

Ricodificare la pittura? Uso reiterato dell'opera d'arte tra *tableaux vivants* e tecnologie della visione in Cindy Sherman e Sam Taylor-Wood

Dunja Radetić

Il testo artistico non ha *un'unica soluzione...*
L'opera d'arte può essere usata un infinito numero di volte.

J. Lotman, *La Cultura e l'esplosione*

Il “passaggio di codice” di cui si occupa la teoria dell'adattamento coinvolge oggi tutti i sistemi artistici, o quasi. Nel momento in cui ci poniamo il problema in un'ottica di reiterazione e migrazione intermediale di opere storico-artistiche, segnatamente di pittura, ci troviamo a fare i conti con l'ambito della storia e critica d'arte in cui il concetto di adattamento non ha fatto ancora il suo ingresso, ma che, come cercheremo di dimostrare, condivide con questo campo di studi più di qualche preoccupazione.

La tradizione storico-artistica, come è noto, tende a investire i propri oggetti di studio con valori di unicità e originalità e, come dice il nome stesso della disciplina, si preoccupa di collocarli e contestualizzarli storicamente, fissando una cronologia progressiva e lineare. Questo atteggiamento deriva da un fattore importante: i dipinti sono «opere autografiche a oggetto di immanenza unico» (Genette 1994: 35), e quindi per la loro stessa struttura non sono soggetti a ripetizione. Il lessico storico artistico, di conseguenza, predilige parlare delle trasformazioni di motivi iconografici nel corso del tempo storico in senso progressivo e, nel caso di riprese ‘letterali’, copie e *d'apres*, con la tendenza a investire quest'ultimi di un effetto di

subordinazione nei confronti dell'opera fonte, orientando la direzione di lettura secondo un vettore unico. Un altro limite dell'approccio storico artistico può essere considerato quello relativo agli aspetti legati alle intenzioni che stanno alla base di un'opera perché, come nota Moxey, questa prospettiva di analisi assegna all'opera un "ruolo terminale" nella vita della cultura (1986: 271)¹.

In questa sede, al contrario, ci occuperemo degli approcci interpretativi che intendono stabilire la relazione con i precedenti secondo un meccanismo dialogico, e pertanto non appaiono concentrati sulla ricerca delle fonti visive indagando piuttosto, attraverso una prospettiva inversa, anche sulle procedure della citazione come *after-effect*² sul senso delle opere citate. Per analizzare queste strategie di "adattamento", ci serviremo di due opere contemporanee, *Untitled #205* (1989) di Cindy Sherman e *Still Life* (2001) di Sam Taylor-Wood: entrambe, per ricodificare i dipinti, usano le tecnologie di visione e quindi, mediante citazioni intermediali, riattivano la produzione di senso di un'immagine. Cercheremo quindi di riflettere su alcuni approcci critici in cui le opere derivate possono essere analizzate in modo tale da ampliare l'atteggiamento filologico della ricostruzione delle circostanze della visione storica, in modo da farci capire come le opere del passato significano per noi oggi. Si tratta quindi di indagare l'opera e la sua fonte secondo un doppio vettore di lettura.

Nel primo caso si tratta di una fotografia a colori, nel secondo di un video. Le due opere si basano entrambe su precedenti riconoscibili della tradizione storico artistica della pittura occidentale. L'opera di Sherman fa parte della serie *History Portraits* nella quale l'artista americana opera una parodistica messa in scena dei capolavori della tradizione ritrattistica (in questo caso si tratta della *Fornarina* di Raffaello), mentre il video di Taylor-Wood non ha un pre-testo

¹Moxey spiega le ragioni della sua posizione in questi termini: «It ignores the life of the work of art after it has entered a social context. By concentrating on the way in which work of art "reflects" the life of its times, the preoccupation with "intention" fails to recognize the function of the work of art as an actor in the development of cultural attitudes and therefore as an agent of social change», *ibid.*

²Ci stiamo richiamando al concetto di "preposterous" così come è stato declinato da Bal (1999): «puts what came chronologically first ("pre") as an after-effect behind ("post")». Si tratta di una strategia interpretativa che attraverso co-presenze del passato e del presente nei testi artistici permette di studiare le riconfigurazioni di senso di entrambi.

specifico, ma rimanda con evidenza al genere della natura morta, legame rafforzato anche dal titolo dell'opera. Potremmo quindi dire che ciò che viene messo in gioco dalle due artiste è l'immaginario stesso della tradizione storico artistica, o meglio le opere d'arte *più* la storia della loro interpretazione e ricezione. Questo avviene a diversi livelli.

