

CORPI SENSIBILI, BIZZARRAMENTE MUTI, MACCHINOSI E LACERANTI

Francesco Moschini

L'intero percorso artistico e poetico di Judith Lange è sempre stato sotteso da una tensione culturale, in parte dovuta alle sue continue peregrinazioni alla riscoperta di 'mondi lontanissimi', ma soprattutto da una tensione etica, dalla ricerca di un carattere di *necessità* da conferire sempre al proprio lavoro. Nei suoi compiuti e serrati cicli precedenti, in cui il segno 'insistito' era protagonista, si faceva sempre riferimento ad evocazioni di mondi fantastici, mitologici o di pura invenzione, ma sempre conturbanti e spesso fondati su una ricercata dimensione 'antigraziosa' da imprimere al proprio lavoro creativo, secondo una tradizione che dalle avanguardie storiche è giunta fino a noi. Tutto ciò l'artista poteva ottenerlo immagazzinando in particolari stazioni iniziatriche con frequenti incursioni nella letteratura, nella musica, anche quella più esoterica, infine nella visionarietà della tradizione pittorica, per giungere, nelle sue diverse sequenze figurative, pittoriche o incisorie, a risultati di grande unitarietà, pur nella diversità delle occasioni.

Il risultato di questo suo percorso creativo, fatto di tappe volta per volta definite e circoscritte, non è tuttavia quello del 'tumulto' nell'insieme, ma quello del 'registro' accordato in cui anche le dissonanze trovano piena legittimità, proprio a partire dalle pause studiate, vere e proprie rarefazioni di pur inquietanti presenze antropomorfiche o zoomorfiche, dai vuoti individuati che si contrappongono agli eccessi figurativi, infine dalla riscoperta di quel valore fondante dell'assenza non come mancanza di presenza figurativa ma come presenza che ad altro rimanda. Solo tenendo presente la discrezione sottesa ad ogni 'intervallo' visivo è stato possibile a Judith Lange passare dal 'mondo alla rovescia' alla corporeità inquietante del ciclo più recente in cui si dispiega la sontuosità dell'acquerello, il furor grafico del segno, il gusto del conturbante ed infine l'*'horror et amor vacui'*, a partire da un'idea di corpo in cui la deformazione, la mutazione, la ostensione, esibita nella propria più irriverente dimensione, certo attraversano le ricerche e le sperimentazioni memori della body art tuttavia sapientemente coniugate con i suoi sapienti retroterra storici da manuali cinquecenteschi di supplizi e punizioni da sacra inquisizione.

Un lavoro quindi, quello dispiegato in questo ciclo più recente di opere, che si segnala per la propria attenzione alla dimensione sempre meno preoccupata di essere riconducibile alla più immediata contemporaneità e sempre più protesa a caratterizzarsi secondo principi segnati dagli 'sguardi incrociati', dagli 'attraversamenti' e dalle 'contaminazioni' tra differenti specifici. Sembrerà paradossale, ma proprio nell'attuale ciclo, di così liquida e aperta stesura grazie all'uniforme espansività dell'acquerello, grazie ai poche scarti cromatici spinti sino all'illusione di una sorta di monocromaticità, che parrebbe preludere a possibili equilibri ricercati e finalmente trovati, tutto si rovescia nel proprio contrario, in una conflittualità sollecitata e volutamente perseguita. Lo stesso ciclo sembra apparentemente concentrarsi in modo ossessivo su alcune vere e proprie 'fissazioni': corpi nudi e animali, scambievoli mutazioni tra uomini e mostri, abbracci e separazioni, volteggi di figure in aria contrapposte ad altre scaraventate e fatte precipitare in abissi insondabili, bocche chiuse se non cucite, in contrapposizione ad altre urlanti per sforzi sovrumanici o dolori inconfessabili.

