

**Jane McAdam Freud**

**In the Mould of the Fathers – Objects of Sculpture, Subjects of Legacy**

with a text by Luca Trabucco

**Abstract**

In this text Jane McAdam Freud interrogates the forms and processes used in portrait sculpture with the objective of exploring her conscious and unconscious drives. Contextualizing these self-portraits, she shows the works that led up to her returning to the self as a focus for sculpture driven by feelings of the responsibility of heritage. Furthermore, the paper focus on some points related to the work of sublimation and memory, from the perspective of a creative work that is put in place by the dream/artistic work.

**Keywords**

Lucian Freud; Sigmund Freud; Psychoanalysis; Sculpture; Portrait; Self-portrait

**DOI** – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4369>

## **Jane McAdam Freud**

### **In the Mould of the Fathers – Objects of Sculpture, Subjects of Legacy\***

In questa relazione vorrei prendere in esame le forme e i processi che utilizzo nella mia scultura, e spiegare come la sublimazione dei miei processi psicotomici possa manifestarsi nelle mie opere. Vorrei dunque esplorare gli impulsi consci e inconsci per offrire un contributo all'arte e alla psicoanalisi.

Ho ripercorso lo sviluppo dei miei lavori, dall'ispirazione dell'infanzia fino agli autoritratti recenti, mossa da senti-

menti di responsabilità nei confronti della mia eredità. Ripensando all'evolversi delle mie opere, molte delle quali ispirate ai volti e dalle opere di Lucian e Sigmund Freud, mi soffermerò su alcuni spunti, in particolare sugli espedienti formali, visivi e scultorei che ho scelto per esprimermi, come il cerchio, il rilievo e il vuoto come sfondo.

Mi domando se la mia passione per il rilievo non nasca dal contenuto (le immagini/le persone raffigurate): per un pe-

riodo della mia vita, infatti, ho percepito la loro presenza più attraverso l'obiettivo dei media che per contatto diretto. D'altra parte ci si potrebbe chiedere: questo contenuto così connotato non determina forse la forma condensata su due lati? Sarebbe troppo svilupparla a tutto tondo? È possibile che il mio interesse per il rilievo (un rilievo che si avvicina al tridimensionale) abbia prodotto un interesse per la ritrattistica (come completamento dell'immagine della persona) e quindi per la famiglia? Viceversa, è possibile che il mio bisogno di stabilire un contatto con i sentimenti di "casa" e "famiglia" abbia fatto sì che la mia attenzione si concentrasse sul rilievo, con una forma condensata che si presta a gestire le emozioni rimosse attraverso tali oggetti compressi. Il mio meccanismo di sublimazione potrebbe proprio essere quello di semplificare e condensare – come nei sogni – le sculture, e produrre una forma condensata che renda possibile leggere più immagini come una sola unità.

Comunque sia, c'è una prima esperienza, ben definita e cosciente, che ha stimolato il mio interesse per la scultura, e che non ho mai dimenticato: la forte reminiscenza sensoriale della sabbia nell'acqua mentre, all'asilo, giocavo nella sabbionaia. La considero la mia prima esperienza con la scultura. Quel momento importante mi ha risvegliata. Da allora mi sono sentita spinta a ripetere quella prima entusiasmante sensazione, lavorando con materiali tattili attraverso la scultura

Su questo ricordo ho realizzato un'opera concettuale (*fig. 1*) per una mostra, *Taking Care*, curata da Nicola Agerame nel 2012 per Palazzo Tagliaferro ad Andora. L'installazione aveva per titolo *76 Degrees, one sunny day*. La sabbia veniva fatta colare perché si inclinasse a 76°, cioè a quello che viene definito "angolo di riposo" (la massima inclinazione naturale che un certo materiale può raggiungere quando è versato su una superficie piana). L'installazione



Fig. 1 – Jane McAdam Freud, *76 Degrees, one sunny day*, sabbia, 2012, mostra *Taking Care*, Palazzo Tagliaferro, Andora, 2013.

fa riferimento sia alla sabbionaia sia, forse, alla precedente esperienza del seno. La seconda parte del titolo poi, *one sunny day*, evoca il riposo/il bagno (nel latte? nel sole?). Pensavo al seno, che è la nostra prima immagine: non un'immagine retinica ma un'immagine mentale, indistinta, vale a dire il primo oggetto interno come Musa. Come nel conflitto estetico di Meltzer, il seno, inteso come “il mondo”, rappresenta un'immagine interna di amore/odio – ambiguità/la madre, ma in questa installazione è anche un oggetto reale –, un oggetto di carne e latte nella bocca e nelle mani, una sensazione fisica. L'esperienza estetica di elaborazione di un'immagine bidimensionale di qualcosa è piuttosto diverso dall'esperienza tattile di quel qualcosa. È ciò che resta all'artista/scultore: un conflitto che lo spinge a muoversi tra la visione dell'immagine bidimensionale – che, come in una fotografia, allude alla sua interezza – e la realtà tridimensionale di un oggetto di cui fa fisicamente esperienza.

