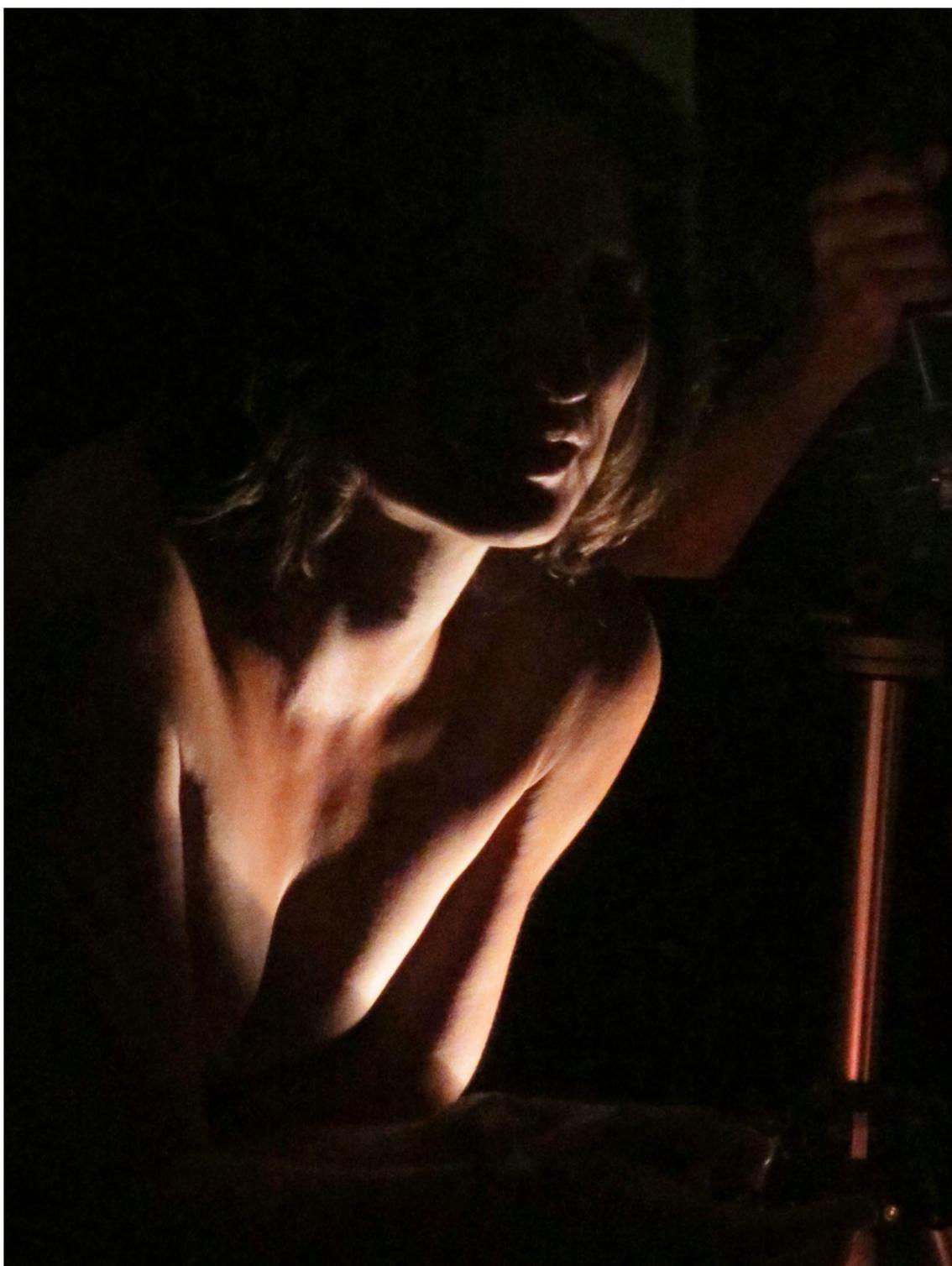


MONICA MAJOLI: PRIMARY MATERIALS FOR BLACK MIRRORS

Sabrina Tarasoff investigates *Black Mirror*, a series of paintings and related preliminary works realized in the last decade by the Los Angeles–based artist Monica Majoli. The artist photographed and subsequently painted a number of her former lovers in a dim light; her relationships to the models, the social complexities arising from the situations, and the interior spaces are the starting point for an articulated reflection on autobiography and artifice.



Primary material for *Black Mirror*, 2010-2012. Courtesy: the artist

BY SABRINA TARASOFF

Sabrina Tarasoff (1991, Jyväskylä, Finland) is a curator and writer currently transitioning from Paris to Los Angeles. Alongside running the (loosely) LA-based space Bel Ami, she is currently biding her time writing about decadence, Darren Bader, sex and Sylvia Plath (not all at the same time). In addition to *Mousse*, she is a regular contributor to *Art Agenda*, *Flash Art* and *c-magazine*, and is a Gemini, with many houses in Capricorn.