In primo luogo avviene una traduzione delle sostanze espressive pittoriche in quelle dell'*embodiment*: il corpo dell'artista nel caso di Sherman e della frutta reale in Taylor-Wood. La tradizione della messa in scena di corpi e oggetti a imitazione di un quadro è quella del *tableau vivant*, il quale come nota Brigitte Peucker, «is always a reproductive art, an imitation of painting in another medium – that of the flesh» (2008: 292). Il risultato è un collasso della distanza tra il significante e il significato che produce un effetto perturbante, dovuto a «the arrested motion or “freezing” of the body that renders it statue – and inanimate – and its opposite: the embodiment and hence figured “bringing to life” of the images» (*ibid.*).

Nell'opera di Sherman questo *embodiment* è doppiamente ambiguo perché, se da una parte l'artista incarna con il proprio corpo l'immagine, dall'altra vi applica elementi posticci, protesi, che sdoppiano l'immagine e la superficie del corpo attraverso una grottesca *masquerade*³. Le protesi danno però l'idea di qualcosa che può cadere, scivolare in basso, e operano nel «campo della de-sublimazione, dell'asse orizzontale che erode la facciata del verticale testimoniando che dietro quella facciata non giace la trasparenza della Verità, del significato, ma l'opacità della materia corporea, cioè, l'informe» (Krauss 2004: 156). Lo spettatore si trova quindi davanti a un'immagine perturbante: familiare, perché appartenente alla tradizione, ma che allo stesso tempo gli fa intuire qualcosa di *altro*; un'alterità mostruosa che si cela dietro alla facciata cosmetica riconosciuta da Laura Mulvey nella topografia di esterno e interno del corpo femminile (2006: 72).

Anche l'inglese Sam Taylor-Wood in *Still Life* traduce la pittura in corpo delle cose organiche, preleva l'immagine della natura morta e la

³ Proprio in quanto applicazioni, come osserva Krauss, esse «contrasegna[no] la superficie dell'immagine come una maschera o velo, qualcosa che può essere... rimosso... a cui si possa guardare dietro. In questo loro essere posticci, tali elementi indicano la dimensione ermeneutica dell'opera d'arte: l'idea che possieda una verità intrinseca che l'interprete possa penetrare», 2004: 156.

inscena con un vassoio di frutta reale che, in quanto sostanza di origine biologica è destinata naturalmente alla corruzione della forma, alla trasformazione dovuta al passaggio del tempo, alla dissoluzione della materia. L'effetto perturbante deriva anche qui dall'implosione del significante e significato, perché la natura morta ha il «carattere di enunciato cifrato» (Lotman 1998: 56) e il suo destino è espresso in modo simbolico e metaforico: la natura morta si guarda, si legge, si decifra (*ibid.*). Il ruolo del medium del video assume qui una funzione fondamentale, poiché rende possibile che questa condizione implicita all'interno della staticità della forma dipinta, venga invece visualizzata e portata fuori dall'immagine. Il video in questo modo destruttura la pittura materialmente e temporalmente e la traspone in un medium immateriale⁴. L'uso della videotecnologia per animare un dipinto nell'arte di Taylor-Wood ha però anche connotati scabrosi. Per dirla con Ferguson, la prossimità ai codici cinematografici esercita sullo spettatore

una travolgente fascinazione estetica, ma subito dopo, i suoi modelli critici e distaccati la riportano in un luogo d'indagine dove è il dubbio a prevalere e l'osservatore diviene quasi paranoico. L'oscillazione tra dentro e fuori, fra allettante e alienante, produce una costante tensione nelle possibilità di lettura dell'opera. (1998: 14)

L'ambiguità delle sostanze espressive è qui tangibile: l'acquisizione dell'immagine, che era pittura, della struttura semiotica del video porta a trasformare la natura morta nella morte in movimento.

