretta conseguenza del venir meno delle barriere deontologiche che, in precedenza, sostanziano l'identità stessa di tali figure istituzionali.

In virtù di quanto affermato, i saggi di Amy Sillman occupano oggi un posto di rilievo, seppur siano difficilmente classificabili secondo categorie ortodosse. Utile ricordare inoltre che la destinazione di molti suoi scritti non gravita esclusivamente attorno a rinomate riviste d'arte come "Artforum", ma lambisce anche il contesto giornalistico di più ampio respiro – penso ad alcuni suoi articoli pubblicati sul "The Washington Post", segno inequivocabile, come si vedrà in seguito, di una peculiare popolarizzazione dell'astrazione oggi: siamo quindi ben lontani dal settorialismo di riviste come *Effects*, dove Halley, Ross Bleckner, Jonathan Lasker speculavano sul concetto di astrazione, simbolo, merce e simulazionismo.

Da sempre interessata a far emergere la dialettica tra linguaggio e produzione visuale astratta, alcuni dei suoi testi sono stati definiti come «un tentativo di avvolgere la trama del linguaggio attorno al mistero della creazione artistica» (Tillman, 2022, p. 26) attraverso i quali «poter scorgere l'artista brancolare nel buio, alla ricerca non soltanto delle giuste parole, ma anche del modo migliore in cui esporre i suoi contenuti, ovvero il problema dell'eredità linguistica della pittura e la spinosa questione dell'identità stessa della pittura in un mondo via via

sempre più preoccupato da problemi soverchianti» (Gyorody, 2020). Per quanto riguarda le peculiari strategie di narrazione, l'artista stessa ha esplicitato il suo apprezzamento verso gli scritti del collega Carroll Dunham (Sillman, 2017, p. 51), oltre a tutta la compagine di artiste legate alla nota rivista femminista "Heresies" – sono ricordate in alcuni suoi testi Joyce Kozloff, Lucy Lippard, Harmony Hammond, Joan Snyder. Il punto di vista adottato dall'autrice nei suoi testi è al contempo sia quello della storica che riabilita e riattualizza determinate esperienze passate dando loro un nuovo valore di "contemporaneità", sia, grazie al suo essere pittrice, quello di chi parla, da pari, da artista ad artista, o, meglio, di chi inscena metaforicamente un dialogo tra docente e allievo.⁵

Multiforme e consapevole sono forse gli aggettivi che meglio descrivono la riflessione di Amy Sillman riguardo non soltanto l'identità attuale della pittura astratta, ma anche dei suoi elementi costitutivi, ovvero, stando alle sue parole, «forma», «colore» e «non finito» (Sillman, 2022) (Fig. 4).

La cospicua mole di scritti – recensioni, interviste, e saggi propriamente detti – rende il merito di un'interrogazione pervicace sia sugli aspetti fenomenologici della pittura astratta contemporanea, sia sulle questioni irrisolte che questa manifesta rispetto a una temporalità lineare e a una narrazione coerente. Ciò è intuibile anche in virtù del percorso artistico di Sillman che, come vedremo, mantiene un persistente legame con la sua attività critica.

Fin dal mio primo incontro con Amy Sillman, era il 1990, era chiaro che volesse sondare le profondità della pittura e del disegno, cioè tutte quelle varie ricerche storiche moderniste, postmoderne e neomoderniste. Così facendo, ha creato una serie di opere complesse, stratificate, ironiche e umoristiche, assieme ad ardite ricombinazioni del lessico dell'astrazione storica e di quello della post-rappresentazione (Dexter, 2023).

⁵ Aspetto non secondario, Sillman è stata docente di pittura per molti anni presso il Bard College di New York (2002-2013), nello stesso periodo anche nel programma di studi di Visual Art presso la Columbia University di New York e, a partire dal 2015, presso la prestigiosa Städel Schule di Francoforte. Sullo stile pittorico di Sillman si veda anche Hetherington 2012.



Fig. 4 – Amy Sillman, *Pat*, acrilico su lino, 335 x 190 cm, 2017. Courtesy Amy Sillman.
© Amy Sillman

Queste le sintetiche parole del critico Joshua Decter riguardo ai primi anni di carriera della pittrice; dall'estratto è facile motivare la volontà dell'artista nel "sondare le profondità della pittura e del disegno" – per traslato, la storia dell'arte contemporanea e i suoi anfratti più oscuri – al fine di riconsiderare alcuni aspetti problematici della storia dell'astrazione principalmente post-bellica e statunitense.