Ma anche l'eccessivamente grande si contrappone allo smisuratamente piccolo, il naturale viene contrapposto alla dimensione più mostruosa, il gigantismo di alcune figure con rigonfiamenti da anabolizzanti contrapposte ad altre lillipuziane, il glabro di alcuni personaggi, quasi si trattasse di figure scuoiate, alla pelosità, se non agli ispidi aculei, di altri, il disinvolto volteggiare aereo alla tenebrosità della

danza macabra di memoria goyesca, la classicità, infine, memore di mitologie greche e non solo, sino alle citazioni michelangiolesche come in *Pranzo di nozze* contaminate con felliniani ricordi trimalcioneschi e ricondotti così ad un'attualità sorprendente. Le stesse contrapposizioni, in una ricerca di *coincidentia oppositorum*, Judith Lange le sperimenta poi nelle ricercate costruzioni delle singole tavole in cui al paradosso di alcune figure collocate in giaciture del tutto naturali o, al massimo, in riappacificanti immersioni in una sorta di acqua-placenta, viene contrapposta una prorompenza di immagini alla ribalta visiva come nella tavola *Unghie rosse*, all'attraversamento come meteore di figure come in *Abbraccio*, dove a fatica la figura è trattenuta all'interno del foglio, dove anzi questo si presenta quasi sempre come troppo limitato per contenere il tutto e che pertanto sempre più spesso ospita come passaggi improvvisi soltanto frammenti di corpi.

Attraverso il ricorso a costruzioni diagonali con immagini collocate agli antipodi, l'artista tende ad accettare di ogni presenza il proprio sradicamento, il proprio essere destinata a precipitare verso un fondo ignoto: è proprio il viaggio nella psiche che intende percorrere l'artista, un viaggio fatto di memorie che traspaiono in filigrana di viaggi reali, da quelli concreti in territori straordinari del sud del mondo a quelli più cerebrali della propria formazione intellettuale e culturale. Come tali si presentano le sue reinvenzioni di *Voladores* o di *Caritas sonrientes*, dove memorie di viaggio e folgorazioni improvvise diventano esplorazioni dell'anima in cui le attonite sospensioni, la sorpresa, la smorfia riescono a restituire fisicità e concretezza all'incompiutezza quasi fetale di alcune presenze, anche quando la perentoria dissonanza tra infantilismo e senescenza sembra rimandare a un animismo, a un vitalismo secondo la migliore tradizione del manierismo cinquecentesco italiano con i suoi rimandi caricaturali, con i suoi stravolgimenti, con le sue alchemiche trasmutazioni-trascolorazioni. Ma nonostante il cangiantismo di queste unitarie e sorprendenti 'fissazioni' dell'artista, un'aura che spira dai fogli impedisce, come all'angelo benjaminiano, di restare ancorati al poco che l'artista varia nella ricerca di quella ribadita identità per farci invece decollare verso altre e inedite mitologie.

Tutto il corpus di lavori dell'artista sembra allora dispiegarsi in imprevisti ed improvvisi mondi su cui interrogarci. Di che materia sono fatti gli angeli, come vestono le fate, i folletti e i puck? Diafani, elettrici e trasparenti... la luce, si sa, non li fa 'fessi': essa li attraversa perché sono esseri immateriali. Il mondo 'gotico' nella sua fiabesca eccentricità è inquietante: lo gnomo del bosco è anche un folletto cattivo. Fra erbe, foglie, rami e cespugli la foresta è fascino e alienazione, corpo nudo fra i rovi, punte improvvise dal dolore spinoso. Il corpo è metafora del vestire, il vestire è metafora del corpo. Gli angeli non hanno sesso, gli angeli hanno sesso (esistono le angelesse?). I loro vestiti sono maschili o femminili? Dall'un sesso si trascolora lentamente nell'altro: ben nascosto da quelle ampie ali forse in numero di due o forse quattro od otto come nel Tetramorfo. Si trans-mette, si supera il divario: ma le ali non sono proprie degli uccelli? E le vesti lunghe non sono proprie delle vergini? Tutto è contrario di tutto. Sotto il vestito niente, perché il nudo è forma del sé, come il vestito del corpo. Si appare ciò che si è, si è ciò che si appare. Le manipolazioni non sono solo concettuali: androgini, ermafroditi, uomini e donne. E quindi non solo androcei e ginecei, ma 'trans-cei' in cui le apparenze si confondono con le appartenenze. Pelle del corpo, pelle di cuoio: scura, lucente e smagliante, di sotterranei, torture, catene, fruste ed uncini, ma soprattutto tanta voracità e ingordigia anche con le cose