Infine, queste opere che mediano la pittura per mezzo della fotografia e del video, si presentano incorniciate su una parete, esattamente come si farebbe con un quadro, rafforzando in questo modo la relazione con i dipinti e soprattutto con l'esposizione dell'opera nel museo. In questo modo però, la relazione tra l'immagine e il medium che generalmente tende a essere ignorata si infrange e, come nota Hans Belting, il medium e l'immagine si separano nel nostro sguardo (2005: 53). Le strategie artistiche come quella di Sherman e Taylor-Wood provocano quindi un'ambivalenza tra media

⁴ In questi casi di opere d'arte in cui i dipinti si ibridano con nuove tecnologie, si è parlato anche in termini di espansione della pittura. Cfr. Barragàn 2011: 27

citati e quelli effettivamente usati (*ibid.*).

Questo tipo di rielaborazione opera dunque a due livelli mediante una traduzione fenomenologica delle strutture interne dell'immagine: trasforma gli oggetti dipinti in oggetti reali, incarnati, e mediante la fotografia e la ripresa li trasporta in un medium nuovo. L'immagine dunque cambia sostanza e modalità in base al medium che la ospita. Nel caso della citazione intersistemica, come dipinto-corpo a primo livello e dipinto-fotografia o dipinto-video al secondo, avremo quindi una situazione di quanto Lotman definisce "testo retorico", «un'unità strutturale di due (o più) sottotesti, codificati per mezzo di codici diversi reciprocamente intraducibili» (1998: 102). A complicare ulteriormente questa doppia trasformazione, è il funzionamento di queste opere come "ricordi mediali"⁵, in quanto esse trattengono nella presenza dei sottotesti una memoria della forma, anche se, come avremo modo di vedere, ciò che risulta è una "cattiva memoria". In altre parole, queste revisioni delle opere del passato contribuiscono a creare un insieme dialogico tra strutture storiche diverse, in cui «le epoche culturali precedenti non scompaiono senza lasciare traccia, ma restano nella memoria della cultura come extratemporali» (Lotman 1998: 39). Possiamo ricavarne una rilevante indicazione euristica, ovvero l'importanza di studiare la relazione dinamica che sta tra i testi anziché gli oggetti singoli nella loro immanenza: l'obiettivo non è quello di stabilire effetti in termini di sudditanza di un'immagine rispetto al suo precedente, ma capire la generazione di senso che i testi provocano uno sull'altro.

A questo punto ci sembra significativa l'indicazione teorica di Linda Hutcheon secondo la quale «una volta attivato il nostro interesse, il presunto originale possa essere visto e letto solo *dopo* avere avuto esperienza dell'adattamento, mettendo alla prova in questo modo l'autorevolezza di qualsiasi nozione di priorità. Versioni diverse esistono lateralmente, non verticalmente» (2011: 10). Partiamo allora da qui per vedere come la storia e la teoria dell'arte abbiano cercato di affrontare le stesse problematiche all'interno del proprio campo d'indagine.

⁵ «Con 'ricordo mediale' s'intende innanzi tutto, in riferimento tanto ai testi quanto alle immagini, un processo mnemonico che, per così dire, agisce nella sfera artistica e tematizza le relazioni reciproche tra i singoli artefatti [...] la 'citabilità' delle immagini, la loro imitazione e la loro parodia possono essere interpretate come una sorta di confronto con lo spazio mnemonico delle immagini. In questo modo, anche le trasposizioni intermediali sono attività di un lavoro mediale della memoria», Dickhaut 2007: 298.