Consider three paintings. One: depicting the reciprocity of love, as Mary Magdalene lies at the feet of Christ at the House of the Pharisees, pleading forgiveness for sins of the flesh. One: where a woman named Caroline is seen ascending a curved staircase, just about to disappear into the soft candlelight of a manor at nighttime, probably retreating to her quarters. And one: of the muted contours of a nude figure, faintly emerging from the depths of a darkened room as though drawn from the subtle cues of desire itself. In these, the figure is formed of the fluid and bottomless mutuality of absence and presence, each woman a ghostly Venus birthed from the black seas of absolute deliverance, of the erotics of intimacy, of privatized loss. Absence, as it goes, is only ever marked by what remains, not in contrast with what *is*, but rather as a “long echo that intermingles from afar,”¹ an embodiment of some Baudelairean correspondence. This implies an understanding of history as a constellation of affects, in which interiority, in its most abstract and intimate sense, comes prior to the definition of space itself. Each image enacts an emotionally convincing, yet physically imprecise or impossible, reflection of its subject through time, like a domestic scene from the 17th century cast out of the scrying lens of some convex mirror. Inner life is intensified; surface arches into illusion. What results in Jean Béraud’s *The Magdalene at the House of the Pharisees* (A) (1891), Caspar David Friedrich’s *Caroline on the Stairs* (B) (1825), and, in particular, Monica Majoli’s *Black Mirror (Pamela)* (2012), is a prosopography of desire etched into private encounter, which, like those curved mirrors, functions at its blackest depths to present the self, most mysteriously, to itself.

In *The Prelude* (1850), William Wordsworth writes of seeing the Magdalene of Le Brun, “A beauty exquisitely wrought—fair face / and rueful, with its ever-flowing tears,”² picking up, even in passing, the base notes of some indulgent and seductive sadness evoked in the “beautiful sinner.” Hers are the features of a myth limned over and again by artists and writers seeking to understand the “accusing conscience of her love,”³ at times as ecclesiastic guilt leading to spiritual revelation, or elsewhere as an embodiment of the erotics of resignation. Arguably, Béraud’s 1891 rendition concerned itself more with the latter interpretation, with Magdalene cast as a demimondaine⁴ in white lying on the floor of a Belle Époque apartment, her wild swells of hair tousled over the feet of Christ while the Pharisees—depicted by the peering eyes of Béraud’s own social group—look over at her abjection in gross curiosity. Here, her pain is not that of a sinner, but of a woman who has intuited love as a “wound,”⁵ the body a bag full of God, the skin a romantic subject filled to the brim with melancholic substance. This correspondence, a constant reciprocity between desire and longing, is then cast at the feet of Christ as though asking him to share, or perhaps bear, her emotional burden. Of course Béraud’s *Magdalene* is first and foremost a satire directed at the hypocrisies (and libidinal moralisms) of 19th century Parisians (another timeless quality), yet it would dull as social critique, did it not carve a couloir for timeless emotion to pass through. After all, the misgivings of love, its misplaced or often-indecorous eroticisms, or the responsibilities of passion hardly belong to these fin de siècle Pharisees alone.

At that, like seeing Béraud’s *Magdalene* at the Musée d’Orsay for the first time, fraught as it is with the traces of sex and grief and self-exposure strewn all embarrassingly into the public eye, Monica Majoli’s *Black Mirror (Pamela)* induces in its viewer a moment of emotional reckoning as exclusive as it is stark. Desire (and all that comes with it) is contoured in the curves of a former lover, with gradations of light blending soft skin in oil paints, each brushstroke reflecting an idealized surface of something that seems far too private to be in the public eye. Yet little is offered up. The woman’s presence is more suggestion than fact—an image of lingering tensions and ties—and the room a dimly lit trace of black windows loosely lined with soft folds of an ill-defined arabesque. Even her nudity is obscured, as it dissolves into the dark. What is absent, lost, or undefined, however, does not negate the intensity of the image, but conversely charges it with an undeniable eroticism located in the limits of exchange, those woolen gray zones one enters right before or after touch, or the seducing discipline implied in watching anyone we desire undress or sleep or fuck or saunter.

Here, those daily musings are permeated with a sense of the past by being cast in reflections literally mirrored off of Majoli’s bedroom walls. *Black Mirror (Pamela)*, to put this into context, comes from a series of paintings begun by the artist in the mid-2000s in which she asked a selection of ex-lovers to pose for her within the privacy of her home—even up to two decades after the original affair had taken place. The house, a midcentury modern built in the early 1950s and redecorated in the 1970s by a previous owner presumably fueled by some porno chic *l’air du temps*, was bought by Majoli with three out of four bedroom walls lined with black mirrors. Watching her daily rites—sleep, sex, dressing, et cetera—in these dark gradations, the “echoing monochromes”⁶ and their surrounding space are imbued with a subjectivity that is less reflective than drawn from pseudo-sibylline depths. The bedroom becomes a space to test the limits of interiority, and to position oneself accordingly. Then, swallowed inside this conception of depth that can be felt from in and around and out, Majoli faces the women full-frontal, in what one would assume to be a dominant position: her camera replacing the props and plastic sex toys of previous works with an even more phallic object to fuck with. Notably, within this context, “naked” is a word pertaining to emotional bareness and to be “fucked” or “touched” relative to mutual affect. Hers is a space, then, based in physical engrossment, but also one that points to the passing of time, or, conversely, to the ability to elude it in paroxysms of timeless intensity—as emotional coming, or becoming. In discussing Béraud’s *Magdalene*, Majoli said to me: “The temporal distance between the Belle Époque and Christ” (clad in his uniform shroud amid an otherwise decadent crowd) “suggests that passion, and the suffering it brings, knows no time.”⁷ In these images, the artist and her lovers, a past and its lingering present, are reconciled within an interior made even more intimate by public invitation, while insisting on its possibility of psychological shelter, however illusory or temporary that may be.

