ALMINE RECH

Ewa Juszkiewicz 'Locks with Leaves and Swelling Buds'
Collateral Event of the 60th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia

Apr 20 — Sep 1, 2024 | Venice

La Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso è lieta di presentare la mostra personale *Ewa Juszkiewicz: Locks With Leaves And Swelling Buds*, evento collaterale della 60. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia.

Nel mondo del cinema e della televisione, una creazione che può essere riassunta in poche parole è definita "high-concept". Si potrebbero descrivere i dipinti di Ewa Juszkiewicz come ritratti di donne senza volto, ritratti di donne storiche, spogliate dei loro volti, o reinterpretazioni di ritratti femminili, con i volti coperti da capelli, piante o drappeggi. Sebbene queste formule siano corrette, non si avvicinano in alcun modo a suggerire la portata e la complessità del suo lavoro.

Per oltre un decennio, Juszkiewicz ha realizzato dipinti ispirati a ritratti di donne creati da artisti europei del diciottesimo e diciannovesimo secolo. "Ho iniziato questa serie di dipinti nel 2011", racconta l'artista, "ma prima di allora avevo già sperimentato e sottoposto il ritratto tradizionale a varie deformazioni. Avevo esaminato dove fossero i confini del ritratto e quali effetti potessi ottenere attraverso la deformazione e la distorsione".[1] Nel 2010, Juszkiewicz ha dipinto una serie di personaggi mascherati: una donna con un maglione a righe, con colletto arricciato e un papillon, che indossa una inquietante maschera raffigurante un coniglio; un'altra donna, vestita con una camicia in stile ritrattistico olandese del diciassettesimo secolo, con una maschera raffigurante un leone; una ragazza con un vestito di velluto rosso e un grembiule bianco, con il volto coperto come una lottatrice messicana. In tutti questi casi, l'abbigliamento marcatamente femminile contrastava con la violenza suggerita dalla maschera.

Maschere pro-faccialità

Queste prime maschere sostituivano un volto naturale con uno artificiale, ma non intendevano sfidare la posizione dominante del volto nel nostro contesto visivo. Erano esempi di quella che definirò la maschera pro-faccialità. Deleuze e Guattari, nel loro celebre libro *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980), hanno caratterizzato "la macchina astratta della faccialità" come una grammatica culturale e comunicativa:

Abbiamo fatto qualche progresso nel rispondere alla domanda su che cosa inneschi la macchina astratta della faccialità, poiché essa non è sempre in funzione o in qualsiasi formazione sociale. Alcune formazioni sociali richiedono il volto, e anche il paesaggio. Esiste un'intera storia a monte. In date molto diverse, si è verificato un crollo generalizzato di tutte le semiotiche eterogenee, polivocali e primitive a favore di una semiotica del significato e della soggettivazione.[2]

Nelle società tribali, secondo Deleuze e Guattari, la maschera assicurava l'integrazione della testa nella totalità del corpo; nel nuovo regime, la maschera realizza la separazione simbolica del volto dal resto del corpo. Inizia così l'era della faccialità con i suoi successivi avatar: la testa dell'imperatore, il Cristo Pantocratore, il ritratto rinascimentale, il primo piano della star del cinema, la testa parlante della televisione.

Nonostante le numerose rotture con la tradizione, l'arte d'avanguardia ha raramente messo in discussione questo schema. Dai pionieri post-impressionisti, come Cézanne e Van Gogh, passando per i Fauves, per gli espressionisti tedeschi e per i cubisti, gli artisti più innovativi hanno adottato il volto umano come oggetto centrale della loro sperimentazione, sottoponendolo a innumerevoli trasformazioni, ma mantenendo sempre il dominio della faccialità. Anche i manichini privi di lineamenti di Giorgio de Chirico e le figure dell'ultimo Malevich ci offrono le loro teste vuote, sulle quali proiettiamo un volto. L'artista del ventesimo secolo che ha cambiato più radicalmente la rappresentazione del volto umano, Pablo Picasso, è stato allo stesso tempo quello che ha confermato in modo più determinante l'egemonia della faccialità.