Le aperture critiche e metodologiche della storia dell'arte recenti hanno messo in luce una temporalità impura dei testi artistici facendo emergere le problematiche legate alle sopravvivenze, agli anacronismi⁶, destabilizzando le certezze sui valori dell'originalità. Questa crisi dell'unicità scaturisce da numerosi fattori e costituisce un campo di forze critiche contraddittorio, in cui si inserisce anche la nostra indagine che si occupa di analizzare i fenomeni di rielaborazione dell'immaginario, delle compulsioni a ripetere, che in altre parole si concentra su quella produzione artistica che ha come propria caratteristica la ricerca sull'auto-riflessività dell'arte⁷. Come possiamo allora intendere queste meta-immagini?

Nel saggio *Forme dell'intenzione* Michael Baxandall si è espresso in modo polemico sul concetto di "influenza" intesa come un movimento unidirezionale:

... il verbo "influenzare" scambia in modo errato la posizione di chi compie e di chi subisce, di fatto, l'azione, Se diciamo che X ha influenzato Y sembra che si voglia intendere che X ha fatto qualcosa a Y piuttosto che Y a X, quando invece nei buoni quadri, la relazione è inversa... se pensiamo a Y invece che a X come agente, il vocabolario è molto più ricco, interessante e vario... (2000: 88)

La conclusione a cui è giunto è ricca di conseguenze e apre lo spazio a un'importante inversione metodologica: «Ogni arte è un gioco di posizionamento e, ogni volta che un artista viene influenzato da un altro, riscrive in parte tutta la storia dell'arte in cui opera» (*ibid.*: 90).

Su questa stessa strada degli effetti retroattivi si è mossa anche la studiosa olandese Mieke Bal in uno studio fondamentale sulla citazione nell'arte contemporanea, *Quoting Caravaggio. The preposterous history* (1999). L'oggetto di questo studio sono le re-visioni dell'arte barocca in quella contemporanea attraverso un'ottica di co-presenza di determinate preoccupazioni artistiche nel passato e nel presente. Questa co-presenza temporale nei testi artistici rientra in un programma più ampio di "filosofia culturale" volta a farci capire le tensioni produttive dei processi culturali che integrano il passato e il

⁶ Cfr. per esempio Didi-Huberman 2007; Nagel - Wood 2010.

⁷ La relazione qui presentata fa parte di una ricerca tuttora in corso presso la Scuola Dottorale Interateneo Ca' Foscari Iuav Università di Verona in Storia delle arti (tutor prof. Giuseppe Barbieri).

presente, per trattare “il passato oggi” (1999: 6).

L'estrapolazione del testo artistico dal continuum storico che gli assegna un ruolo statico di documento storicamente collocato e determinato, ponendolo in una prospettiva di dinamica culturale è stato magistralmente espresso da Jurij Lotman attraverso l'immagine del “campo minato”, in cui «alcune mine esplodono subito e altre dopo molto tempo. [...] Gli eventi della storia e dalla cultura hanno traiettorie diverse e di diverso raggio» (Lotman 1992: 94). Per comprendere gli andamenti di questa imprevedibilità della significazione artistica, già segnalati da Focillon (1934), citiamo ancora Lotman:

Il rapporto tra passato e futuro non è simmetrico. Il passato si lascia afferrare in due sue manifestazioni: la memoria diretta del testo, incarnata nella sua struttura interna, nella sua inevitabile contraddittorietà, nella lotta immanente con il suo sincronismo interno; ed esternamente, come correlazione con la memoria extratestuale. Lo spettatore, collocandosi con il pensiero in quel “tempo presente” che è realizzato nel testo (per esempio, *nel dato quadro, nel momento nel quale io lo guardo*), è come se rivolgesse il proprio sguardo al passato, il quale si restringe come un cono che poggia con la punta nel tempo presente. Rivolgendosi verso il futuro, il pubblico si sprofonda in un fascio di possibilità che non hanno ancora compiuto la loro scelta potenziale”. (1993: 25)

A questo punto la riflessione di Lotman e Bal intorno al dialogo tra testi artistici appartenenti a tempi e culture diverse converge. Se Lotman configura il problema attraverso i concetti di *interieur* e *ansambl'* (Burini 1998: 137-138)⁸, Bal (1999: 7) si propone di stabilire una co-temporaneità (*coevalness*) tra soggetto contemporaneo e soggetto storico mutuando il concetto di *shared time*⁹ dagli studi antropologici di Johannes Fabian.