As evocative as the resulting paintings in the *Black Mirror* series are—especially paired with the monochromatic abstractions of the room, those lithographs rivaling the complexity of all (near-) black squares in painterly history—the deeper psychological manipulations, the atmospheres of power, and the performances implied in staging such a body of work are, to a certain degree, hidden within mediumistic effects and carefully calculated compositions. They are beautifully, and intimately, resistant. Seeing the primary, photographic materials that presage the work, however, allows for these themes (or, realities, really) to transpire. As Majoli pointed out to me, the paintings were an “afterimage of the encounters” between the women, in which the perimeters of the project—that “forced” intimacy—became grounds for an image.⁸ In restaging her past in the face and body and psyche of another, in a masked self-portrait like *Magdalene* reflected in the face of Christ, Majoli’s photographs push self onto that which the self can’t quite grapple with internally. Maybe this is a measure of the alleged asymmetry of affection—that is, that devastating theory that love may in fact *always* be unrequited—though there’s an abyss that stares back, if there ever was one. Or maybe it’s about eroticizing the self in an idealized surface in order to transform a sense of inner loss into what David Eng called a “performative fantasy for the future”⁹ in regards to Dean Sameshima’s empty beds of *In Between Days (Without You)* (1994). Nevertheless, if there are definite ways to theorize the affects of history (or the histories of affect) etched onto the surface of Majoli’s paintings, all from Benjamin to Lacan to Kristeva to anyone else who has dealt with textual interpretations of pervasive loss and the black suns of temptation, the photographs seem to instead ask for deliverance from any theoretical fetishization. They recall a question asked by Joe Scanlan on the work of Felix Gonzales-Torres: “Whose memories, whose records, infect his work now and will in years to come?”¹⁰

Scanlan’s text, to debrief, carries on to discuss Gonzales-Torres as possessing a type of power rooted in the projected and paradoxical idea of *appearing* powerless, an argument concerning primarily the mobilization of participatory, accessible models masking a dominant—and moralistic—social order. He writes: “The problem with this contemporary moral rubric... is that it institutionalises unequal burdens of responsibility for entities of unequal means.”¹¹



Top - *Untitled (Pam 3)*, 2013-2014. Courtesy: the artist and Air de Paris, Paris. Photo: Douglas M. Parker Studio
Bottom - *Untitled (Pam 1)*, 2013-2014. Courtesy: the artist and Air de Paris, Paris. Photo: Douglas M. Parker Studio



Though it would be simply false to propose Majoli's work under that particular rubric, the example does serve to cast some light on the complexity of "power" within her project and also its implications on the subject, when aestheticized or entered into a conceptual framework. This is to say, whereas the *Black Mirror* paintings open to a seductive poetry located somewhere between destruction and recreation, as an impenetrably quiet immersion into Majoli's private space, the primary materials reveal a raw and psychological sado-masochism. The categories of "dominant" and "submissive" become inverted, or at least heavily confused, as the perimeters set up by Majoli seem to claim power only to denounce it, and to place it at the feet of her lovers as though asking for the burden of responsibility to be taken off her shoulders. It is an equivocation of power that eroticizes the space of difference. For all of the gestures of control enacted in the final work—the monochromatic surfaces, the "finished" quality of the paintings, the leveling of architecturally rigid abstraction with figures all rendered anonymous under certain structures of presentation—these photographs, and the decision to make them public, resign to the impossibility of "institutionalizing" power through conceptual structures, where it has previously been lost to lived experience, to inner emotions, to a history of touches. To return to Scanlan's question, the memories, records, and inflections we see in the materials are not ones belonging to any system of thought, nor can their meaning be condensed in social hierarchies. In fact, they make no pretense of belonging to anything other than the privatized space of exchange staged by Majoli.

Yet pretension abounds in the very conception of "staged" private space: it constitutes a set of rules established by Majoli to ensure that the role playing, though based on real life in its past participle, remains one firmly rooted in artifice. Like Béraud's *Magdalene*, taken out of time and placed into a societal context where everyone is playing a part, Majoli's "set" provides the opportunity for the women to each become anonymous within the confines of fantasy: a formal restriction, a facelessness, that can be paradoxically liberating, even empowering. Majoli, for example, did not ask the women to strip, yet most did so voluntarily: a self-eroticization that both masks and protects, but also provides a physical mirror for the emotional vulnerability of the project. John Giorno being stared at in his sleep by Andy Warhol (C); Lutz Bacher offering anonymity for a surrogate image. The gesture of power, and its disavowal, is reciprocal. This "staging" is particularly true of the paintings, in which the focus on reducing detail (the use of the mirrors, atmospheric light, composition) constitutes an attempt to flatten experience into an idealized surface: a literal privatization, to invert Scanlan's ideas, of the psychological privatization necessitated to protect the women, their emotions, their sense of security in the relationship. The source materials, of course, complicate this, as the mysterious force holding the bodies in near-spiritual abeyance on canvas is suddenly released. That same psychological shelter that seemed fully possible when reified in surface effects suddenly feels precarious and unprotected, or, as Edmund Burke (via Dan Fox) put it, "All the pleasing illusions which made power gentle and obedience liberal, which harmonised the different shades of life,"¹² are dissolved.

Fox lifts this particular quote in his recent essay "Pretentiousness" (2016) to highlight how surface ideals function to carry forth the "performances" of society, notably, in ways that are *necessary* for cultural progression. It is an apt analogy, in some sense, to how Majoli's paintings "carry" the performance of their making within. What makes the photographs so striking, then, and so problematic—some of the women, after all, refused to have them released—is that they make explicit these performances of power, sexuality, of the private versus public, of love and loss, in such a way that exacerbates the idea of being seen. What was public, and mind you publicly exhibited, sold, distributed, and circulated in the form of the paintings, could be classed as out-of-sight under the auspice of painting being bound to the realm of fiction, which made impossible the very idea of factuality. Through the medium, the devices and performances in Majoli's earlier work—the dildos, orgies, bodies piously engaged in six-ways; the masturbation, the oneiric BDSM—could be countered as false, or as fantasy, or elsewhere embodied as anecdotal histories grounded in some wholly abstract notion of "documentary." Painterly space, that is, recast as a body double for the image conscious.