Ho intitolato questa relazione *In the Mould of the Fathers. Objects of Sculpture, subjects of legacy* [Nel solco dei padri. Oggetti di scultura, soggetti d'eredità]. Come scultrice, la parola *mould* (“stampo”), è così comune che per tanto tempo ho dato per scontato il suo significato tecnico. La definizione citata da Luca Trabucco, il mio “discussant”, è stata per me fonte di ispirazione: “crescita pelosa di minute ife fungine che si verifica di solito in condizioni di caldo umido specialmente nel cibo o altro materiale organico” – recita la traduzione italiana della voce dell’Oxford Dictionary. Ho inteso questa definizione di *mould*<sup>1</sup> in connessione alla vita che nasce dalla morte, come accade con i batteri sul materiale organico fresco, ad esempio la carne andata a male. Certamente anche il batterio è vivo e ospita larve che si trasformano in mosche, e poi volano via.

Questa definizione ha toccato una mia corda familiare in due sensi: in primo luogo perché oggettiva molto bene ciò che siamo (figli) in senso clinico-biologico; in secondo luogo

perché evoca il ricordo di una cosa che mio padre mi disse su Francis Bacon. Gli chiesi, infatti, se ammirasse il lavoro di Bacon, e lui rispose: “Adesso no, ormai è scaduto”. Spiegò che Bacon, essendo un estroverso, non avrebbe potuto mantenere la stessa qualità a mano a mano che avanzava con l’età. E questo, disse, a lui non sarebbe successo, dal momento che lui era un introverso... Dopo la morte di Bacon, non ho potuto fare a meno di notare che per i media Lucian Freud aveva sostituito Francis Bacon nel ruolo del “più grande artista britannico vivente”. Prima che il loro legame si spezzasse, penso che mio padre abbia considerato questo leader più vecchio e consolidato dell’arte britannica come una autorità da cui trarre ispirazione. Mi raccontò che nel 1991 Bacon lo incoraggiò a osservare l’immagine nel suo complesso, al di là dei dettagli, a stare in piedi distante dalla tela, usando pennelli più lunghi e “far sì che ogni pennellata avesse il suo peso”.

Una mia serie, in un certo senso, rappresenta una riflessione



Fig. 2 - Jane McAdam Freud, *After Bacon*, bronzo, 1993, mostra *Family Matters*, Gazelli Art House, Londra, 2012.

sulle parole di mio padre a proposito della sua “figura paterna”: mi riferisco a *After Bacon* (fig. 2), che è una delle mie interpretazioni tridimensionali di alcune delle gestualità emotive che si rintracciano nei dipinti di Bacon.



Fig. 3 – Pablo Picasso, *Le Rêve*, coll. priv. New York, 1932

Generalmente nei miei ritratti ho prediletto la famiglia e alcune figure emblematiche: per esempio padri della psicoanalisi (Sigmund), del ritratto (Lucian), e della “sgradevole bellezza” (il biomorfismo), come Picasso. Picasso mi

ha sempre intrigato come padre della forma biomorfica, una forma dell'immagine umana resa astratta per rappresentare sofferenza, sesso e morte.

Il mio primo ritratto scultoreo, che ho realizzato a 22 anni, aveva la forma di una medaglia commemorativa per il centenario della nascita di Picasso che cadeva nel 1981. L'immagine utilizzata per il rovescio della medaglia è *Il so-*



Fig. 4 - Jane McAdam Freud, *Picasso medal*, bronzo, 1980.

*gno*, un dipinto di Picasso degli anni trenta, ispirato dalla sua amante Marie-Thérèse Walter. Le immagini biomorfiche di Picasso hanno avuto una profonda influenza su molti artisti, da Francis Bacon a Henry Moore. In questa immagine specifica, ne *Il sogno*, notai lo straordinario legame freudiano con la libido: l'occhio sinistro della donna si trasforma in un pene – un elemento che peraltro è più visibile nel dipinto di Picasso (*fig. 3*) che non nella mia medaglia. Realizzai questa medaglia (*fig. 4*) nel 1980, quando studiavo alla Central School of Art. Mi interessava la relazione sensoriale, intima con il materiale, e il formato fronte-retro della medaglia. Dovevo fare attenzione affinché le due immagini combaciassero. Il mio approccio consistette principalmente nel realizzare qualcosa che avesse a che fare con “un’unione senza giunture” (e forse, col senno di poi, ciò corrisponde alla mia immagine di bambino poppante, con la bocca e il seno che combaciano perfettamente, come una sola forza vitale). Questo duplice dialogo, ottenibile attra-

verso il rilievo e la forma condensata, continua ad avere importanza nella mia pratica di scultrice, mediante la correlazione visiva-tattile 2D vs. 3D. Ciò sembra abbracciare entrambe le discipline, e soddisfare il mio bisogno sia di disegnare che di scolpire.