La dimensione di dialogicità artistica si sposa anche con l'antropologia delle immagini di Hans Belting che propone una teoria

⁸ Per un'applicazione del concetto di *ansambl'* lotmaniano in arte contemporanea cfr. Mengoni 2010.

⁹ Bal precisa «Naturally Fabian means the epistemological requirement of shared time much more literally than I can claim for a historical relationship. But heuristically, it makes sense to seek such a coevalness to understand how, precisely, the past is in the present», 1999: 7n5.

dell'immagine come una funzione tripartita di "immagine-medium-corpo" (2009). L'elemento fondamentale di questa teoria è l'introduzione del corpo dello spettatore, anch'esso medium di immagini, per cui le immagini non esistono per sé, ma "accadono" all'atto della percezione (Belting 2009: 75). Anche per noi questo è un punto essenziale, perché da una parte permette di considerare le immagini della memoria, che interagiscono extratestualmente con la fruizione di un'opera e, dall'altra, ci fa considerare come esse siano in grado di migrare tra i media, rendendo così ancora più complesse le relazioni tra le immagini e i loro supporti.

Proviamo ora a tornare ai nostri esempi alla luce delle teorie esposte. *Untitled #205* è un'opera che, come la maggior parte del *corpus* di Sherman, riflette sulla rappresentazione del corpo femminile così come ci è veicolata dalla tradizione visiva - dalle opere d'arte, ai film, alla pubblicità - e su quanto c'è oltre il corpo cosmetico celebrato dalle immagini di ieri e di oggi. Didi-Huberman, nel suo saggio dedicato alla rappresentazione della bellezza femminile nel Rinascimento (2001), ha identificato una presenza conturbante di pulsazioni corporee nelle opere del Rinascimento che tradizionalmente vengono ritenute espressione di pura bellezza e compiutezza della forma. Prendendo come esempio l'icona per eccellenza della bellezza perfetta, *La Venere* di Botticelli, ha dimostrato, attraverso le fonti dell'epoca, una profonda preoccupazione per la materia del corpo, ben oltre la sua idealizzazione formale. "Aprire Venere" per Didi-Huberman significa ammettere che l'immagine ci tocca e ci colpisce in una dialettica tra attrazione della forma e ferita, tra la superficie e l'apertura al negativo di quella stessa immagine (*ibid.*: 19), e che ciò può portare a "reinventare Venere" (alla luce di Bataille). Questa dialettica tra pudore e orrore che Didi-Huberman legge nelle opere di Botticelli (*ibid.*: 26), e il legame che instaura con il pensiero di Bataille, ha un parallelo negli studi sull'informe di Rosalind Krauss¹⁰. La critica americana riconosce il principio dell'informe nella pratica artistica di Cindy Sherman, in particolare in quella procedura formale che lei chiama "orizzontalizzazione dell'immagine" (Bois - Krauss 2003: 245-247). Si tratta di un procedimento che si oppone agli assetti consolidati del nostro immaginario, dove una posizione verticale

¹⁰Le posizioni teoriche e interpretative dell'Informe sono differenti nell'accezione di Didi Huberman e in quella di Krauss. A noi in questa sede interessa l'uso operativo di un concetto teorico più che le varie sfumature interpretative. Per la posizione polemica di Krauss vedi Bois, Krauss, 2003: 70-71.