The photographs allot no such fantasy: the scratches on the mirrors, the flash of the camera, the distracting tripod and untouched bodies all draw the gaze back into broad daylight, so to speak, where being *seen* implies being seen for what remains in relation to another. Eye contact is only established between the women through the scrying surface, as though focusing really hard to not break character, the subject of past, lingering emotions all deflected in mirrored space and mired in consensual voyeurism. Self and other slowly dissolve in this third-party surface, which, one assumes, replaces painting's gesture of concealing "fact" within an indeterminate notion of "finish": a term here double (or triple?) teamed by impressions of climax and end, execution, *la petite mort*. The performances that we script to manage the morphing languages of love, eternally in transition, are played out with painstaking accuracy. It's lived experience as a tableau vivant, or, more accurately, a *pose plastique* that that prods at the inner workings of desire. In any case, to return to Fox's notion of pretense and its potential to intensify experience, Majoli's staging gives "permission to the imagination"¹³ to indulge in an ideal version of self as seen in the prosopography of the other—an impulse quite simply, and insurmountably, in search of that miraculous thing of subjectivity. And, while touching on Bas Jan Ader allusions anyway, it should be said that Majoli's desire to publish photographs of such private moments do risk sailing out to sea and never returning. But such is the search for self when mired in desire and anchored in the fleeting emotions of another.

Heinrich von Kleist wrote of the landscapes of Caspar David Friedrich: "One wishes to cross over, but cannot."¹⁴ This, when applied to the psychological landscape of Majoli's bedroom, is maybe why the women resorted to using the mirror as a communication device. The murky reflection is some hazy, sublime glazing over the all-too-painful, softening that age-old blow that accompanies the realization that all things come to an end. Friedrich felt it too, only in his work, the subjects faced not the monumentality of love through looking glasses, but landscapes as tropes for loss, with stormy skies and pale moons reflecting prescient moods. To reconvene in private encounter, though, *Caroline on the Stairs* (an infuriatingly difficult painting to gain insight on) presents another kind of landscape, namely, the domestic interior imbued, all the same, with a sense of anticipatory loss. Caroline's quiet ascent is marked by her unawareness of being watched, comfortably submerged as she is in the shadowy hall, golden hues making her a part of their monochrome. Produced during the couple's honeymoon period, the painting is a product of those soft swells of new love, yet the dying light, Caroline's impending disappearance out of the frame, and the disconsolate quietude around her also point to an absence more felt than perceived (typical Friedrich). If there's reason to relate this to Majoli's materials, finally, it is to note how the domestic can function as a symbolic device, from which new experiences can be perceived in relationship to the past. "Surface", as Charles Ray (D) has said, "is an expression of anxiety,"¹⁵ and the photographs, if not the paintings, certainly make this explicit. Like peering into the ghostly, colorless wreck, a surface devoid of perceptible difference, Majoli's materials are imbued with more ghosts than we can possibly summon, providing by extension an idea as to why the paintings were paired with monochromes in the first place. To an apperceptive public, the space, and all that is made visible within it, is an amalgam of lingering tensions between what has already surfaced and what lies beneath. And perhaps this is its most haunting aspect, the most problematic, and the most sublime: that the self, an alienated expression of interior life, remains unresolved.



Dean Sameshima, *In Between Days (Without You) 13*, 1998. Courtesy: the artist; GAVLAK, Los Angeles / Palm Beach; Peres Projects, Berlin

-
- A Jean Béraud, *Mary Magdalene in the House of the Pharisees*, 1891. Photo: The Bridgeman Art Library
 B Caspar David Friedrich, *Caroline on the Stairs*, 1825. Photo: The Bridgeman Art Library
 C Andy Warhol, *Sleep (still)*, 1963. © Andy Warhol by SIAE, Rome, 2016
 D Charles Ray, *Unpainted Sculpture*, 1997. Courtesy: Matthew Marks Gallery, New York / Los Angeles



-
- 1 Charles Baudelaire, "Correspondences", *The Flowers of Evil* (Oxford: OUP, 1993), pp.18-19.
 - 2 William Wordsworth, *The Prelude* (1850) p.146. <http://triggs.djvu.org/djvu-editions.com/WORDSWORTH/PRELUDE1850/Download.pdf>
 - 3 W. M. Bryant, "Hegel on Romantic Art" in *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol.13, No.2 (April, 1879), p.137.
 - 4 The suspicion is that the model was Liane de Pougy (1869–1950), a notoriously beautiful courtesan favored by a high society clientele.
 - 5 David Farrell Krell, *Purest of Bastards: Works of Mourning, Art, Affirmation in the Thought of Jacques Derrida* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2000), p.162.
 - 6 Monica Majoli, conversation with the author.
 - 7 Ibid.
 - 8 Ibid.
 - 9 David Eng, *The Politics of Loss* (Oakland: University of California Press, 2002), p.21.
 - 10 Joe Scanlan, "On The Uses of Disorder" in *Artforum* (February 2010).
 - 11 Ibid.
 - 12 Dan Fox, *Pretentiousness: Why It Matters*, (London: Fitzcarraldo Editions, 2016), p.30.
 - 13 Ibid, p.153.
 - 14 Heinrich Von Kleist, ed. Curt Grützmacher, *Sämtliche Werke* (Munich: Winkler, 1967), p.321.
 - 15 Charles Ray, "Unpainted Sculpture (1997)" from the curriculum guide *So, Why Is This Art?* (Minneapolis: Walker Art Center, 2002).