Fig. 5 – Jane McAdam Freud, *Self portrait medal*, cera, 2013

Pensai alla medaglia di Picasso come a un *P.U.P.*, acronimo per *Pick up Pieces* [“raccolgere i pezzi”], e come forma abbreviata della parola *puppy*, “cucciolo”, come in “*the small dog of sculpture*”. Mi sembrò piuttosto ironico che il lavoro vincesses un premio al concorso della Royal Society of Arts nel 1980, con un encomio speciale per l’uso di una forma non circolare. Infatti era proprio il cerchio, che avevo evitato, ad avere più importanza per me (*fig. 5*).

Tradizionalmente le medaglie hanno una forma circolare, con un dritto, un rovescio e un bordo: sono proprio il cerchio e i suoi bordi le caratteristiche della medaglia che per me hanno un reale interesse simbolico, dal momento che, per me, il cerchio rappresenta gli anni di intenso desiderio di essere parte in una “inesistente” cerchia familiare, inclusiva e con un nucleo. La mia famiglia di origine, invece, è disunita e ha varie fazioni: somiglia più a un clan in guerra che a una famiglia felice con un nucleo!



È interessante: non mi sono mai pienamente ritrovata nell'idea di medaglia come un disco a due facce, dato che generalmente i miei *Pick up Pieces* non sono rotondi. Di profilo risultano piuttosto spessi e hanno un'area nascosta di metallo – un metallo che c'è ma non si vede. Mi affascina la definizione di *roundel*<sup>2</sup> nel suo riferimento alla forma poetica, dove la terza parte è chiaramente visibile (tre versi e tre strofe). Mi piace considerare la medaglia come una poesia tridimensionale con le sue tre parti: dritto, rovescio e contorno (con il bordo che sostiene la periferia del corpo del materiale assente). Mi ricorda la trinità biblica, con lo Spirito Santo come “presenza assente”.

All'inizio del processo per la realizzazione di un'opera in bronzo e prima di effettuare il calco c'è l'originale, che può essere modellato o scolpito. Ho modellato questo autoritratto in cera: (*fig. 5*) la cera che si inserisce nel cerchio viene detto “positivo”, in quanto il modellato è sopra il pia-

no della superficie. Viene poi realizzato un calco in gesso, successivamente scolpito per ottenere ulteriori dettagli, seguito da un processo di avanti e indietro per ricavare positivi dai negativi. L'espressione “avanti e indietro per ricavare positivi dai negativi” potrebbe adattarsi bene alle mie scelte di vita. Dopo un inizio complicato, ho fatto colare questo mistero della “presenza assente” nello stampo,



Fig. 6 – Jane McAdam Freud, J. McAdam Freud, *Day and Night*, bronzo, 2013, mostra *The medal*, Sladmores Gallery, Londra, 2014.



Fig. 7 – Jane McAdam Freud, *Day and Night*, bronze, 2013. Exhibition: *The Medal*, Sladmore Gallery, Mayfair London, 2012

come si fa con il getto in scultura. La realizzazione dello stampo è centrale nella scultura tradizionale ed è particolarmente rilevante nel processo di creazione dei rilievi.

Per restare ai rilievi, tra le mie opere più recenti c'è un piccolo bronzo "*Pick up Piece*" dal titolo *Day and Night* (figg.

6-7), che rappresenta qualcosa di pesante che si trasforma nella "materia dei sogni" (la roccia di un lato diventa il cuscino dell'altro lato). Dobbiamo avere dei sogni, se si possono avverare.

In scultura l'opera tridimensionale è una scelta di convenzione e, sebbene ad affascinarmi sia il rilievo, ho realizzato



Fig. 8 – Jane McAdam Freud, *Self Portrait*, versione in argilla per bronzo, 1999, mostra *Family Matters*, Gazelli Art House, Baku, Azerbaijan, 2013

anche lavori 3D, fra cui dei ritratti. Ho realizzato questo autoritratto tridimensionale (*fig. 8*) dopo la morte di mia madre, avvenuta il 4 luglio 1998. Fu in quel momento, penso, che cominciai a trovare un modo di fare scultura che mi permettesse di essere obiettiva sulla mia vita e analizzare la mia famiglia attraverso la scultura. Mia madre, pur essendo un po' soffocante, credeva nell'indipendenza e io ho un vivido ricordo delle parole che mi ripeteva spesso: "Cammina sulle tue gambe, Jane". Un anno dopo la sua morte, il Giorno dell'Indipendenza del 1999, ho incontrato mio marito Peter, e quelli che poi sarebbero stati i miei due figli. Per la legge degli opposti, da una famiglia composta prevalentemente da donne – mia madre, mia zia e diverse sorelle – ora mi trovo in una famiglia con una predominanza di uomini

Più di recente nei miei ritratti (*fig. 9*) ho utilizzato terracotta e sabbia, rievocando ancora la sabbionaia. Storicamente tutte le