Maschere anti-facciali o mimetiche

La serie di personaggi femminili dipinti da Ewa Juszkiewicz nel 2010 comprende una giovane donna vestita con una gonna bianca a pieghe e una camicetta blu a pois bianchi. Non si vede il suo volto, nascosto dai capelli raccolti con due codini. È rivolta verso di noi, con la testa china, o la stiamo osservando da dietro? I capelli sono una maschera improvvisata, ma una maschera che non ci offre, oltre al volto che nasconde, l'immagine di un altro volto o schema facciale. Nel 2012 Juszkiewicz dipinse una versione dell'*Autoritratto con cappello di paglia* (1782) di Élisabeth Vigée Le Brun in cui, al posto del volto, si vedono capelli accuratamente pettinati, divisi da una riga verticale. Questo è già un perfetto esempio dell'invenzione caratteristica di Juszkiewicz, la maschera anti-faccialità. La maschera pro-faccialità nascondeva un volto e ne proponeva un altro, simbolico o fantastico, animale o soprannaturale. La maschera anti-faccialità nasconde il primo volto e impedisce la comparsa di un secondo, bloccando la riproduzione della faccialità. La definisco anche "maschera mimetica" perché può imitare qualsiasi cosa, tranne un volto.

Per qualche tempo, Juszkiewicz è occasionalmente tornata alla maschera pro-faccialità, ad esempio quando ha fatto ricorso alle maschere dei nativi americani del Nord-Ovest per trasformare il *Ritratto della madre* di Albrecht Dürer (2012) o l'*Autoritratto al cavalletto* di Vigée-Lebrun (2013). In *Sisters* (2014), una delle sue composizioni più incisive e più inquietanti, le teste delle tre donne in un ritratto di Anton Graff sono sostituite da tre scarafaggi giganti, che fanno pensare alle maschere di qualche cultura tribale.

Tuttavia, già nel 2013-14, il predominio della maschera anti-facciale si è consolidato nella produzione artistica di Juszkiewicz. Qualsiasi oggetto in grado di sostituire la testa o qualsiasi materiale in grado di avvolgerla poteva essere impiegato: funghi ipertrofizzati, un bouquet di fiori, un groviglio di rami e foglie, una chioma di capelli pettinata o intrecciata, una fascia di tessuti pregiati... Quando questi oggetti e materiali appaiono al posto del volto, lo spettatore ricerca i riferimenti agli occhi, al naso, alla bocca, i segni di un profilo facciale e a volte, per un istante, pensa di averli trovati, ma la sua interpretazione viene immediatamente vanificata. La maschera anti-facciale resiste attivamente al nostro desiderio di decifrare un volto in essa.

Nella pittura di Juszkiewicz, il sogno di Deleuze e Guattari di sfuggire alla lunga egemonia culturale della faccialità sembra finalmente realizzarsi.

Ritratti Storici

Le serie di rivisitazioni di ritratti storici di Juszkiewicz si inseriscono nel contesto di una strategia di appropriazione che si è affermata con la Pop Art e che si è diffusa negli anni Ottanta. Juszkiewicz cita Cindy Sherman e la sua serie di "History Portraits" come precursore del suo lavoro. Non concepisce però l'appropriazione come una parodia satirica dell'originale. Il suo lavoro è ispirato da una genuina ammirazione per i pittori scelti e dal desiderio di salvare la pittura del passato e riportarla in vita:

Secondo me, questa attività è un tentativo simbolico di instaurare un rapporto con un pittore del passato. In questo modo, cerco di stabilire un dialogo con lui e di condividere l'esperienza comune che caratterizza il lavoro creativo. È un po' come una seduta spiritica, un tentativo pittorico di ricercare connessioni, di rievocare la presenza del pittore dal passato e di dire qualcosa in più: forse che cosa si è nascosto sotto il dipinto per tutti quegli anni? [3]