Sabrina Tarasoff investiga *Black Mirror*, una serie di dipinti e di lavori preliminari realizzati nell'ultimo decennio dall'artista di casa a Los Angeles Monica Majoli. L'artista ha fotografato e poi dipinto ex-amanti in una luce soffusa; la sua relazione con le modelle, la complessità sociale che sorge dalle situazioni e gli interni sono il punto di partenza per una riflessione articolata su autobiografia e artificio.

Osserviamo tre dipinti. Uno rappresenta la reciprocità dell'amore, con Maria Maddalena che si prostra ai piedi del Cristo nella Casa dei Farisei implorando perdono per i peccati della carne. Nel secondo si vede una donna di nome Caroline salire una scala curva in un maniero per scomparire, probabilmente nelle proprie stanze, nella notte avvolta dalla luce fioca delle candele. L'ultimo ritrae una figura nuda dai contorni sfumati che emerge morbidamente dalle profondità di una stanza oscurata, come attratta dalle impalpabili corde del desiderio stesso. In queste immagini, la figura è formata dalla reciprocità fluida e senza fondo dell'assenza e della presenza, ogni donna è una Venere spettrale che nasce dalle acque nere della liberazione assoluta, dell'eroticismo dell'intimità, della perdita privatizzata. Di fatto, l'assenza è sempre definita soltanto da ciò che resta, non per contrasto rispetto a ciò che è ma semmai come "echi che a lungo e da lontano tendono a un'unità profonda e buia"¹, in una rappresentazione della corrispondenza baudelairiana. Questo implica una visione della storia come costellazione di affetti nella quale l'interiorità, nel suo senso più astratto e intimo, viene prima della definizione dello spazio stesso. Ogni immagine propone un riflesso emotivamente convincente, seppure fisicamente impreciso o impossibile, del proprio soggetto attraverso il tempo, come una scena domestica del Diciassettesimo secolo proiettata dalla lente cristallomantica di uno specchio convesso. La vita interiore si intensifica; la superficie si arca nell'illusione. Ciò che emerge dalla *Maddalena nella Casa dei Farisei* di Jean Béraud (1891), da *Caroline sulle scale* di Caspar David Friedrich (1825) e, in particolare, da *Black Mirror (Pamela)* di Monica Majoli (2012), è una prosopografia del desiderio incisa nell'incontro privato, che, come quegli specchi curvi, opera nelle profondità più oscure per presentare il sé, nel modo più misterioso, a sé stesso.

Nel *Preludio* (1850), William Wordsworth descrive la visione della Maddalena di Le Brun, "A beauty exquisitely wrought – fair face / and rueful, with its ever-flowing tears" ["Una bellezza forgiata in modo squisito – un volto chiaro / e malinconico, rigato da lacrime che scendono eterne"²], raccogliendo, seppur di sfuggita, le vili note di una tristezza indulgente e seducente evocate nella "bella peccatrice". I suoi sono i lineamenti di un mito ripetutamente tratteggiato da artisti e scrittori intenti a capire la "coscienza accusatoria del suo amore"³, talvolta come colpa ecclesiastica che conduce alla rivelazione spirituale, talaltra come rappresentazione dell'eroticismo della rassegnazione. Il quadro di Béraud del 1891 si può considerare più vicina a quest'ultima interpretazione: la sua Maddalena, dipinta come una donna di facili costumi⁴ vestita di bianco, giace a terra in un appartamento della Belle Époque, con la capigliatura che si distende in onde disordinate ai piedi del Cristo mentre i Farisei – restituiti dagli sguardi voraci di uomini della cerchia sociale dello stesso Béraud – osservano la sua abiezione con spudorata curiosità. Il suo non è, in questo caso, il dolore di una peccatrice ma di una donna che ha intuito l'amore come una "ferita"⁵, il corpo come una sacca piena di Dio, la pelle come un soggetto romantico colmo fino all'orlo di una sostanza malinconica. Questa corrispondenza, una costante reciprocità tra desiderio e smania, è quindi gettato ai piedi del Cristo come a chiedergli di condividere,

o forse di sopportare, quel fardello emotivo. Naturalmente la *Maddalena* di Béraud è in primo luogo una satira delle ipocrisie (e dei moralismi libidici) dei parigini ottocenteschi (un'altra qualità senza tempo) ma si ridurrebbe a mera critica sociale se non scavasse un corridoio nel quale scorre un'emozione eterna. Dopo tutto, i timori dell'amore, i suoi erotismi mal riposti o spesso indecorosi, o le responsabilità della passione non sono certo prerogative esclusive di quei Farisei *fin de siècle*.

In questo senso, come la prima visione della *Maddalena* di Béraud al Musée d'Orsay, intrisa di tracce di sesso e dolore ed auto-esibizione spudoratamente esposte al pubblico, anche *Black Mirror (Pamela)* di Monica Majoli induce nello spettatore un momento di verità emotiva tanto esclusiva quanto implacabile. Il desiderio (e tutto ciò che lo accompagna) è racchiuso nelle curve di un'ex amante, con le sfumature della luce che confondono la pelle morbida nei dipinti a olio dove ogni pennellata riflette la superficie idealizzata di qualcosa che sembra troppo privato per finire di fronte allo sguardo del pubblico. Eppure, ben poco è rivelato. La presenza della donna è più suggestione che fatto – un'immagine di tensioni e legami residui – e la stanza è una traccia poco illuminata di finestre nere appena incorniciate dalle morbide pieghe di un arabesco scarsamente definito. Persino la nudità è oscurata mentre si dissolve nel buio. Ma ciò che è assente, perduto, o indefinito, anziché negare l'intensità dell'immagine, la carica di un innegabile erotismo che si colloca nei limiti dello scambio, quelle morbide zone grigie in cui si entra prima o dopo il contatto, o la disciplina della seduzione implicita nel guardare qualcuno che desideriamo spogliarsi o dormire o fottere o passeggiare.