Significativamente, nel 2012 Sillman ha perseguito tale intento dedicando un lungo articolo alla rivalutazione dell'uso del colore nei *car crashes* di John Chamberlain – autore storicamente "astratto" e inserito

nel canone – approfondendo alcuni suoi interessi cinematografici spesso erroneamente considerati marginali, oltre a riformulare la sua intera opera al di fuori del paradigma storico dell'Espressionismo Astratto. Del resto Sillman stessa aveva già dedicato nel 2011 un saggio breve su *Artforum* alla risignificazione dell'Espressionismo Astratto in chiave femminista, ponendo il movimento in collegamento con ampi fenomeni culturali trans-storici e insistendo sul ruolo avuto dalle pittrici Helen Frankenthaler e Lee Krasner:

Non trovo strano che le pratiche dell'Espressionismo Astratto ["AbEx" nel testo originale, n.d.a] siano state rese più 'contemporanee' grazie a una connessione queer con il 'vulgar' e il 'camp'. Molti artisti – tra questi, non ultimi donne e persone queer – stanno attualmente problematizzando i contesti legati a tutte quelle pratiche gestuali, caotiche, fisiche, cromatiche, corporee e artigianali. Questo avviene perché l'Espressionismo Astratto aveva già qualcosa a che fare con la politica del corpo, ed è diventato tanto più attraente quando sembrava essere a tratti relegato a un vero e proprio tabù, con una facciata, al contrario, esplicitamente eterosessuale e machista. Il deterioramento stesso dell'AbEx come cliché rappresentava un terreno fertile, una sfida a doppio taglio che, per citare ancora Sontag, 'suscitava una simpatia necessaria'. È come se l'AbEx, da vecchio macho etero che era, di colpo, fosse diventato gay (Sillman, 2011, pp. 323-325).

Connotato da un procedere argomentativo diretto e ironico, l'articolo in questione era stato pubblicato in margine alla mostra *Abstract Expressionist New York* presso il Museum of Modern Art di New York (2010-2011) – evento che ha, nel bene e nel male, contribuito ad attestare nuove ricerche e interpretazioni su un tema piuttosto frequentato come quello dell'Espressionismo Astratto newyorkese.

Secondo una prassi ben consolidata le considerazioni dell'autrice hanno a tratti la funzione di disvelare lati inaspettatamente "contemporanei", come una «*manifest queerness in the AbEx*», in eventi e fatti già storicizzati e latori di fraintendimenti legati a specifiche logiche culturali – come, in questo caso, il mito machista dell'Espressionismo Astratto. In rapporto a ciò, le parole usate dall'autrice nell'articolo del 2012 su Chamberlain permettono di capire meglio la scelta di riconsiderare lo scultore come

artista sui generis, «*vulgar*» nell'accezione "pop", con poco a che spartire con la visione canonica dell'«*AbEx*»:

Mi riferisco a Chamberlain in termini che definisco 'volgari', in parte a causa dell'attenzione nel suo lavoro verso ciò che c'è di sessuale, di vistoso, di sfrontato, e in parte perché Chamberlain irride grottescamente l'idea di progresso. [...]. Ecco quindi i suoi titoli scherzosi, le sue forme schiacciate, e tutto il linguaggio dell'AbEx. Allo stesso tempo, insiste sul significato lirico, quasi sentimentale, della cura, del tocco, dell'attaccamento. Ripete costantemente i verbi legati alla sua processualità: ammucchiare, strizzare, abbracciare, raggruppare e arricchire (Sillman, 2012, p. 39).

Vale la pena ricordare che l'intervento su Chamberlain era stato concepito all'interno di una conferenza da lei tenuta su invito della curatrice Lynne Cooke presso la Dia:Chelsea (New York), dedicato alla riscoperta e alla riconsiderazione di grandi autori del passato frettolosamente storicizzati e incasellati all'interno di rigide tassonomie critiche.

Un discorso affine rispetto a Chamberlain può essere fatto per la vivace analisi di Sillman a proposito dell'operato di Carolee Schneemann – «è sempre stata una pittrice», solo in secondo luogo una performer (Sillman, 2022, p. 239)⁶ –, e di Philip Guston, «la cui opera grottesca i musei e la storia dell'arte vorrebbero con piacere tralasciare» (Sillman, 2022, p. 272), o, ritornando a quanto affermato in precedenza, al suo interesse per l'uso del colore nelle installazioni di Rachel Harrison (Sillman, 2022, pp. 185-190), nelle composizioni di Elizabeth Murray, sua insegnante di pittura alla School of Visual Arts di New York, (Storr, Sillman, 2010; Sillman, 2021) e nelle opere di Louise Fishman. Particolarmente significativo, per quel che concerne il frequentare la storia dell'arte novecentesca, l'uso e il riuso di codici canonici

⁶ L'intervento era parte di una conferenza tenuta da Sillman in occasione della retrospettiva di Schneemann presso il MoMA dal titolo Carolee Schneemann: Body Politics. In relazione ai fini espositivi della mostra, si può leggere l'icasticità della definizione fornita da Sillman a proposito del rapporto tra pittura e corpo nell'opera della performer.

dell'astrazione, il commiato che Sillman dedica alla collega Fishman in occasione della sua morte nel luglio 2021.⁷