Fig. 9 – Jane McAdam Freud, *Self Portrait (condensed)*, fired clay, 2013. Exhibition: *Discerning Eye*, The Mall Galleries, London, 2013

sculture in creta usano la sabbia o l'arenaria, dai guerrieri

More recently my self-portraiture (*fig. 9*) makes use of terracotta and sand, echoing back to the sandpit. Historically, all clay sculptures make use of sand or grit, from the Xi'an



Fig. 10 – Jane McAdam Freud, *Self portrait (half)*, terracotta, 2013, mostra *Discerning Eye*, The Mall Galleries, Londra, 2013

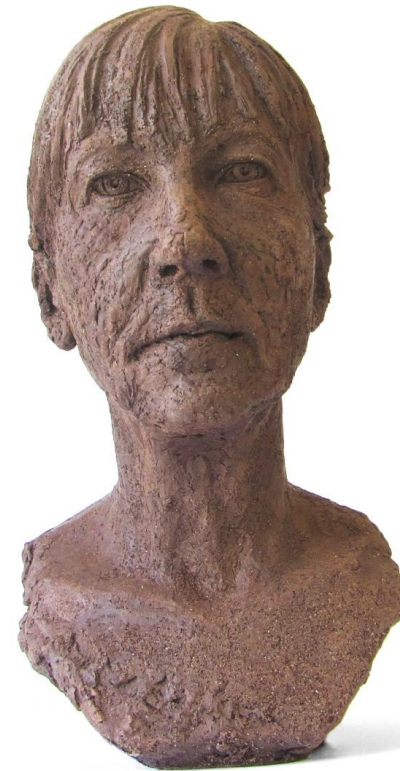


Fig. 11 – Jane McAdam Freud, *Self portrait*, terracotta, 2013, mostra *Discerning Eye*, The Mall Galleries, Londra, 2013

cinesi di Xi'an alla scultura contemporanea per esterni. Per questi autoritratti del 2013 ho usato un mix di argilla e sabbia [*“grog”*] perché mi piace in modo particolare la sensazione della sabbia nella creta.

Nell'esplorare i diversi metodi scultorei di guardare nello specchio, ho scoperto che non era necessario realizzare una immagine completa per ottenere una somiglianza (*figg. 10-11*). Sembra che sia il cervello a completare l'immagine. “Associare” e “dividere” sono due facce della stessa medaglia. Un altro aspetto che guida la realizzazione di queste serie di ritratti è la mia predilezione per l'associazione degli opposti: sinistra e destra, la metà e il tutto, 2D e 3D, il riflesso e il sé.

Realizzare l'opera comporta ricerca e concentrazione intense per diversi mesi. Continuo ad osservare un riflesso nello specchio, al di là di ciò che potrei desiderare di vedere. Come si usa dire: “Tutte le risposte sono nello spec-

chio”. È qui che si trova l'obiettività. Il mio riflesso non sono io, è un'immagine, un oggetto osservato ai fini della scultura. Detto questo, sono molto interessata ai concetti



Fig. 12 – Jane McAdam Freud, *Self portrait (standing pair, condensed)*, fil di ferro, 2014, mostra *On Identity*, Galleria Martini & Ronchetti, Genova, 2014

psicologici e al processo analitico, che paragono a quello artistico. Dal punto di vista conscio, potrei applicare il concetto di associazione al tradizionale busto scolpito –



Fig. 13 – Jane McAdam Freud, *Self Portrait large wall relief*, fil di ferro, 2014, mostra *On Identity*, Galleria Martini & Ronchetti, Genova, 2014

vale a dire dimezzare, condensare, ecc. – ma anche la mia psicologia ha la sua parte, il che di solito risulta evidente solo a posteriori. Le pulsioni sconosciute che mi guidano premono per emergere nello sviluppo dei miei temi. Tutto ciò può essere colto o meno dallo spettatore, il quale vedrà ciò che ha dentro di sé. Per molti aspetti, ritengo che ciò non mi riguardi: l'opera dovrebbe essere aperta a molteplici interpretazioni.

Ultimamente, nella mia continua serie di autoritratti, pare essersi prodotto un effetto fisico ed estetico più lieve grazie all'uso della rete metallica. Utilizzo questa rete per tracciare i lineamenti, combinando disegno e scultura (*fig. 12*). Questi ultimi lavori, leggeri e trasparenti (*fig. 13*), mi ricordano degli "scarabocchi" realizzati con il filo, e riflettono anche il senso di "trasparenza" che ho sperimentato nello scrivere questo testo.



Fig. 14 – Jane McAdam Freud, *Oh ho*, terracotta, 2014, mostra *Painted Earth*, Harrow Arts Centre, Londra, 2014

Il processo di osservazione di me stessa (e dell'altro) deriva dai "padri della mia famiglia" che, con le loro instabili presenze e assenze, hanno avuto una profonda influenza: mio padre Lucian per quanto riguarda "il ritratto", mio

nonno Ernst per il suo interesse nei confronti dello spazio architettonico (vuoto/pieno) e mio bisnonno Sigmund, per la sua collezione di sculture che egli osservava come fonte d'ispirazione. Sigmund, ovviamente, ha anche "osservato" le persone sul divano ma si trattava di una "osservazione attraverso l'ascolto".