Qui, quelle meditazioni quotidiane sono permeate da un senso del passato perché proiettate in riflessi che letteralmente si rispecchiano attraverso le pareti della camera da letto dell'artista. Contestualizziamo il tutto: *Black Mirror (Pamela)* fa parte di una serie di opere inaugurata a metà degli anni Duemila per la quale l'artista ha chiesto a una serie di ex – in qualche caso protagoniste di storie d'amore concluse da un ventennio – di posare per lei nello spazio protetto della sua casa. La casa, un edificio moderno costruito nei primi anni Cinquanta e ristrutturato negli anni Settanta dal precedente proprietario, forse suggestionato da una certa *air du temps* porno chic, quando l'ha acquistata l'artista aveva tre delle quattro pareti della camera da letto rivestite di specchi neri. Osservando i riti quotidiani della vita – dormire, fare l'amore, vestirsi, ecc. – attraverso queste tonalità scure, i "monocromi riecheggianti"⁶ e lo spazio circostante risultano imbevuti di una suggestività che, più che riflettere, riemerge da profondità pseudo-sibilline. La camera da letto diventa uno spazio nel quale testare i limiti dell'interiorità e posizionarsi di conseguenza. Poi, inghiottita in questa concezione della morte percepibile da dentro, intorno e da fuori, Majoli guarda le donne frontalmente, in una posizione che si presumerebbe dominante: il suo obiettivo sostituisce gli accessori e i sex toy di plastica dei lavori precedenti con un oggetto ancora più fallico da usare come strumento sessuale. In particolare, all'interno di questo contesto, "nudo" è una parola che definisce la nudità emotiva e l'essere "fottuti" o "toccati" che riguarda l'affetto reciproco. Il suo, quindi, è uno spazio fondato sull'intensità fisica che, però, fa riferimento anche al passaggio del tempo o, viceversa, alla capacità di eluderlo attraverso parossismi di intensità senza tempo – come il venire, o il divenire emotivo. Parlando della *Maddalena* di Béraud, Majoli mi ha detto: "La distanza temporale tra la Belle Époque e il Cristo" (avvolto nella sindone di ordinanza e circondato da una folla altrimenti decadente) "suggerisce che la passione, e la sofferenza che porta, supera il tempo"⁷. In queste immagini, l'artista

e le sue amanti, un passato e il suo presente che permangono, sono riconciliate in un interno reso ancora più intimo dall'invito pubblico, pur insistendo sulla possibilità che sia un rifugio psicologico, per quanto illusorio o temporaneo.

I dipinti della serie *Black Mirror* sono certamente evocativi – particolarmente per le astrazioni monocromatiche della stanza; quelle litografie che gareggiano con la complessità di tutti i riquadri (quasi) neri della storia della pittura – ma le manipolazioni psicologiche più profonde, le atmosfere del potere e le performance implicite nell'allestire una serie di lavori di questo tipo sono, in una certa misura, nascoste entro effetti mediumistici e composizioni attentamente calibrate. Sono meravigliosamente, e intimamente, resistenti. Ma è vedendo i materiali fotografici primari che presagiscono il lavoro che questi temi (o, in effetti, realtà) emergono davvero. Come mi ha spiegato l'artista, i dipinti erano una "immagine postuma degli incontri" tra le donne nella quale i perimetri del progetto – quell'intimità "forzata" – diventavano il terreno di un'immagine⁸. Nel riallestire il proprio passato nel volto e nel corpo e nella psiche di un'altra, in un autoritratto mascherato come Maddalena riflessa nel volto del Cristo, le fotografie di Majoli spingono il sé verso ciò che il sé non è in grado di afferrare internamente. Questa è forse una misura dell'ipotetica asimmetria dell'affetto – o quella terrificante teoria secondo la quale l'amore sarebbe in realtà *sempre* non corrisposto – anche se c'è un abisso che ci guarda a sua volta, se mai ce n'è stato uno. O forse si tratta di erotizzare il sé in una superficie idealizzata al fine di trasformare un senso di perdita interna in ciò che David Eng ha definito una "fantasia performativa per il futuro"⁹ a proposito dei letti vuoti di *In Between Days (Without You)* di Dean Sameshima (1994). In ogni caso, posto che esistono modi precisi di teorizzare gli affetti della storia (o le storie dell'affetto) incisi sulla superficie dei dipinti di Majoli, da Benjamin a Lacan a Kristeva a chiunque si sia cimentato con le interpretazioni testuali della perdita pervasiva e dei soli neri della tentazione, le fotografie sembrano invece volersi liberare da qualsivoglia feticizzazione teorica. Fanno venire in mente un interrogativo posto da Joe Scanlan a proposito dell'opera di Felix Gonzales-Torres: "Le memorie di chi, i resoconti di chi, modulano il suo lavoro oggi e lo moduleranno negli anni a venire?"¹⁰