più occludenti. Il manichino scorre sulla carrucola tirato da una cinghia, coperto da lattice rosso e nero: sono i sotterranei del sesso pieni di plastica, rivestimenti e protesi dal candore improbabile. Essi mimano artificiosamente la pelle del corpo di cui sono il totem e il tabù perché rappresentano un altro senso, un altro corpo sensibile, ma bizzarramente muto macchinoso e lacerante, indifferentemente maschile e femminile. Soprattutto pelle, vecchia storia: S. Bartolomeo viene spellato vivo e Michelangelo anamorficamente rappresenta, in quella stessa pelle, il suo autoritratto, quasi a significare la sua 'rinascita' nella nuova pelle del martirio. S. Agnese per non essere violata da bruti soldati copre miracolosamente con una massa inestricabile di capelli il suo corpo.

E tuttavia Marcel Duchamp ha dimostrato che "*La mariée mise à nu par ses célibataires même*". Spogliarsi allora di questo involucro naturale e riconoscere in esso l'unico vero 'vestito' al di sopra dei muscoli, delle vene, delle ossa e della rossa carne? Quale follia, quale estraniamento del sé: ed allora il tatuaggio che cos'è, il piercing e la body art? Autodisciplina del corpo trafitto, preliminari di potenziali salassi purificatori? Le sanguisughe e le ventose hanno fatto il loro tempo: la medicina ormai rincorre affannosamente una bioetica che rende gravidi gli uomini e sterili le donne; tutto trascolora, tutto trasmuta, ormai tutto è transgender. Pelle come vestiti semplici, come involucri, tanto semplici da perdere una connotazione sessuale, sessuata o sessuante; nell'indifferente corpo il gioco diventa trovare l'identità erotica dell'uno/una altro/altra. In *Brave new world* Huxley aveva già intuito il pericolo del replicante: un mondo perfetto di donne bellissime tutte uguali, un mondo dove non esiste amore. Di fronte al corpo clonato si perde allora l'idea dell'unicità. La perfezione nega paradossalmente la propria bellezza: il sesso igienico perde la sua seduttività. La passione nella vita è vita stessa: essa riconosce la bellezza dove c'è un difetto, l'eros dove c'è anche volgarità. Ben vengano allora le catene, le pelli lustre e oliate, le unghie rosse, gli animali portati graziosamente in grembo, l'abbraccio di teste-porcospino, le maschere cucite ovvero l'universo fetish degli orpelli mass-mediatici, purché essi non soccombano all'"igienica" uniformità.

SENSITIVE, BIZARRELY MUTE, COMPLEX AND HEART-RENDING BODIES

Francesco Moschini

Judith Lange's entire artistic and poetic career has always been characterised by a cultural tension, in part owing to her continual wanderings in search of 'very far-off worlds', but above all by an ethical tension, by the search for a character of *necessity* that she always attributes to her work. In her very complete and serried earlier cycles, of which the 'insistent' sign was the protagonist, reference was always made to evocations of worlds which, were they of fantasy, mythology, or pure invention, were always disturbing and often based on a deliberately "anti-aesthetical" imprint that she gave her own creative work, following in a tradition that has run through the historical *avant-gardes* to the present day. The artist arrived at all this by immersing herself in particular initiatory stages with frequent incursions into literature, into music, even of the most esoteric kind, and finally into the visionary pictorial tradition, to arrive, in her various sequences (figurative, pictorial or of engravings), at results of great coherence, for all the diversity of the occasions.