Nelle sue versioni di ritratti storici, Juszkiewicz ricorre a un'arte pittorica tradizionale, dipingendo a strati, con molte velature, seguendo le pennellate dell'opera originale. Ma il suo virtuosismo tecnico risulterebbe vano se non fosse al servizio di un progetto trasgressivo. Coprendo il volto dei ritratti storici, Juszkiewicz sfida l'essenza stessa di questo genere: distrugge il ritratto in quanto tale. I suoi dipinti basati su ritratti storici non raffigurano più nessuno in particolare, ma rappresentano la condizione della donna sotto il patriarcato. E, come lei stessa ha sottolineato, nel cuore del ritratto modificato, l'artista impone i confini di un altro genere: la natura morta, a cui appartengono le stoffe, i fiori, i frutti e gli altri oggetti che utilizza come maschere, sovvertendo la tradizionale gerarchia dei generi e la dicotomia cultura/natura. Lo stile pittorico di Juszkiewicz si discosta leggermente dagli originali a cui si ispira: quasi tutte le sue versioni hanno un formato più grande (a volte molto più grande) degli originali, la palette è più vivida, più satura, con un effetto più luminoso. Nel complesso, il suo stile pittorico è inconfondibilmente contemporaneo.

Precedenti Surrealisti

Il lavoro di Juszkiewicz è certamente legato alla tradizione surrealista. Ad esempio, il suo ciclo di collage del 2017, che combina riproduzioni in bianco e nero di ritratti di donne con ritagli di vecchi album di storia naturale, si colloca consapevolmente sulla scia dei romanzi-collage di Max Ernst. Ma se i personaggi ibridi di Ernst, con le loro teste di uccelli, leoni o insetti, sono sempre rimasti nel regno della maschera pro-facciale, Juszkiewicz si avventura a sostituire la testa umana con un fungo, una rosa, un'orchidea, ali di farfalla, un corallo, una nuvola... Juszkiewicz ha dipinto una versione quasi letterale del quadro di Magritte *The Collective Invention* (1935) che rientrerebbe nel catalogo delle maschere pro-facciali, dato che il pesce ha occhi e bocca e persino un'espressione di stupore. Tuttavia, la maggior parte delle sue opere rientra nel segno di un quadro di Salvador Dalí, *Donna con testa di rose* (1935), ispirato da alcuni versi di René Crevel: "Una palla di fiori servirà per la sua testa. Il suo cervello è increspato e, allo stesso tempo, un bouquet".[4] A differenza di Arcimboldo, che adattava i suoi fiori o frutti per simulare un volto, Dalí crea una delle prime maschere rigorosamente anti-facciali, alle soglie di una nuova era del visibile: "Quando il volto viene rimosso, quando i lineamenti del volto scompaiono", sostengono Deleuze e Guattari, "possiamo essere certi di essere entrati in un altro sistema, in altre zone infinitamente più mute e impercettibili dove si verificano sotterranei divenire-animali, divenire-molecolari, deterritorializzazioni notturne che traboccano i limiti del sistema di significazione".[5]

Un détournement femminista

Troviamo una delle dichiarazioni più esaustive delle intenzioni di Juszkiewicz in un'intervista del 2020:

Attraverso la destrutturazione dei ritratti, voglio attirare l'attenzione sul modo schematico e conservatore in cui molti di essi sono rappresentati. Dopo tutto, la maggior parte dei ritratti della storia dell'arte che conosciamo incarna le convenzioni che sono state imposte alle donne. Reinterpretando le loro figure, voglio far rivivere la storia e ribaltare i canoni estetici di un determinato periodo. È la mia protesta contro la percezione stereotipata della femminilità. Con la sostituzione di alcuni canoni, voglio mostrare l'identità individuale delle donne, la loro complessità e sottolineare la loro unicità.[6]

Si potrebbe obiettare che, nei ritratti storici di donne, le norme e gli ideali del decoro (e anche della moda) si riflettono soprattutto nell'abito e negli accessori, nella postura del corpo e nell'ambientazione del ritratto, mentre il volto sarebbe un luogo al riparo da tali convenzioni, e persino l'ultima riserva della personalità individuale. Ricoprendo il volto, Juszkiewicz elimina questo organo di espressione soggettiva, portando all'estremo la depersonalizzazione e la reificazione del soggetto.