L'opera *Oh ho* (fig. 14) si ispira alla prima disillusione di cui ho memoria a proposito dei "Padri": "Babbo Natale non esiste", mi dissero i bambini a scuola. Avvertii questa scoperta come un tradimento, la prima di altri tradimenti che emergono dai racconti: dal tradimento dei figli da parte dei genitori al tradimento della donna raccontato nella Bibbia.

Le parole *Oh ho* sono anche una sorta di associazione perché formano un palindromo. *Oh ho* è ovviamente la cantilena di Babbo Natale, cioè di colui che per me, da

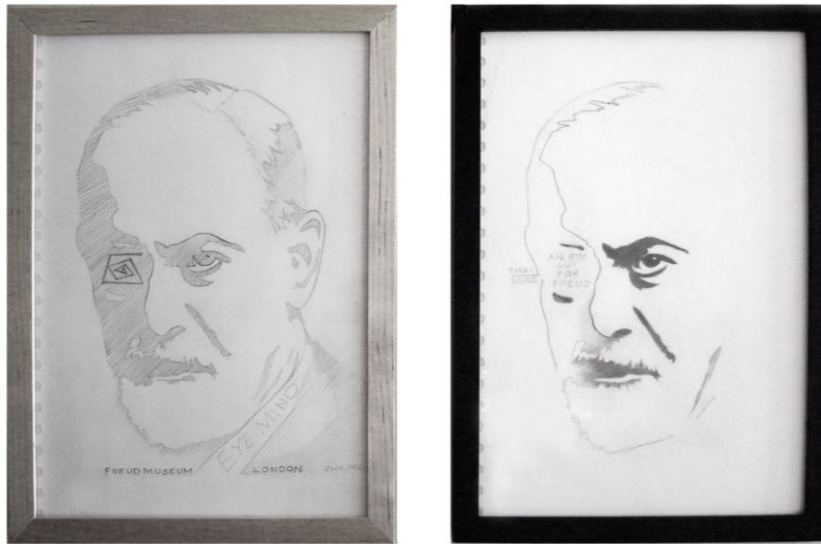


Fig. 15 – Jane McAdam *Eye Mind and Eye Out*, matita su carta, 2006, mostra *Relative Relations*, Freud Museum, Londra, 2006.

bambina, rappresentava Dio Padre. Persi Babbo Natale all'età di 8 anni, quando ci trasferimmo lontano da mio Padre, e dunque non c'è dubbio che la perdita di Babbo Natale sia stata anche una perdita simbolica. Tuttavia, in

senso bionico, dell'uomo-dio, credo che Sigmund e Luciano si siano fusi assieme per prendere il posto di Babbo Natale e diventare i miei eroi culturali.

Dal momento che ho trattato tutti questi simboli in maniera laterale, essi compaiono nelle mie opere come manifestazione di oggetti interni in disegno e scultura. Con *Eye Out* stavo pensando al nostro costante interesse e fascino per tutto ciò che è freudiano – vale a dire continuare a tenere d'occhio [*keeping an eye out for*] Freud.

*Eye Mind* (fig. 15) è un'opera concettuale che si riferisce a Freud, dal momento che riguarda la mente: avere il proprio occhio sulla mente. In inglese, *eye* e *I* sono anche omofoni. Fu allora che mi accorsi che mi interessa [I MIND], che mi importa [I CARE] chi siano i miei familiari e quali siano le mie responsabilità nei confronti della loro eredità.





Fig. 16 – Jane McAdam Freud, *mm & mm*, porcellana e acrilico, 2009, mostra *Random Plus*, Sundaram Tagore Gallery, NY, 2011

Ho realizzato queste due immagini di Sigmund mentre ero *artist in residence* presso il Freud Museum di Londra nel 2005-06. In quel periodo cominciai ad analizzare il mio

rapporto con “i padri” sempre più assenti nella mia vita e la causa di tanto disorientamento, nostalgia e senso di perdita. *Eye Mind* esprime le perdite delle figure paterne durante la mia infanzia – da mio padre Lucian, lo zio che mia zia lasciò in Danimarca, il nonno materno che mia nonna lasciò a New York e mio nonno paterno Ernst che morì. Inoltre c’è il disappunto che provai nei confronti della “Madrepatria” – il paese in cui nacque mio padre – una volta appreso della morte delle mie prozie (le sorelle di Sigmund). Tutto ciò mi ha portato a esplorare attraverso la scultura la mia relazione con il primo padre del grande racconto: Dio Padre. Attraverso la scultura ho cercato di esaminare le tracce di queste contraddizioni religiose nella mia stessa vita: mia nonna paterna Lucie non era ebrea, mentre mio nonno Ernst aveva una madre ebrea ma non era praticante. Mia madre era cattolica e mio padre si convertì al cattolicesimo per sposare la sua prima moglie, Kitty, ma non era praticante.