The result of this creative journey of hers, made of stages that are defined and circumscribed each time, is not, however, that of the 'tumult' of the admixture, but that of the well-tuned 'register' in which even the dissonances are fully legitimated, starting with the studied pauses, the real rarefactions of (nevertheless disturbing) anthropomorphic or zoomorphic presences, with the voids that are recognised and that counterbalance the figurative excesses, and finally with the rediscovery of that fundamental value of the absence, not as lack of figurative presence, but as a presence that refers to 'other'. Only in bearing in mind the discreetness characterising each visual 'interval' has it been possible for Judith Lange to pass from the 'topsy-turvy world' to the troubling corporeality of the most recent cycle of work in which there unfolds the sumptuousness of the watercolour, the graphic fury of the sign, the taste for the disturbing and, finally, the *horror et amor vacui*, starting out from an idea of the body in which deformation, mutation, ostentation exhibited in its most irreverent dimension, certainly permeate the research and experimentation, recalling body art, but ably married with a learned historical background of sixteenth-century manuals of the tortures and punishments used by the Inquisition.

Work therefore, unfolding in this latest cycle of production, that is notable for its attention to a dimension ever-less concerned with being identified as immediately contemporary, and tending increasingly to identify itself according to principles characterised by the "meeting of gazes", by the "permeations" and the "contaminations" between different species. It might seem paradoxical, but in this very cycle, so fluid and open in its brushstrokes thanks to the uniform expansiveness of the watercolour, thanks to a use of colour so limited as to push as far as the illusion of a sort of monochrome, which seems the prelude to possible equilibriums sought and finally found, everything is tipped up into its own opposite, in a conflict that is desired and actively pursued. This same cycle appears, seemingly, to concentrate obsessively on several real 'fixations': naked bodies and animals; reciprocal mutations between men and monsters; embraces and separations; figures whirling through the air contrasting with others that are thrown down into unfathomable abysses; mouths that are closed, if not sewn shut, in contrast with others that scream of inhuman efforts or unspeakable pain.

But the excessively large is also contrasted with the extraordinarily small; the natural is countered with the most monstrous of dimensions; the gigantism of steroid-swollen figures contrasts with others that are Lilliputian; the hairlessness of some figures so smooth as to almost seem skinned, with the hairiness, if not the

bristling quills, of others; the carefree aerial vaulting with the darkness of the Goya-like *dance macabre*; and finally the classicism that recalls the Greek, and other, mythologies, arriving as far as the michelangelesque quotations of *Pranzo di nozze* [the wedding banquet] which are contaminated with trimalchian memories of Fellini and, in this way, lead back to a surprising modernity. In a search for *coincidentia oppositorum*, Judith Lange then experiments with these same contrasts in the refined structures of single images, in which the paradox of figures reclining in entirely natural positions, or, at the very most, in propitiatory immersions in a sort of water/placenta, is contrasted with an outburst of images coming to the visual fore, as in *Unghie rosse* (red nails) or with the meteor-like transit of figures as in *Abbraccio* (embrace), in which the figure is barely contained within the sheet of paper, in which, in fact, the paper almost seems too limited to contain the whole, increasingly hosting mere fragments of bodies as though they were passing through unexpectedly.

Through the recourse to diagonal structures with images arranged at the paper's antipodes, the artist tends to accentuate the uprootedness of each presence, its being destined to precipitate towards an unknown depth: it is this very journey into the psyche that the artist wants to undertake, a journey formed of memories, appearing in filigree, of real journeys, of those physical journeys into the extraordinary territories of the southern hemisphere and those more cerebral wanderings of her own intellectual and cultural formation. And this is how she presents her reinventions in *Voladores* or in *Caritas sonrientes*, in which memories of travel and sudden illuminations become explorations of the soul in which the astonished pauses, the surprise, the grimace, manage to restore a physicality and concreteness to the almost foetal incompleteness of some presences, even when the peremptory dissonance between infantilism and senescence seems to refer to an animism, to a vitalism in the best of the sixteenth-century Italian mannerist tradition with its caricatures, with its distortions, with its alchemic transmutations/blendings. But notwithstanding the opalescence of these unitary and surprising 'fixations' of the artist, an aura emanating from the sheets of paper prevents us, like Benjamin's angel, from remaining anchored to that little which the artist varies in the search for that confirmed identity, having us, instead, take wing towards other and previously unseen mythologies.⁵