corrisponde a quella analoga dello spettatore. Viceversa, nel caso degli *History Portraits*, l'orizzontalizzazione è espressa mediante lo scivolamento verso il basso delle protesi. Questo scivolare verso l'informe, espresso nelle opere di Sherman, ci riporta ancora a Didi Huberman e al suo noto studio sulla figura della Ninfa: qui l'analisi di un pannello che sempre di più nel corso del tempo scivola, cade e la denuda sottolinea al contempo l'«inarrestabile caduta» della Ninfa stessa: scivolando verso il basso finirà per essere accolta dal suo pannello sotto forma di lenzuolo, di panno «su cui si distendono, si abbassano o si offrono i corpi» (2004: 21). Nel tempo il pannello, che prima avvolge e poi accoglie orizzontalmente il corpo della Ninfa, si svuoterà per diventare uno straccio. Questo movimento è «insieme sensuale e mortifero: finirà come è prevedibile, nel rifiuto e nell'informe» (*ibid.*: 28).

Il pannello dismesso mantiene però con la Ninfa un rapporto di impronta, di involucro di un corpo che non c'è più ma del quale esso costituisce un indice. Ecco allora che la ripetizione dell'elemento iconografico del pannello, del tessuto che avvolge il corpo delle Ninfe e delle Veneri assume connotati complessi che trascendono il puro interesse iconografico, perché diventano iscrizioni di significato traslato di quanto resta del corpo pittorico: il suo ricordo, la reminiscenza della sua rappresentazione. In questo senso anche le protesi di Sherman acquistano un significato di memoria della forma, di impronta del corpo pittorico che, invece di scomparire, si incarna.

La relazione intertestuale di *Untitled #405* con il *corpus* più ampio dell'autrice, in particolare con la serie dei cosiddetti "Vomiti", o "Muffe" (1987-91), in cui si manifesta il contenuto latente sotto la superficie, ci porta in stretta prossimità con lo *Still Life* in decomposizione di Taylor-Wood, in cui l'artista ci fa vedere dove porta in ultima istanza il collasso orizzontale del corpo. Il *memento mori* della natura morta si manifesta in una dissoluzione di forme organiche, appartenenti alla natura e spogliate dallo schermo culturale delle regole della pittura. La morte nell'opera di Taylor-Wood non è proiettata in un inevitabile futuro ma è portata nell'immanenza di un ciclico presente, mediante un'immagine che si consuma davanti ai nostri occhi, per ritornare intatta e riconsuarsi ancora. La riattivazione del dipinto come fusione fisica di materia vivente e immagine in movimento opera qui nel senso indicato da Lotman: «In generale il concetto di rianimazione del morto, con un cambiamento di segni, è identico all'uccisione del vivo» (1998: 123). Si tratta quindi di pitture aperte e svelate, di ricordi mediali dei generi pittorici del

ritratto e della natura morta.

E siamo così di nuovo nello *shared time* della storia dell'arte. Louis Marin, nel suo saggio *Détruire la peinture* (1977) ha ricordato il noto episodio di Poussin che accusa Caravaggio di essere il distruttore della pittura per aver peccato di eccessivo naturalismo. In un orizzonte di lettura "preposterous" (Bal 1999), anche i campi semiotici creati da Sam Taylor-Wood e Cindy Sherman che vanno contro il desiderio della normalizzazione dell'immagine, possono essere considerati "pitture distrutte".

In questi "rituali del ricordo" (Belting 1998: 468) ci sembra significativo il fatto che Sherman realizzò i suoi derivati basandosi su riproduzioni fotografiche ricavate da libri di storia dell'arte e non avendo avuto esperienza diretta degli originali (Danto 1991). Nell'ottica dei mediatori del ricordo potremmo immaginare un'intera catena di mediazioni dell'immagine che, dall'originale fino alle diverse versioni dell'opera, fluttuano nello spazio culturale e si imprimono nella memoria dell'osservatore diventando operativi come memoria extratestuale rispetto all'immanenza dell'opera¹¹.

Il ruolo del ricordo è dunque fondamentale nella configurazione della significazione di queste immagini, dato che la generazione del senso dell'opera scaturisce dalla ri-attivazione del ricordo dei sottotesti.

Così come Sherman ci mostra la sua "cattiva memoria" delle immagini, lo fa a suo modo anche Sam Taylor-Wood, e in questo modo la iscrivono nella nostra memoria, riconfigurandola ulteriormente.