È necessario evidenziare che l'interesse di Sillman rispetto all'uso del colore in una grande varietà di artisti è indice sia dell'evoluzione del suo percorso artistico, sia della rilevanza della sua riflessione all'interno della critica contemporanea. Uno dei suoi più significativi contributi sul tema, dal titolo *On Color*, è parte integrante della miscellanea curata da Isabelle Graw e Ewa Lajer-Burchardth *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*,⁸ significativa collettanea sul "ritorno" della pittura – ammesso che di ritorni sia davvero necessario parlare – nella metà degli anni Dieci del Duemila che ha ospitato rilevanti interventi critici di David Joselit, Jutta Koether, Benjamin H.D. Buchloh, Julie Mehretu. Oltre a delineare una rielaborata storia dell'impiego del colore nella pittura astratta novecentesca, riabilitando e riscoprendo autori poco noti, Sillman coniuga tali riflessioni per motivare la propria postura intellettuale nel suo metodo pittorico:

Sono più interessata al colore come motore di cambiamento e metamorfosi continua che come una sua teoria fissa e statica. Del resto sono una che lavora molto lentamente, rivedo e risistemo costantemente le mie tele [...]. Il colore è uno strumento fondamentale di negoziazione nel mio lavoro. I colori si annullano a vicenda l'uno sull'altro o si contraddicono e vengono mescolati in un processo 'archeologico-dialettico' di distruzione e ricostruzione continua. La mia palette è costituita da ciò che osservo nel mondo: dipinti,

⁷ «Alla luce della sua complessità, si può leggere il lavoro di Louise all'interno di un'ampia schiera di autori e autrici profondamente materialiste, legati al fare "concreto", che hanno a loro volta abbracciato l'opacità dell'astrazione, la sua complessità, difficoltà e ambiguità, e il cui lavoro opera consapevolmente secondo una conoscenza sia interna che esterna al sistema. Penso, per esempio, al silenzio eloquente dei mucchi di pietre di Beverly Buchanan [...] da Rochelle Feinstein a Stanley Whitney, da Rodney McMillian a Torkwase Dyson, fino a Tomashi Jackson, Rindon Johnson e oltre. Tutti loro sono tornati a immergersi nella storia dell'arte, hanno preso ciò di cui avevano bisogno per andare avanti e far parlare la materia. Il lavoro di Louise è una densa lastra di storia della pittura e una lezione concreta su come allo stesso tempo appropriarsene e distaccarsene» (Sillman 2022, p. 287).

⁸ Il volume costituisce gli atti del convegno dal titolo omonimo organizzato nel 2013 dalle curatrici presso la Harvard University. Strettamente affine al testo di Sillman si veda anche Koether 2016b, pp. 55-63.

app per iPhone, cartoni animati, riviste, fiori, moda, edifici, paesaggi, libri, film. La pittura a olio mi offre la possibilità di rielaborare i colori fino a rovinarli, per poi recuperarli con solventi, in barattoli e secchi, poi raschiare tutto questo disastro dalle tele per poi rimescolare quei marroni fangosi, i grigi e le tinte intermedie con quei colori saturi pronti all'uso e freschi di negozio (Sillman, 2016, p. 115).

Dall'estratto emerge la personale visione del colore come "in-forme" strutturale nelle proprie opere che, da un lato, costituisce l'elemento centrale nell'idea di astrazione dell'artista – un informe con tangenze «*representational*» –, dall'altro permette di creare una processualità stratificata, fatta di continui e insistiti «*adjustments*» e «*overhauls with scraped-off colors*» sui propri lavori (Sillman, 2016, pp. 114-116). Inoltre, la rilevanza del contributo di Sillman all'interno della collettanea curata da Graw e Lajer-Burcharth permette di comprendere il suo posizionamento effettivo all'interno del sistema artistico internazionale.

I dialoghi fittizi che talvolta Sillman crea con alcune personalità artistiche del passato – da Guston a Frankenthaler – sono da lei intelligentemente utilizzati non soltanto per comunicare al lettore un aspetto nuovo su un artista storico, ma soprattutto per permettere al pubblico di includere tali considerazioni nella valutazione dell'opera pittorica di Sillman stessa. In quest'ottica nei suoi scritti la pittrice americana innesca una proiezione simbolica di qualità artistiche derivate da artisti a lei cari – l'uso strutturale del colore, una certa «*weirdness*» e una spiccata «*vulgarity*» in pittura – che attraversano categorie storiche predeterminate e definizioni critiche canoniche per andare a connotare il proprio lavoro nella contemporaneità. Per Sillman rispecchiarsi nell'opera pittorica altrui non è soltanto indice di una relazione formale persistente, bensì testimonianza di un'affinità elettiva capace di mettere in contatto epoche storiche differenti – non senza fenomeni anacronistici e contraddizioni storiche. È possibile interpretare ulteriormente la questione: nella sua volontà di recuperare esperienze artistiche passate si manifesta implicitamente un certo *iperpresentismo* capace di appianare e livellare le specificità storiche di alcune delle esperienze su cui intende riflettere.