Figg. 17-18 – Jane McAdam Freud, *Lov (e) and Myth*, bronzo, 2014, mostra *The Medal*, Sladmore Gallery, Londra, 2014.

*mm & mm* (fig. 16) associa Mosè e Maria (l'eredità cattolica di mia madre con l'eredità ebraica dei miei avi). A un livello universale quest'opera unisce, in maniera metaforica e armonica, forze opposte in un unico pezzo. Come nei sogni, mette assieme più cose nello stesso tempo. È fisicamente e simbolicamente “compressa” nel suo rilievo. “Mm” rappresenta forse il nostro primo suono, quello che emettiamo durante l'allattamento, che rimane con noi e sopravvive come suono che esprime affermazione. Inoltre, l'accostamento delle “m” mi fa pensare anche a Sigmund Freud e ai titoli di alcuni suoi saggi: *L'uomo Mosè e la religione Monoteista*, *Lutto [Mourning]* e *Melanconia*, *Il Mosè di Michelangelo* e *Manifestazioni sessuali Masturbatorie* (quest'ultimo contenuto nei *Tre saggi sulla teoria sessuale*).

Freud “lo scienziato” sopravvisse a due livelli: fisicamente, fuggendo dai Nazisti, e culturalmente, attraverso le sue opere, nonostante la natura delle sue teorie abbia poi pro-

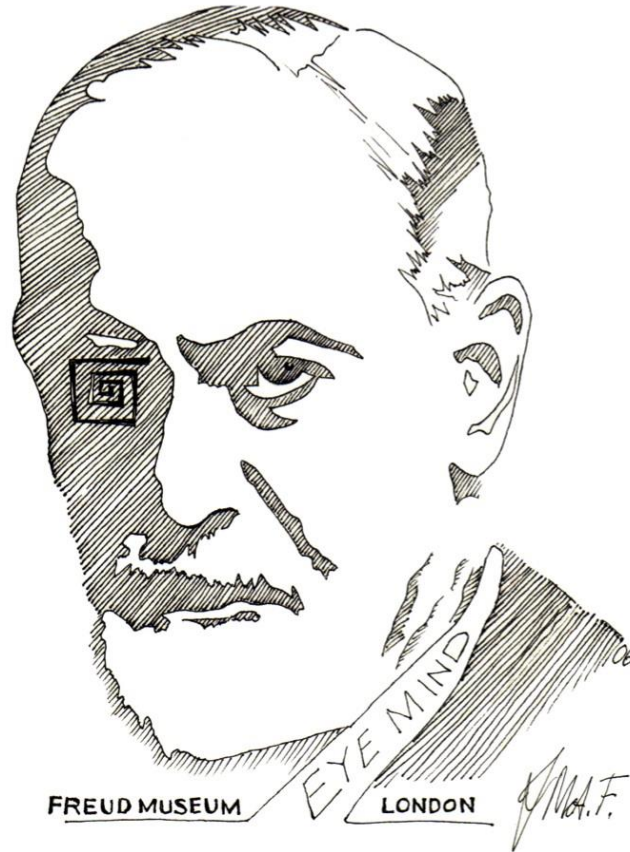


Fig. 19 – Jane McAdam Freud, *Eye Mind* (stampa su T-shirt), 2006, disegno per il Freud Museum, Londra

vocato reazioni così estreme. È come se fosse restato intoccabile: forse era talmente all'avanguardia per i suoi tempi che non lo abbiamo ancora raggiunto. È entrato nella nostra coscienza evocando mitologie, eludendo così metodi persuasivi a vantaggio delle storie, dei miti.

Ho realizzato una mia opera recente, *Lov(e) and Myth* (figg. 17-18), riflettendo sul modo in cui Sigmund comunicava le sue teorie attraverso le storie. Mi sono ispirata all'indovinello della Sfinge, le braccia e le gambe formano lo spazio negativo/positivo di un animale-uomo, che include le lettere "LOV" sul retro.

Il precedente *Eye Mind* (fig. 19), un disegno astratto del volto di Sigmund, è diventato il disegno per la maglietta in vendita nel negozio del Freud Museum, e ho sempre pensato che fosse una scelta appropriata dal momento che Sigmund è vicino al cuore di tanti. Inizialmente mi sono sentita legata a lui grazie ai miei nonni paterni, Ernst e Lu-



Fig. 20 – Jane McAdam Freud, *Preserved matter/paper* (lettera & fotografia dei nonni Ernst e Lucie Freud), 1969, mostra *The Medal*, Sladmore Gallery, Londra, 2012

cie, ai quali ero molto vicina durante la mia infanzia. Una maglietta, ovviamente, viene indossata vicino al cuore.