In queste elusive enunciazioni visive, il funzionamento dei rimandi è garantito dal fatto che l'oggetto della citazione, più che un riferimento letterale, è il senso metonimico della memoria culturale della "Storia dell'arte". Allo stesso tempo però, l'ambiguità costitutiva dei testi visivi considerati crea delle interferenze all'interno del nostro

¹¹ Danto infatti ritiene che «In a way, Sherman's images stand to their originals in something like the way a bad memory of painting stands to the painting itself», 1991: 10. Quest'ambiguità di referenti è stata notata anche da Belting: «Die "History Portraits" erinnern an Malerei nicht durch Nachahmung, sondern auch durch die Art und Weise, wie sie museale Werke so herrichten, "als ob" es Werke wären. Im Zwischenfeld der Medien entstehen Erinnerungen an Werke, von denen wir nicht mehr sicher sagen können, ob sie nur noch in unserem Gedächtnis aufgerufen werden. So begründet der Medienwechsel eine widersprüchliche Erinnerungsform des Kunstwerks», 1998: 480.

immaginario storico artistico. Queste complesse sovrapposizioni possono essere spiegate col fatto che nella società dello spettacolo le immagini sono disponibili in un modo inimmaginabile nel passato, tanto che i ricordi che esse evocano coagulano in un nuovo ordine di memoria, e riscrivono in continuazione la narrazione culturale (Bowen, 2006: 547). Pertanto, le opere che abbiamo discusso generano senso in quanto *esistenze laterali*, rese possibili nella cultura contemporanea da una continua ricodificazione e circolazione di ricordi mediante tecnologie riproduttive.

Il ciclo dei *Untitled#205* di Cindy Sherman e *Still Life* di Sam Taylor-Wood possono dunque essere considerate come metatesti, palinsesti visivi di un'immagine citata, dello sguardo su di essa da parte dell'artista e della sua rielaborazione e iscrizione nell'opera nuova. Le artiste compiono una scelta potenziale nella struttura di un testo artistico, fanno esplodere una lotmaniana mina che distrugge la forma ma illumina di senso nuovo; ci fanno vedere le immagini dietro al loro sguardo, la loro "memoria extratestuale" che si fa testo, mentre noi avremmo a disposizione le nostre immagini e ricordi per negoziare il senso e per far "accadere" ancora l'immagine.

Bibliografia

- Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio. The preposterous history*, Chicago, University Of Chicago Press, 1999
- Barragán, Paco, "Let's Per-form! Form and Performance of the Pictorial Moving Image", *When the Painting Moves... Something Must be Rotten!*, Eds. Wendt Selene - Barragán Paco, Milano, Charta, 2011: 11-17
- Baxandall, Michael, *Patterns of intention*, 1985, Yale University Press, trad.it., *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi, 2000
- Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, München, C. H. Beck Verlag, 1998.
- Belting, Hans, "Toward an Anthropology of the Image", *Anthropologies of Art, Clark Studies Visual Arts*, Proceedings of Clark Conference, 25-26 April, 2003, Ed. Mariët Westermann, New Haven, London, Yale University Press, 2005: 41-59
- Belting, Hans, "Image, medium, body: A new approach to iconology", *Critical Inquiry*, 31 (2005): 302-319, trad.it, "Immagine, medium,