Diretta conseguenza di ciò è riscontrabile nella mostra da lei curata presso il MoMA *Artist's Choice: Amy Sillman's The Shape of Shape* (2019-2020), in occasione della quale ha esposto in una grande *project room* opere di artisti legati all'astrazione e alla riflessione attorno alla forma provenienti dai depositi del noto museo newyorkese. Intento dell'artista era non soltanto problematizzare la forma come caratteristica sottostimata dalla critica contemporanea, ma riabilitare artisti poco noti e riconsiderare la produzione di altri ben più noti⁹ grazie al dispositivo "mostra". Il display adottato dall'artista intendeva essere una rilettura consapevole del paradigma espositivo dei *cabinet d'amateur* (Fig. 5).

La riflessione curatoriale attuata da Sillman incontra così una dimensione fortemente speculativa sui corsi e ricorsi della storia dell'arte astratta: accostare un'opera di Lee Bontecou a una di Albert Oehlen non costituisce soltanto un vezzo curatoriale, ma rappresenta un passaggio importante nella risignificazione del canone storico artistico legato all'astrazione. Ci si può spingere oltre nell'interpretazione: il pretesto della riflessione sulla forma (e implicitamente sull'astrazione) è da considerarsi come vera e propria opera a sé stante, non solo come semplice evento espositivo, secondo una prassi di metodo sempre più attuale che vuole gli artisti come curatori di mostre *tout court* (Di Rosa 2023).

⁹ Tra le numerose opere esposte vale la pena ricordare *The Whole World Has Gone Surfing* (1963) di Edward Avedisian, *Pompeii* (1955) di William Baziotes, *Untitled* (1959) di Lee Bontecou, *Untitled* (1950) di Louise Bourgeois, *Stone* (1985) di Prunella Clough, *White Quipus* (1964) di Jorge Elson, *Untitled* (2008) di Vincent Fecteau, *Commune* (1969) di Helen Frankenthaler, *Comet* (1974) di Ron Gorchov, *Head of a Woman* (1915) di Henri Laurens, *That Silent Place* (1955) di Louise Nevelson, *Untitled* (1989) di Albert Oehlen, *The Raising of Lazarus* (2007) di Chris Ofili, *Abstract Composition* (1956) di Serge Poliakoff, *Untitled* (1977) di Susan Rothenberg, *St. Sebastian* (1979) di Julian Schnabel, *First Requiem* (1977) di Anne Truitt. Utile riportare un estratto del dialogo in margine alla mostra tra Amy Sillman, David Joselit e Michelle Kuo: «Tutti questi grandi artisti come Jack Whitten, Ed Clark, Nancy Spero, Ida Appelborg, Mary Heilmann hanno continuato a fare pittura durante la loro carriera, chi policroma, chi servendosi di materiali tessili, chi artigianale o personalistica, chi disegnando, insomma, in qualsiasi modo fosse loro congeniale. E nonostante tutto erano perfettamente consapevoli dei problemi che aveva la pittura, ma hanno continuato» (Joselit, Kuo, Sillman, 2020, pp. 140-141).



Fig. 5 – Veduta della mostra collettiva *Artist's Choice: The Shape of Shape* curata da Amy Sillman presso il Museum of Modern Art di New York (2019-2020). Fotografia: Heidi Bohnenkamp (copyright: The Museum of Modern Art, NY).
Catalogo n.: IN2422.7. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze.

È a causa di ciò se l'artista si è espressa nei seguenti termini a proposito del proprio lavoro curatoriale:

Anche se la forma è pressoché ubiqua, oggi non ne parliamo molto; non è un argomento *cool*, come il colore o i sistemi. Così ho deciso di cercare nella collezione del MoMA opere in cui la forma prevalessesse rispetto ad altre considerazioni [...]. Eccentrici, poetici, intimi, i lavori qui esposti sono quasi dei corpi parlanti, che lavorano tra materia e linguaggio, tra segni e sensazioni (Sillman, 2020).

Sull'onda del successo ottenuto con *The Shape of Shape*, in tempi recenti l'artista è stata invitata a curare e a riallestire – in questo caso costruendo muri divisorii e separatori dipinti da lei stessa – le collezioni dei musei d'arte contemporanea di Aachen e Berna; in un breve testo pubblicato nel catalogo della mostra è possibile apprezzare una vaga metodologia curatoriale che sostanzia il suo processo artistico:

Essere invitati a curare la collezione di un museo è un'impresa tanto dura quanto eccitante. Non si vuole semplicemente scegliere i pezzi migliori della collezione, quello è un progetto da libro da tavolino, non è certo quello di una mostra curata da un artista. Voglio raccontare una storia nuova, arrivare a un colpo di scena inedito, creare qualcosa che non sia già stato visto o concepito, e utilizzare la collezione per realizzare un'opera d'arte vivente fatta di opere (Sillman, 2025).