Una simile interpretazione idealizza e feticizza il volto nei ritratti femminili storici come il luogo dell'autenticità, mentre in realtà non è che un'altra maschera. Come l'abito o la postura, e forse ancor di più, il volto femminile è sottoposto ai canoni di bellezza e ai codici espressivi dell'epoca. Una leggera inclinazione della testa può suggerire timidezza o, al contrario, una contenuta civetteria; un broncio delle labbra indica il desiderio di compiacere; uno sguardo può essere innocente, tenero o sottomesso, e tutte queste caratteristiche riflettono la limitata varietà di ruoli sociali accettabili della donna come figlia, madre, fidanzata o moglie: sempre in relazione all'uomo. Quando Juszkiewicz copre il volto dei ritratti storici, cancella quei segni e quei ruoli e le figure femminili sono liberate, emancipate dallo sguardo patriarcale.

La dissimulazione della femminilità

'*Womanliness as a masquerade*' è il titolo di un celebre saggio della psicoanalista Joan Riviere, pubblicato nel 1929. Riviere analizzava i casi di donne che dissimulano le proprie conoscenze e capacità adottando comportamenti improntati alla femminilità al fine di evitare che gli uomini si sentano minacciati. La maschera della femminilità è una performance difensiva:

La femminilità, quindi, poteva essere adottata e indossata come una maschera, sia per nascondere il possesso della mascolinità, sia per evitare le possibili conseguenze se fosse stata scoperta a possederla, proprio come un ladro che si svuota le tasche e richiede di essere perquisito in modo da dimostrare di non possedere la merce rubata. Il lettore potrebbe ora chiedersi come definisco la femminilità o dove traccio la linea di demarcazione tra la femminilità autentica e quella "mascherata". Il mio pensiero non è tuttavia che esista una differenza di questo tipo; che sia radicale o superficiale, si tratta della stessa cosa.[7]

Questa conclusione, non occorre sottolinearlo, anticipa di oltre mezzo secolo le tesi di Judith Butler e la sua teoria del genere come performance.

La moda dei costumi è sempre stata una parte importante di questa "dissimulazione". I ritratti che Juszkiewicz seleziona come punto di partenza sono spesso ricchi di tessuti sontuosi, sete e velluti, con molteplici piegature, nastri e fiocchi. La moda gioca un ruolo che, ancora una volta, è essenzialmente ambiguo, sia repressivo che espressivo. Depersonalizza e oggettivizza le donne:

Ho spesso avuto l'impressione che fossero imprigionate in corsetti, crinoline, strati di sottovesti che costringevano i loro movimenti, imponendo in qualche modo a loro la propria presenza nel mondo. La moda del passato è visivamente attraente e affascinante per noi oggi ma, con una riflessione più profonda, possiamo concludere che la sua funzione latente sia una sorta di oppressione e costrizione. Non c'è molto spazio per l'individualità o l'alterità. Ciò che è significativo è che questo si applica anche ai canoni contemporanei di bellezza e agli ideali del corpo femminile. Ritengo che sia un po' come prendersi gioco della storia: ci consideriamo più moderni dei nostri antenati, ma in realtà ci infiliamo nei nostri "corsetti" moderni. La mia pittura è il risultato di una certa contrarietà, di un desiderio di liberarsi dalle norme imposte dalla moda e dalla cultura.[8]

In compenso, la moda può essere trasgressiva e liberatoria. Tra i creatori di moda contemporanea, Juszkiewicz è interessata a figure come Rei Kawakubo, Martin Margiela, Alexander McQueen e Iris van Herpen, stilisti radicali che propongono visioni alternative del corpo umano, molto lontane da quelle convenzionali. Uno degli effetti della "macchina astratta della faccialità" è stato la stretta separazione del volto dal resto del corpo. Gli avvolgimenti tessili di Juszkiewicz annullano questa separazione, coprendo non solo il volto ma l'intera testa e talvolta parte del busto, modificando la percezione del corpo femminile nel suo complesso.

Capelli e fogliame

Ciascuno degli elementi utilizzati da Juszkiewicz presenta una doppia natura: da un lato, può essere visto come una caratterizzazione stereotipata della femminilità all'interno di una cultura patriarcale, dall'altro come una promessa di emancipazione. I materiali (tessuti, capelli, piante) possono essere considerati un'incarnazione del ruolo ornamentale delle donne e della loro identificazione con una natura sottomessa. Ma si possono anche interpretare come l'espressione nascosta del desiderio e della sensualità femminile sepolti sotto i corsetti.