- corpo: un nuovo approccio all'iconologia", *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Ed. Andrea Pinotti - Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009
- Bois, Yve-Alain - Krauss, Rosalind, *Formless: A User's Guide*, 1997, trad.it. *L'informe*, Milano, Mondadori, 2003.
- Bowen, Dore, "Imagine There's no Image (It's Easy if You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction", *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Ed. Amelia Jones, Oxford, Blackwell Publishing, 2006: 534-556
- Burini, Silvia, "Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative", in Jurij M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, Ed. Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998
- Danto, Arthur, *History Portraits: Cindy Sherman*, New York, Rizzoli, 1991
- Dickhaut, Kirsten, "Iconologia della memoria", in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Eds. Elena Agazzi - Vita Fortunati, Roma, Meltemi, 2007: 287-304
- Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Venus*, Paris, Galimard, 1999, trad.it., *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino, 2001
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, éditions de Minuit, 2000, trad.it., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007
- Didi-Huberman, Georges, *Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé*, Paris, Galimard, 2002, trad.it., *La ninfa moderna, saggio sul panneggio caduto*, Milano, Il Saggiatore, 2004
- Ferguson, W. Bruce, "Sam Taylor-Wood. Gli occhi e le orecchie della storia, The eyes and ears of history", *Sam Taylor-Wood*, Ed. Germano Celant, Milano, Fondazione Prada, 1998: 8-21
- Focillon Henri, *La vie des formes*, Paris, E. Leroux, 1934
- Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, trad.it., *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, Bologna, CLUEB, 1999
- Hutcheon Linda, *The Theory of the Adaptation*, New York, Routledge, 2006, trad.it, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011.
- Jones Amelia, "Decorporealization", in *Sensorium. Embodied experience, technology, and contemporary art*, Ed. Jones A. Caroline, The MIT Press, 2006
- Krauss Rosalind, *Bachelors*, The MIT Press, 1999, trad.it. *Celibi*, Torino, Codice Edizioni, 2004
- Lotman, Jurij, *Kul'tura i vzryv*, Mosca, Gnosis, 1993, trad.it., *La cultura e*

- l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993
- Lotman, Jurij, *Cercare la strada*, Venezia, Marsilio, 1994.
- Lotman, Jurij, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Ed. Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998
- Marin Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977
- Mengoni Angela, "Sulla teoria lotmaniana dell'ansambl'. Esplosioni anacronistiche da Burden a Manet", *Incidenti ed esplosioni: A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, Ed. Tiziana Migliore, Roma, Aracne, 2010: 115-148
- Moxey Keith, "Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art", in *New Literary History*, 17(1986): 265-274
- Mulvey Laura, "Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87 (1991/1996)", *Cindy Sherman*, October Files, Ed. Johanna Burton, Cambridge, London, The MIT Press, 2006: 65-82; apparso già come "A Phantasmagoria of the Female Body: the Work of Cindy Sherman", *New Left Review*, n.188, 1991.
- Nagel, Alexander-Wood, S. Christopher, "Anachronic Renaissance", New York, Zone Books, 2010
- Peucker Brigitte, "Tableau Vivant in Film: Intermediality and the Real", *Intermedialität Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*, Ed. Paech Joachim-Schröter Jens, Muenchen, Wilhelm Fink, 2008: 291-300

L'autore

Djuna Radetic

Dunja Radetić ha studiato presso le Università di Padova e Ca' Foscari Venezia, dove è attualmente dottoranda presso la Scuola dottorale Interateneo Ca' Foscari-Iuav-Università di Verona in Storia delle arti. È stata borsista dell'Unesco per il Master universitario in Storia dell'arte orafa a Ca'Foscari, per poi indirizzare le proprie ricerche sulle questioni relative alle tecnologie informatiche applicate al campo storico artistico. Si è laureata con una tesi sul rapporto parola-immagine nei siti web delle istituzioni museali. Il suo progetto di ricerca dottorale riguarda le strategie di re-visione dell'immaginario storico artistico nell'arte contemporanea. Ha svolto attività di ricerca

Dunja Radetić, *Ricodificare la pittura? Uso reiterato dell'opera d'arte tra tableaux vivants e tecnologie della visione in Cindy Sherman e Sam Taylor-Wood*

nell'ambito della progettazione multimediale applicata ai sistemi didattici d'ausilio alla fruizione delle opere d'arte visiva.

Email: dunja.radetic@unive.it

L'articolo

Data invio: 31/08/2012

Data accettazione: 30/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Radetic, Djuna, "Ricodificare la pittura? Uso reiterato dell'opera d'arte tra *tableaux vivants* e tecnologie della visione in Cindy Sherman e Sam Taylor-Wood", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>