L'attualità delle riflessioni sull'astrazione come problema visuale ha trovato recentemente spazio nelle colonne del "The Washington Post". Infatti a partire dal 2024 è stata affidata ad Amy Sillman una sezione del noto giornale progressista newyorkese titolata *The Four Season* e dedicata al modo in cui interpretare l'astrazione in relazione alla più stringente contemporaneità. Fino a oggi, anche grazie alla collaborazione dell'artista e collega Marina Rosenfeld, Sillman ha realizzato tre dei quattro interventi stagionali dedicati alla ridefinizione del concetto di astrazione, corredati da brevi video¹⁰ in cui mostra in successione alcuni suoi disegni e la loro realizzazione. Significativamente, nel primo in ordine di tempo, dal titolo *Spring: Abstraction as Ruin*, l'artista si rapporta all'idea in questione considerandola come una condizione esistenziale umana e pienamente parte del comune sentire quotidiano:

L'astrazione può essere qualcosa che portiamo sempre con noi nella vita, una forza quasi incomprensibile, mal ridotta, autoreferenziale? Forse la leggibilità e il senso del tutto sono sopravvalutati in questo pasticcio in cui ci troviamo. [...]. È in questo modo che ho sempre pensato all'arte astratta: un qualcosa che unisce sia il pensiero critico sia l'ingenuità, [...], come un qualcosa che unisce un particolare senso dell'umorismo al dubbio, l'intelligenza e allo scetticismo; qualcosa a cui ritornare quando tutto il resto fallisce (Sillman, 2024a).

Per l'autrice la complessità del contemporaneo può essere dunque riassunta nelle qualità che la pittura astratta degli ultimi anni ha fatto proprie, ovvero l'interesse verso il non finito (Fig. 6), verso le forme di pensiero instabili ed eterodosse, uno sguardo e vena umoristica – a tratti cinica – rispetto all'idea di rappresentazione, una genuinità di un sentire

¹⁰ Sull'importanza dell'uso del video da parte di Sillman per la realizzazione delle proprie opere si veda Moss 2020, pp. 232-249.

emotivo che sia lontano dalle grandi narrazioni artistiche che il Novecento ha inserito nell'eredità per i decenni a venire. Tale consapevolezza traspare anche dai successivi articoli – *Summer: Abstraction as Apprehension* e *Autumn: Abstraction as X-Rays* – nei quali approfondisce la questione secondo cui l'astrazione possa rappresentare con efficacia la «sensibilità degli anni Venti del nuovo millennio» (Sillman 2024b; 2024c).



Fig. 6 – Amy Sillman, *SK3*, tecnica mista su carta, 100 x 65 cm, 2017. Courtesy Amy Sillman.
© Amy Sillman

Conclusioni

Che l'astrazione contemporanea sia un argomento piuttosto trattato e attenzionato dal sistema dell'arte attuale lo testimonia anche il progetto editoriale della curatrice Phyllis Tuchman sul "The Brooklyn Rail" (2024), in occasione del quale ha invitato numerosi artisti e critici a esprimere la propria opinione sul concetto di astrazione e arte astratta oggi. Tra i vari che hanno risposto all'appello della curatrice americana spiccano i critici Pepe Karmel e Andrew Woolbright, e le artiste Liz Deschenes e Maja Ruznic. Le risposte all'appello di Tuchman – modellato sull'inchiesta del 1968 a cura di Irving Sandler e Barbara Rose sulla "sensibilità artistica dei tempi" – restituiscono, a grandi linee, il panorama appena descritto da Sillman;¹¹ un'attenzione alla natura proteiforme del colore (sia elemento compositivo sia strutturale), un continuo porsi in dialettica rispetto al (peso del) canone storico dell'astrazione, oltre alla natura transdisciplinare e intermediale di quest'ultima. L'interesse del pubblico rispetto alla rubrica di Phyllis Tuchman è inoltre indice di una popolarizzazione del tema, anche in virtù delle numerose recenti collettive internazionali di successo che hanno visto l'astrazione (si pensi a *Elles font l'abstraction*, Centre Pompidou, Parigi, 2021) e le sue problematiche storiche come un argomento di interesse.¹²

Se finora è stato analizzato il modo in cui Sillman si rapporta come critica e intellettuale al problema dell'astrazione, è utile ricordare che le sue opere non costituiscono una semplice modalità "altra" di produzione e riflessione, bensì sono da intendersi strettamente correlate alla sua coeva produzione teorica. Particolarmente significativo, ad esempio, il suo porsi in stretta correlazione con la cosiddetta "pittura provvisoria", definizione coniata dal critico e docente americano Raphael Rubinstein

¹¹ Nel rispondere all'appello di Tuchman, Sillman stessa viene nominata da Karmel tra i vari artisti "astrattisti" più significativi, assieme a Julie Mehretu e Mark Bradford.