The artist's entire oeuvre seems, then, to unfold in unexpected and surprising worlds about which to question ourselves. Of what stuff are angels made, how are fairies, elves and pixies clothed? Diaphanous, electric and transparent... the light, we know, does not make 'fools' of them: it passes through them because they are immaterial. The 'gothic' world in all its fairytale eccentricity is disturbing: the forest gnome is also a spiteful elf. Amidst grass, leaves, branches and undergrowth, the forest is charm and alienation, naked bodies among the briars, sudden pricks of thorny pain. The body is a metaphor for clothing, clothing is a metaphor for the body. The angels are sexless, the angels have a sex (do angelettes exist?). Are their garments masculine or feminine? One sex blends into another: well hidden by those ample wings of which there might be two, or maybe four, or eight as in the Tetramorph. We trans-mit, the difference is overcome: but are the wings not precisely those of birds? And are the long garments not precisely those of virgins? Everything is the opposite of everything else. Under the dress ...nothing, because the nude is the form of the self, just as the dress is the form of the body. We seem what we are, we are what we seem. The manipulations are not merely conceptual: the androgynous, hermaphrodites, men and women. And therefore not only gynoecia and androecia but also 'transoecia', in which appearances are confused with affinities. Body skin,

leather skin: dark, lustrous and glistening, that speaks of cellars, torture, chains, whips and hooks, but above all of a great voracity and gusto even for even the most lurid of things. The manikin slides along the pulley pulled by a belt, wrapped in red and black latex: these are the underworlds of sex, full of plastic, sheaths and improbably white prostheses. They mimic, artificially, the skin of the body of which they are the totem and the taboo because they represent another sense, another body, sensitive but bizarrely mute, complex and heart-rending, indifferently masculine and feminine. Above all, skin, an old story: St. Bartholomew is skinned alive and in that same skin Michelangelo represents, anamorphically, his self-portrait, almost wanting to signify his own "rebirth" in the new skin of the martyr. St. Agnes, in order to avoid being raped by brutal soldiers, miraculously covers her body with an inextricable mass of hair.

And even Marcel Duchamp has demonstrated that "*La mariée mise à nu par ses célibataires même*". Stripping oneself then of this natural wrapping and acknowledging it to be the only real "garment" covering muscles, veins, bones and red flesh? What folly, what estrangement from the self: and so the tattoo, what would that be? And piercing, and body art? Self discipline of the pierced body, preliminaries to an eventual purifying blood-letting? Leeches and copper-glasses have had their day: medicine now chases breathlessly after a bioethics that renders men pregnant and women sterile; everything blends, everything transmutes, nowadays everything is *transgender*. Skin like simple clothing, like wrappings, so simple as to lose any sexual, sexed or sexing character; in an indifferent body the game becomes that of finding each other's erotic identity, be it masculine or feminine. In *Brave New World*, Huxley had already understood the danger of the replicant: a perfect world of beautiful and identical women, a world in which there is no love. Confronted with the cloned body we lose, then, the idea of uniqueness. Perfection, paradoxically, negates its own beauty: hygienic sex loses its seductiveness. The passion in life is life itself: it sees beauty in a defect, Eros where there is also vulgarity. Welcome, then, the chains, the oiled and glistening bodies, the red nails, the animals carried graciously in the womb, the embrace of hedgehog-heads, the sewn-up masks, which is to say the fetish universe of the mass-media tinsel, as long as they don't succumb to "hygienic" uniformity.