*Preserved matter* (fig. 20) mostra una lettera con una foto che i miei nonni Ernst e Lucie mi inviarono per il mio undicesimo compleanno. Spedivano sempre cartoline affettuose e regali per i miei compleanni, ma credo di aver conservato questa perché mi piacevano sia la loro foto sia il numero 11, che è l'abbinamento di due unità. Con il senno di poi, potrei associare il mio interesse per le dualità e gli abbinamenti a questa cartolina di compleanno fatta a mano.

Sebbene abbia ispirato dei seguaci, per ironia della sorte, Sigmund divenne molto più noto da morto di quanto non fosse da vivo, come avvenne a molti artisti del passato che in vita non furono pienamente compresi. Stranamente, anche mio padre Lucian, a suo modo, ispirava grande lealtà

Jane McAdam Freud



Fig. 21 – Jane McAdam Freud, *Preserved Matter-Wax Works* , installazione, 1991-a oggi, mostra *Family Matters*, Gazelli Art House, Londra, 2012

In the Mould of the Fathers



Figg. 22-23 – Jane McAdam Freud, *Preserved Matter-Wax Works* , installazione, 1991-a oggi, mostra *Family Matters*, Gazelli Art House, Londra, 2012

ed ebbe dei seguaci. Forse si potrebbe spiegare ricordando una delle teorie di Sigmund, l'“eredità arcaica”, qualcosa che è nel sangue, come sosteneva Nietzsche. D'altra parte, potrebbe anche essere una nostra necessità culturale del “genio” e del “mistico”.

*Preserved matter-Wax Works* (fig. 21) è stato realizzato con la cera che mio padre mi chiese di comprare perché ci lavorassimo assieme. Voleva che gli mostrassi come modellarla. Conservai i lavori realizzati in frigorifero per impedire che si sciogliessero fino a quando non fossero stati colati in bronzo, e li lasciai lì per anni. In realtà sono ancora lì. Simboleggiavano quel meraviglioso periodo nel quale lavoravamo insieme, e una parte di me pensava che mio padre avrebbe potuto continuare a darmi lezioni in qualsiasi momento, così li conservai per ogni eventualità e poi li dimenticai.



Fig. 24 – Jane McAdam Freud, *Sigmund Marbles*, *Dad Drawing*, coppia di disegni, 2012, mostra *Three Generations*, Galleria Whitelabs, Milano, 2012.

Jane McAdam Freud

Avrei potuto realizzare degli stampi da queste cere e probabilmente un giorno lo farò, ma nel frattempo ho esposto il frigorifero.

Queste cere assumono la forma di nudi in pose caratterizzanti proprio il fatto di essere. A posteriori, credo che fosse un'allusione ai nudi di mio padre, che allora non riuscivo a considerare concettualmente importanti per l'arte contemporanea. Non lo espressi mai, ma la mia idea si manifestò chiaramente attraverso questi *fridge works*, basati sul presupposto che allo stato naturale la figura umana sia "vestita" (*figg. 22-23*) Le figure paiono dialogare coi nudi di mio padre, una conversazione (che io avrei avuto troppa paura di sostenere con lui) sull'importanza del disegno dal vero nell'arte contemporanea.

Quanto a Sigmund Freud, ritengo che la sua creatività si esprima non solo nel suo modo di concettualizzare, formulare e scrivere le sue teorie ma anche attraverso la sua collezione di sculture antiche. Freud collezionava sculture e io

In the Mould of the Fathers



Fig. 25 – Jane McAdam Freud, *Other*, bronzo, 2012, mostra *Family Matters*, Gazelli Art House, Baku, Azerbaijan, 2013

realizzo sculture. Oltre a questa connessione c'è anche quella che sento con i miei colleghi del passato, gli artisti che realizzarono queste opere.

Il disegno di una delle sculture marmoree di Freud accanto al ritratto di mio padre (*fig. 24*) formano una coppia che è stata esposta dal curatore Nicola Angerame presso la Galleria Whitelabs di Milano, dal momento che unisce Sig-

mund e Lucian attraverso il mio interesse per l'arte/la scultura. È una sorta di trittico, con il terzo oggetto che è come una "presenza assente": la mia mano/paternità dell'arte, la mia arte come qualcosa che usurpa entrambi, una specie di ready made duchampiano.

Nell'amato Antico Egitto di Sigmund (da cui provengono la maggior parte delle sue antichità) c'era una dea chiamata Meretseger che sorvegliava le tombe dei faraoni. Probabilmente questo potrebbe essere interpretato come me che veglio lo "spazio sacro" del defunto.

*Other* (fig. 25) mostra sul fronte un ritratto di mio padre. La figura non ha nessuno sfondo realistico, mentre il cuscino forma una texture simbolica a pelle di serpente. Ho trovato commovente che la stessa perdita della vita sia evocata per associazione di immagini mentali.