¹² Tuchman stessa ha dedicato un lungo articolo alle ultime tele di Sillman; si veda Tuchman 2018.

per definire l'opera di artisti del calibro di Raoul De Keyser, Mary Heilmann, Christopher Wool e Michael Krebber, le cui tele sembrano «essere state prodotte per caso, buttate giù in un modo sbrigativo, incerte, incompiute o che si autocancellano» (Rubinstein, 2024, p. 27). In altri termini la pittura provvisoria, chiaramente legata all'astrazione sia nei contenuti sia nelle modalità realizzative, racchiude precisamente ciò che Amy Sillman intendeva quando, nel suo programmatico *Shit Happens. Notes on Awkwardness*, scriveva: «Penso che la forma definisca il profilo del mio scontento; è questo che mi interessa della forma, ovvero la possibilità di farle corrispondere una condizione o un'emozione [...]. In altre parole, una forma che cerca di trovarsi al di fuori di ciò che è già accettabile. 'Awkwardness' [in corsivo nel testo, n.d.a.] è il nome che darei a questa qualità, a questa cosa che è sia familiare sia estranea» (Sillman, 2015) (Fig. 7). Difficile non ricondurre tali riflessioni all'accezione da lei fornita di un'astrazione *weird*, poco in armonia con il canone: una forma dell'astrazione "eccezionale" che, in virtù del suo stesso "essere eccezione", mal si coniuga alle tradizionali definizioni critiche che si sono susseguite negli ultimi decenni.

In conclusione è inoltre possibile rintracciare un modello retorico dietro l'impianto riflessivo adottato dalla pittrice newyorkese per le sue speculazioni storico-teoriche in margine all'idea di canone, ovvero quello dell'*Eccentric Abstraction* di Lucy Lippard – un'astrazione "eccentrica" nel senso letterale del termine – definito, a suo tempo, per muovere contro la rigida impermeabilità della compagine sia degli astrattisti greenberghiani sia del minimalismo coevo, e per includere, appunto, delle astrazioni eccentriche e fuori dalla norma all'interno della storia dell'arte, ovvero quelle di Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier, Frank Viner. Nell'operato di tali artisti Lippard aveva infatti scorto i caratteri che, solo decenni dopo, Sillman avrebbe sistematicamente introdotto nella

propria riflessione¹³ sull'adattabilità e la funzionalità del canone della storia dell'astrazione.



Fig. 7 – Amy Sillman, *Fatso*, olio su tela, 231 x 213 cm, 2009. Courtesy Amy Sillman.
© Amy Sillman

¹³ Utile ricordare anche *Bad Painting* curata da Marcia Tucker nel 1978 al New Museum of Contemporary Art di New York come ulteriore punto di riferimento per Sillman (2022, p. 143).

Bibliografia

Agamben, G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano.

Berry, I., Ellegood, A. (2008), *Amy Sillman: Third Person Singular*, Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery Editions, Skidmore.

Cytter, K. (2016), *A-Z Life Coaching*, Sternberg Press, Berlino.

Collins, T., Milazzo, R. (a cura di, 1988), *Art at the End of the Social*, The Rooseum Editions, Malmö.

Collins, T., Milazzo, R. (a cura di, 1990), *Hyperframes: A Post-Appropriation Discourse in Art. The Yale Lectures*, vol. 2, Editions Antoine Candau, Parigi.

Di Rosa, V. (2023), *Mostra come medium*, Mimesis, Milano.

Farago, J. (2020), *Amy Sillman's Breakthrough Moment is Here*, "The New York Times", [consultato il 10 dicembre 2024]. Disponibile da: <https://www.nytimes.com/2020/10/08/arts/design/amy-sillman-art-gladstone-gallery.html>.

Ferraro, A. (2024), *L'astrazione come condizione storica*, Mimesis, Milano.

Gardner, A. (2019), *Zombie Formalism, Neo Ex, and the Market as Critic*, "Mousse", 5 marzo, [consultato il 10 dicembre 2024]. Disponibile da: <https://www.mousse magazine.it/magazine/zombie-formalism-neo-ex-market-critic/>.

Godfrey, M. (2014), *Statements of Intent. Mark Godfrey on the Art of Jacqueline Humphries, Laura Owens, Amy Sillman, and Charline von Heyl*, "Artforum", vol. 52, n. 9, pp. 294-303.

Gyorody, A. (2020), *Poking Fun at Art History, Amy Sillman Makes a Case for Awkwardness*, "Hyperallergic", 7 dicembre, [consultato il 16 dicembre 2024]. Disponibile da <https://hyperallergic.com/604631/amy-sillman-faux-pas-after-8-books/>.