Così è per i capelli, considerati uno degli elementi chiave dell'identità femminile in secoli di cultura patriarcale e uno degli elementi simbolici dell'ansia sessuale maschile e della mitologia del potere sessuale femminile. Nelle opere di Juszkiewicz, i capelli sono presentati in due modalità antitetiche. Da un lato, ci sono le teste con i capelli raccolti e rigorosamente pettinati o intrecciati o arricciati, che sono l'antitesi dell'apertura del volto: qualcosa senza occhi o bocca, incapace di parlare o di rivolgerci lo sguardo. Poi ci sono i capelli aggrovigliati, intrecciati con foglie e rami, che avvolgono la testa come la vegetazione invade le rovine. Lisa Small, curatrice di arte Europea al Brooklyn Museum, inizia il suo brillante saggio sull'opera di Juszkiewicz evocando la metamorfosi di Dafne.[9] La trasformazione dei capelli della ninfa in foglie affonda le sue radici in una parola greca, κόμη, che indica sia i capelli sia il fogliame degli alberi. Quando Juszkiewicz intreccia capelli e fibre vegetali, avviene una regressione, come se i capelli tornassero alla loro origine naturale. Una regressione che rappresenta ancora una volta un significato ambiguo; sembra avvalorare il cliché sessista delle donne che aspirano alla natura e sfidare il regime patriarcale con un desiderio capace di diventare selvaggio: 'Unendo mondi apparentemente incompatibili, voglio rovesciare un equilibrio noto e una sensualità libera. I miei dipinti nascono da un profondo desiderio di rompere gli schemi esistenti e di far emergere emozioni, sentimenti e passioni'.[10]

— Guillermo Solana, direttore artistico del Museo Thyssen-Bornemisza

Questa mostra è organizzata da FABA (Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso) e sostenuta da Almine Rech.

[1] Ewa Juszkiewicz intervistata da Claire Selvin, "Painter Ewa Juszkiewicz Wants to Shatter Conservative Ideas About Beauty", ArtNews, 25 novembre 2020, https://www.artnews.com/artnews/artists/ewa-juszkiewicz-gagosian-interview-1234577260/.
[2] Gilles Deleuze and Féliz Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987), 180.
[3] Ewa Juszkiewicz intervistata da Lucia Longhi, "Classical Female Portraiture and the Art of Constraint," *BerlinArtLink,* March 01, 2019, https://www.berlinartlink.com/2019/03/01/classical-female-portraiture-and-the-art-of-constraint-an-interview-with-ewa-juszkiewicz/.
[4] "Une boule de fleurs va lui servir de tête. Son cerveau est à la fois la ruche et le bouquet." René Crevel, "La grande mannequin cherche et trouve sa peau," Minotaure no. 5 (1934).
[5] Deleuze and Guattari, A Thousand Plateaus, 587.
[6] Ewa Juszkiewicz intervistata da Bill Powers, "Free Sensuality: Ewa Juszkiewicz," Muse (Dicembre 2020), https://gagosian.com/media/gallery/press/2020/Powers_Bill._Free_Sensuality_-_Ewa_Juszkiewicz._Muse_December_2020.pdf.
[7] Joan Riviere, "Womanliness as a masquerade" in Shelley Saguaro, ed., *Psychoanalysis and Woman: A Reader* (New York: New York University Press, 2000), 73.
[8] Juszkiewicz intervistata da Lucia Longhi: "Classical Female Portraiture and the Art of Constraint: An Interview with Ewa Juszkiewicz," *BerlinArtLink*, Marzo 01, 2019, https://www.berlinartlink.com/2019/03/01/classical-female-portraiture-and-the-art-of-constraint-aninterview-with-ewa-juszkiewicz/.
[9] Lisa Small, "Ewa Juszkiewicz," *Gagosian Quarterly*, Inverno 2020, https://gagosian.com/quarterly/2020/11/09/essay-ewa-juszkiewicz/.
[10] Bill Powers, "Free Sensuality: Ewa Juszkiewicz."