Il testo di Scanlan prosegue argomentando come Gonzales-Torres possieda un tipo di potere radicato nell'idea proiettata e paradossale dell'*apparire* impotente, una tesi che riguarda principalmente la mobilitazione dei modelli partecipatori, accessibili che mascherano un ordine sociale dominante – e moralistico. Scrive Scanlan: "Il problema di questa rubrica morale contemporanea... è che istituzionalizza fardelli di responsabilità diseguali per entità dai mezzi diseguali"¹¹. Sarebbe semplicemente falso ascrivere l'opera di Majoli a quella particolare rubrica ma l'esempio serve a gettare una luce sulla complessità del "potere" all'interno del suo progetto e anche sulle implicazioni di questo sul soggetto, se estetizzato o inserito in una cornice concettuale. In altre parole, mentre i dipinti di *Black Mirror* aprono a una poesia seduttiva collocata tra distruzione e ricreazione, come un'immersione impenetrabilmente tranquilla nello spazio privato dell'artista, i materiali primari rivelano un sadomasochismo brutale e psicologico. Le categorie "dominante" e "sottomesso" si invertono, o quanto meno si confondono sostanzialmente, nel momento in cui i perimetri definiti da Majoli sembrano invocare il potere solo per denunciarlo, e per deporlo ai piedi delle sue amanti come a chiedere che il fardello di responsabilità sia sollevato dalle sue spalle. È l'equivoco del potere che erotizza lo spazio della differenza. A dispetto di tutti i gesti del controllo messi in scena nell'opera conclusiva – le superfici monocromatiche, la qualità "finita" dei dipinti,

l'uniformare l'astrazione architettonicamente rigida mediante figure rese anonime da determinate strutture di presentazione – queste fotografie, e la decisione di renderle pubbliche, si rassegnano all'impossibilità di "istituzionalizzare" il potere attraverso strutture concettuali, laddove era stato precedentemente perso all'esperienza vissuta, alle emozioni interiori, a una storia dei contatti fisici. Per tornare all'interrogativo di Scanlan, le memorie, i resoconti e le inflessioni che vediamo nei materiali non appartengono ad alcun sistema di pensiero, né il loro significato può essere riassunto in gerarchie sociali. In realtà, non pretendono in alcun modo di appartenere a nient'altro che allo spazio privatizzato messo in scena da Majoli.

Eppure la pretesa abbonda nella concezione stessa dello spazio privato "messo in scena", che costituisce un sistema di regole definite da Majoli per far sì che il gioco di ruolo, benché basato sulla vita reale nel suo participio passato, rimanga solidamente radicato nell'artificio. Come la *Maddalena* di Béraud, prelevata dalla sua epoca e posizionata in un contesto sociale nel quale ciascuno assume un ruolo, il "set" di Majoli offre a ciascuna delle donne l'opportunità di diventare anonima all'interno dei confini della fantasia: una restrizione formale, una condizione senza volto, che può essere paradossalmente liberatoria, addirittura conferire potere. Majoli, ad esempio, non ha chiesto alle donne di spogliarsi, anche se la maggior parte di queste l'ha fatto volontariamente: un'auto-erotizzazione che maschera e al contempo protegge ma costituisce anche uno specchio fisico per la vulnerabilità emotiva del progetto. John Giorno dormiente oggetto dello sguardo di Andy Warhol; Lutz Bacher che offre l'anonimato per un'immagine surrogata. Il gesto del potere, e la sua sconfessione, è reciproco. Questa "messinscena" è particolarmente vera per i dipinti, nei quali l'attenzione al dettaglio riduttivo (l'uso degli specchi, la luce atmosferica, la composizione) costituisce un tentativo di appiattare l'esperienza in una superficie idealizzata: una privatizzazione letterale, per invertire le idee di Scanlan, della privatizzazione psicologica necessaria a proteggere le donne, le loro emozioni, il loro senso di sicurezza nella relazione. I materiali di partenza, naturalmente, complicano tutto ciò nel momento in cui si libera improvvisamente la forza misteriosa che trattiene i corpi in una sospensione quasi spirituale sulla tela. Quella stessa protezione psicologica che sembrava del tutto possibile se reificata nella superficie appare improvvisamente precaria e non protetta, o, come ha detto Edmund Burke (attraverso Dan Fox), "Tutte le piacevoli illusioni che rendevano il piacere amabile e l'obbedienza liberale, che armonizzavano le diverse sfumature della vita"¹² si dissolvono.

Fox utilizza questa particolare citazione in un recente scritto dal titolo *Pretentiousness* (2016) per evidenziare come gli ideali di superficie abbiano la funzione di portare avanti le "performance" della società, in particolare in modi che sono *necessari* al progresso culturale. È, in un certo senso, un'analogia adeguata del modo in cui i dipinti di Majoli "portano" al loro interno la performance della loro costruzione. Ciò che rende le fotografie così potenti, quindi, e così problematiche – dopotutto, alcune delle donne non ne hanno autorizzato la pubblicazione – è che rendono esplicite queste performance del potere, della sessualità, del privato rispetto al pubblico, dell'amore e della perdita, in un modo che esaspera l'idea di essere visti. Ciò che era pubblico e, si badi bene, pubblicamente esposto, venduto, distribuito e diffuso sotto forma di dipinti, potrebbe essere classificato come invisibile sotto l'auspicio che la pittura sia vincolata all'ambito della finzione, che rendeva impossibile l'idea stessa della fattualità. Attraverso il medium, i dispositivi e le performance nelle opere precedenti di Majoli – i dildo, le orge, i corpi religiosamente impegnati in rapporti