Hailock, B., Patty, M. (a cura di, 2021), *Art Writing in Crisis*, Sternberg Press, Berlino.

Halley, P. (1991), *Abstraction and Culture*, "Tema Celeste", nn. 32-33, pp. 56-60.

Halley, P., Milazzo, R. (a cura di, 1997), *Peter Halley: Recent Essays. 1990-1996*, Edgewise Press, New York.

Halley, P., Milazzo, R. (a cura di, 2013), *Peter Halley: Selected Essays. 1981-2001*, Edgewise Press, New York.

Heilmann, M. (2022), *All the Night Movie*, Primary Information, New York.

Hetherington, S. (2012), *Painting as Amy Sillman*, "Women's Studies", n. 41, pp. 976-992.

Joselit, D., Kuo, M., Sillman, A. (2020), *Shape: a Conversation*, "October", n. 172, pp. 135-146.

Karmel, P. (2013), *The Golden Age of Abstraction: Right Now*, "Artnews", 24 aprile, [consultato il 10 dicembre 2024]. Disponibile da <https://www.artnews.com/art-news/news/contemporary-abstraction-2205/>.

Kelly, K., Schöneich, F., Schroeder, B. (a cura di, 2017), *Amy Sillman: The All-over*, Mousse Publishing, Milano.

Koether, J. (2016a), *f.*, Sternberg Press, Berlino.

Koether, J. (2016b), *Beyond, Beyond! Two Years After the Conference*, in Graw, I., Lajer-Burcharth, E. (a cura di), *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-medium Condition*, Sternberg Press, Berlino, pp. 55-63.

Martin, C. (2013), *Amy Sillman: one lump or two*, "Artforum", [consultato il 10 dicembre 2024]. Disponibile da: <https://www.artforum.com/events/amy-sillman-one-lump-or-two-200826/>.

Maroto, D., Zielińska, J. (a cura di, 2015), *Artists Novels. The Book Lovers Publication*, Sternberg Press, Berlino.

Maroto, D. (2020), *The Artist's Novel: A New Medium*, Sternberg Press, Berlino.

Milazzo, R. (2015), *The Mannequin of History: Art After Fabrication of Critique and Culture*, Franco Cosimo Panini Edizioni, Modena.

Milazzo, R. (2016), *Skewed: Ruminations on the Writings and Works of Peter Halley, with New Paintings by the Artist*, Galleria Mazzoli Editore, Modena.

Moss, A. (2024), *The Work of Art. How Something Comes From Nothing*, Penguin Press, Londra.

Nickas, B. (2013), *Painting Abstraction. New Elements in Abstract Painting*, Phaidon, Londra, New York.

Price, S. (2015), *Fuck Seth Price*, Leopard Press, New York.

Rubinstein, R., (2024), *Pittura provvisoria. Una svolta nell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Milano.

Scully, S., Grovier, K. (a cura di, 2017), *Inner. The Collected Writings and Selected Interviews of Sean Scully*, Hatje Cantz, Berlino.

Sillman, A. (2011), *AbEx and Disco Balls*. In *Defense of Abstract Expressionism II*, in "Artforum", vol. 49, n. 10, pp. 320-325.

Sillman, A. (2012), *Some Thoughts on John Chamberlain*, in Davidson, S., a cura di, *John Chamberlain: Choices*, Guggenheim Museum Editions, New York, pp. 34-40.

Sillman, A. (2015), *Shit Happens. Notes on Awkwardness*, "Frieze", 10 novembre, [consultato il 23 dicembre 2024], Disponibile da: <https://www.frieze.com/article/shit-happens>.

Sillman, A. (2016), *On Color*, in Graw, I., Lajer-Burcharth, E. a cura di, *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-medium Condition*, Sternberg Press, Berlino, pp. 103-116.

Sillman, A. (2017), *Bless This Mess. The Selected Writings of Carroll Dunham*, "Bookforum", dicembre, p. 51.

Sillman, A. (2019), *Comunicato stampa della mostra Artist's Choice: Amy Sillman's The Shape of Shape*, s.e., s.l.

Sillman, A. (2021), *Flashlight: The Signal of Elizabeth Murray's Paintings*, "Texte zur Kunst", n. 122, pp. 170-178.

Sillman, A. (2022), *Faux Pas. Selected Writings and Drawings*, After 8 Books, Parigi.

Sillman, A. (2024a), *Spring: Abstraction as ruin*, "The Washington Post", 18 marzo, [consultato il 3 gennaio 2025]. Disponibile da: <https://>

www.washingtonpost.com/opinions/interactive/2024/artist-amy-sillman-spring-animated-video-humor-absurdity/.

Sillman, A. (2024b), *Summer: Abstraction as apprehension*, "The Washington Post", 9 agosto, [consultato il 3 gennaio 2025]. Disponibile da: <https://www.washingtonpost.com/opinions/interactive/2024/amy-sillman-artist-summer-abstraction/>.

Sillman, A. (2024c), *Fall: Abstraction as X-ray*, "The Washington Post", 19 dicembre, [consultato il 3 gennaio 2025]. Disponibile da: <https://www.washingtonpost.com/opinions/interactive/2024/amy-sillmans-fall-animated-video-abstraction-x-ray/>.

Sillman, A. (2025), *Some Notes on the Collection Interventions / Curation Projects Bern and Aachen*, in Birkenstock E., a cura di, *Amy Sillman. Oh, Clock!*, Walther Koenig, Berlino, 2025, p. 45-48.

Smee, S. (2013), *Witty and Bright, Amy Sillman's Work Is Freshly Urgent*, "The Boston Globe", 5 ottobre, [consultato il 10 dicembre 2024]. Disponibile da: <https://www.bostonglobe.com/arts/theater-art/2013/10/05/review-amy-sillman-one-lump-two-ica/TJwICHyszpCETcsDeobwSO/story.html>.

Smith, V. (2019), *Amy Sillman*, Lund Humphries, Londra.

Stopa, J. (2024), *Changing the Ground: Amy Sillman Talks About Painting, "Momus"*, 3 maggio [consultato il 10 dicembre 2024]. Disponibile da: <https://momus.ca/changing-the-ground-amy-sillman-talks-about-painting/>.

Storr, R., Sillman, A. (2007), *Beyond the Frame. Robert Storr and Amy Sillman on Elisabeth Murray (1940-2007)*, "Artforum", vol. 46, n. 3, pp. 71-76.

Tillman, L. (2022), *Foreword*, in Sillman, A., *Faux Pas. Selected Writings and Drawings*, After 8 Books, Parigi, pp. 17-26.

Tuchman, P. (2018), *Artisanal Abstraction: The Elusive, Effusive Art of Amy Sillman*, "Artnews", 16 febbraio, [consultato il 12 dicembre 2024]. Disponibile da: <https://www.artnews.com/art-news/artists/artisanal-abstraction-elusive-effusive-art-amy-sillman-9823/>.

Tuchman, P. (2024), *Abstraction Now*, "The Brooklyn Rail", [consultato il 6 dicembre 2024]. Disponibile da: <https://brooklynrail.org/2024/09/criticspage/abstraction-now/>.

Wiley, C. (2018), *The Toxic Legacy of Zombie Formalism, Part 1: How an Unhinged Economy Spawned a New World of 'Debt Aesthetics'*, "Artnet", 25 luglio, [consultato il 10 dicembre 2024]. Disponibile da: <https://news.artnet.com/art-world-archives/history-zombie-formalism-1318352>.

Abstract

Il saggio analizza la figura di Amy Sillman come snodo centrale per comprendere le trasformazioni e le vicissitudini della storia dell'astrazione contemporanea. A partire dalla sua consacrazione critica e dal suo peculiare dialogo con la storia dell'arte novecentesca, si intende ricostruire il profilo di un'artista che ha saputo coniugare in maniera originale pittura, scrittura e curatela in una pratica ibrida e transmediale. Sillman mette in discussione i presupposti storici e ideologici del "canone dell'astrazione", esplorandone i margini, i confini e le contraddizioni attraverso concetti quali il non finito, l'errore, l'ironia e l'ambiguità formale; si intende, pertanto, far emergere dall'articolo una visione dell'astrazione come campo instabile e aperto a una pluralità di risignificazioni. Centrale, in particolare, è il ruolo della scrittura, intesa come strumento critico capace di affiancare e interrogare attivamente la pratica pittorica. L'attività curatoriale e saggistica di Sillman contribuisce così a ridefinire il canone dell'astrazione, evidenziando genealogie marginali e modalità operative eccentriche.

PAROLE CHIAVE: Astrazione, Canone, Inclusione, Eccentricità, Amy Sillman, Storia dell'arte

The essay examines the figure of Amy Sillman as a pivotal point for understanding the transformations and complexities of contemporary abstraction. Starting from her critical recognition and her distinctive dialogue with twentieth-century art history, the essay reconstructs the profile of an artist who has been able to combine painting, writing, and curatorial practice in an original and hybrid manner. Sillman challenges the historical and ideological assumptions of the "canon of abstraction," exploring its margins, limits, and contradictions through concepts such as the unfinished, error, irony, and formal ambiguity. The essay thus proposes a view of abstraction as an unstable field open to multiple reinterpretations. Central to this inquiry is the role of writing, understood as a critical tool capable of accompanying and interrogating painterly practice. Sillman's curatorial and theoretical work therefore contributes to redefining the canon of abstraction, foregrounding marginal genealogies and unconventional modes of artistic production.

KEY WORDS: Abstraction, Canon, Inclusion, Eccentric, Amy Sillman, Art History

alessandro.ferraro@edu.unige.it

Copyright © 2024 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>