multipli; la masturbazione, il BDSM onirico – potrebbero essere sconfessati come falsi, o come fantasie, o a loro riconfigurati come storie aneddotiche collocabili in qualche nozione totalmente astratta di "documentario". Lo spazio pittorico, quindi, riconfigurato come controfigura per chi teme l'immagine. Lo fotografie non consentono alcuna fantasia di questo tipo: i graffi sugli specchi, il flash dell'obiettivo, il cavalletto che distrae e i corpi non toccati sono tutti elementi che riportano lo sguardo alla luce del giorno dove, per così dire, essere visti implica essere visti per ciò che resta in rapporto gli uni agli altri. Il contatto visivo tra le donne si stabilisce esclusivamente attraverso la superficie cristallomantica, come in una focalizzazione intensa volta a non uscire dal personaggio, il soggetto del passato, le emozioni che permangono tutte deviate nello spazio specchiato e impantanate in un voyeurismo consensuale. Il sé e l'altro si dissolvono lentamente in questa superficie terza, che, immaginiamo, sostituisce il gesto della pittura di nascondere il "fatto" all'interno di una nozione indefinita di "finitura": un termine in questo caso doppio (o triplo?) potenziato da impressioni di orgasmo e fine, esecuzione, *la petite mort*. Le performance che elaboriamo per gestire i linguaggi mutevoli dell'amore, eternamente in transizione, sono interpretate con accuratezza meticolosa. È l'esperienza vissuta come *tableau vivant*, o, più precisamente, una *pose plastique* che pungola il lavoro interno del desiderio. In ogni caso, per tornare alla nozione di pretesa di Fox e alla sua capacità di intensificare l'esperienza, la messinscena di Majoli dà il "permesso all'immaginazione"¹³ di indulgere in una versione ideale di sé così come è vista nella prosopografia dell'altro – un impulso molto semplicemente, e inevitabilmente, alla ricerca di quella cosa miracolosa della soggettività. E, pur ammettendo in ogni modo le allusioni a Bas Jan Ader, bisogna dire che il desiderio di Majoli di pubblicare fotografie di momenti così privati corre il rischio di prendere il largo per non tornare mai più. Ma questo è il fato della ricerca di sé quando si impantana nel desiderio e si ancora alle emozioni fuggevoli di un altro.

"Si desidera passare dall'altra parte ma non lo si può fare"¹⁴ ha scritto Heinrich von Kleist a proposito dei paesaggi di Caspar David Friedrich. Questa sensazione, applicata al paesaggio psicologico della camera da letto di Majoli, è forse la ragione per la quale le donne hanno deciso di utilizzare lo specchio come strumento di comunicazione. Il riflesso opaco è una sorta di patina nebulosa e sublime che ricopre ciò che è fin troppo doloroso per attutire quel colpo antico della presa di coscienza che tutte le cose sono destinate a finire. Anche Friedrich lo sentiva, solo che nella sua pittura i personaggi non guardavano alla monumentalità dell'amore attraverso gli specchi ma a paesaggi come luoghi della perdita, con i cieli tempestosi e le lune pallide che riflettevano stati d'animo profetici. Per tornare a un incontro privato, però, *Caroline sulle scale* (opera maledettamente difficile da interpretare) presenta un altro tipo di paesaggio, vale a dire l'interno domestico comunque intriso di un senso di perdita anticipatoria. La tranquilla ascesa di Caroline è segnata dalla non consapevolezza di essere guardata, comodamente sommersa com'è nello spazio in ombra dalle sfumature dorate che la rendono parte della loro monocromia. Prodotto durante la luna di miele della coppia, il dipinto è un prodotto delle morbide onde dell'amore nuovo, anche se la luce crepuscolare, l'uscita di scena di Caroline che si intuisce prossima, e la calma sconsolata che la circonda indicano anche un'assenza più sentita che percepita (tipica di Friedrich). Collegare tutto questo con i materiali di Majoli, infine, acquista un senso se si osserva come il domestico può diventare un dispositivo simbolico dal quale è possibile percepire esperienze nuove in rapporto con il passato. "La superficie", ha detto Charles Ray, "è un'espressione di

ansia"¹⁵, e le fotografie, se non i dipinti, rendono tutto ciò certamente esplicito. Come a guardare la rovina spettrale, priva di colore, una superficie priva di differenze percepibili, i materiali di Majoli sono intrisi di più spettri di quanti ne possiamo richiamare, e per estensione propongono un'idea del perché i dipinti siano in primo luogo abbinati a monocromie. Per un pubblico appercettivo, lo spazio, e tutto ciò che è reso visibile al suo interno, è un amalgama di tensioni residue tra ciò che è già presente in superficie e ciò che rimane ancora al di sotto di essa. E forse è questo l'aspetto più inquietante, il più problematico, e il più sublime: che il sé, un'espressione alienata della vita interiore, rimane non risolto.

- 1 Charles Baudelaire, "Corrispondenze", *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973.
- 2 William Wordsworth, *The Prelude* (1850) p. 146. <http://triggs.djvu.org/djvu-editions.com/WORDSWORTH/PRELUDE1850/Download.pdf>
- 3 W. M. Bryant, "Hegel on Romantic Art" in *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 13, No. 2, aprile 1879, p. 137.
- 4 Si sospetta che la modella fosse Liane de Pougy (1869–1950), una cortigiana famosa per la sua bellezza e molto richiesta da una clientela di alto bordo.
- 5 David Farrell Krell, *Purest of Bastards: Works of Mourning, Art, Affirmation in the Thought of Jacques Derrida*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000, p. 162.
- 6 Monica Majoli, conversazione con l'autrice.
- 7 Ibid.
- 8 Ibid.
- 9 David Eng, *The Politics of Loss*, University of California Press, Oakland 2002, p. 21.
- 10 Joe Scanlan, "On The Uses of Disorder," in *Artforum*, febbraio 2010.
- 11 Ibid.
- 12 Dan Fox, *Pretentiousness: Why It Matters*, Fitzcarraldo Editions, Londra 2016, p. 30.
- 13 Ibid, p. 153.
- 14 Heinrich Von Kleist, a cura di Curt Grützmacher, *Sämtliche Werke*, Winkler, Monaco, 1967, p. 321.
- 15 Charles Ray, "Unpainted Sculpture (1997)" in *So, Why Is This Art?*, Walker Art Center, Minneapolis 2002.