In genere gli sfondi non sono così importanti per le mie opere, visto lo sfondo per la scultura a tutto tondo non è



Fig. 26 – Lucian Freud, *Naked Portrait*, olio su tela, 2006-07, mostra *Family Matters*, Gazelli Art House, Londra, 2012



Fig. 27 – Jane Mc Adam Freud, *Portrait of my father*, terracotta, 2012, mostra *Family Matters*, Gazelli Art House, Londra, 2012



parte del lavoro. La scultura sta su un basamento, viene collocata in uno spazio, è fluttuante e autonoma. È qualcosa che esiste nello spazio circostante. Nel caso di *Other*, e di tutti i miei *Pick Up Pieces*, è la mano su cui l'opera viene osservata e fatta ruotare a costituire lo sfondo. Nel rove-



Fig. 28 – Jane McAdam Freud, *Earthstone triptych*, terracotta, 2011-12, mostra *Family Matters*, Gazelli Art House, Londra, 2012

scio, al centro della parola *OTHER*, c'è la parola *THE*. Questo *THE* potrebbe riferirsi a mio padre come “il padre del ritratto contemporaneo”, e ha interessanti rimandi a Sigmund, noto come “il padre della psicoanalisi”. *THE* potrebbe anche implicare l'idea di una presenza più grande.

Quando ero piccola mio padre, durante il periodo della sua assenza, divenne per me qualcosa di soprannaturale. Sono cresciuta con l'idea della sua “presenza assente” come se fosse la presenza di un essere superiore che c'era e non c'era, un po' come la mia idea di Babbo Natale e di altre figure Divine. Tuttavia, visto che l'immagine di mio padre era incredibilmente presente nei media, egli riprese vita in una specie di stato di morte, come una statua di cera modellata.

Come ho già detto, in scultura il lavoro tridimensionale è una convenzione. Per questo ritratto tridimensionale di



Fig. 29 – Jane McAdam Freud, *Lucian Freud, Lucian Freud*, matita su carta, 2011, mostra *3 Generations*, Galleria Whitelabs, Milano, 2013



Fig. 30 – Jane McAdam Freud, *Drawing 3 with Veiled Relief*, matita su carta, 2012, mostra *Family Matters*, Gazelli Art House, Londra, 2012

mio padre ho utilizzato dell'argilla cotta ad alte temperature per conservare l'aspetto grezzo. Ho usato anche uno stile di modellazione molto libero, che ricorda l'ultimo stile di mio padre con la pittura ad impasto (figg. 26-27).

Le due dimensioni e mezzo (2.5D), con la sua compressione di forme, presenta un effetto di appiattimento, con i due

lati distinti che si congiungono in un bordo iniziale/un contorno divisionale, a differenza di un oggetto tridimensionale che l'occhio abbraccia a 360 gradi.

Spesso espongo il compresso *Earthstone Triptych* accanto a *Shadow* (fig. 28). Con *Shadow* ho in mente che più scura è l'ombra, più luminosa è la luce. Questa gigantesca installazione a rilievo si situa in una zona sperimentale tra il rilievo e il tutto tondo. L'opera è basata tanto sul processo quanto sul contenuto. L'ho intitolata *Earthstone Triptych* per descrivere sia il materiale sia il processo (argilla cotta alla temperatura della ceramica). *Shadow* è un lavoro, concepito per stare sul pavimento, tagliato in varie parti. Inizialmente questa suddivisione fu necessaria al processo di realizzazione, visto che dovetti preparare l'opera per la cottura svuotando ogni parte separatamente. Tuttavia, ho inconsciamente tagliato il pezzo in 15 parti, un numero simbolico in relazione alla mia famiglia. Siamo 14 fratelli e ne ho sempre aggiunto uno, per ogni evenienza. Decisi così

di conservare la qualità evocativa di quest'opera-puzzle anche nella scultura finita.

Iniziai questo ritratto di Lucian (fig. 29) quando mio padre era più giovane e avevamo l'abitudine di posare l'uno per l'altra, ma lo ultimai solo nel 2011, al termine della sua vita. È interessante notare che non ha uno sfondo in quanto tale ma presenta tratti vigorosi, emotivi.

Disegnare e realizzare opere ispirate all'immagine di mio padre (fig. 30) in qualche modo mi ha liberato dalla sua potenza presente/assente. Il mio lavoro e il mio approccio paiono essere diventati più fluidi, più divertenti? Sembra diventato più facile realizzare ciò che desidero. Una volta superato il lutto mi sono sentita molto più rilassata, e tutto mi è sembrato più accessibile.

Ho ribaltato questo disegno (fig. 31) per trasformarne la composizione: il primo rappresenta me mentre guardo in basso verso mio padre nel suo letto di morte; l'altro mostra

Jane McAdam Freud

lui che guarda verso di me dall'aldilà, il che suppongo significhi che non sono diventata una "Ebreica atea" come Sigmund. Non del tutto comunque.

*Traduzione di Marta Gabriele e Chiara Tartarini*

\* Questa relazione è stata presentata al 6th International Symposium on Psychoanalysis and Art. Art/Object: The Artist, the Object, the Patron, and the Audience (Biblioteca degli Uffizi, Salone Magliabechiano-Chiostro del Maglio) Firenze, 15-17 maggio 2014.

In the Mould of the Fathers

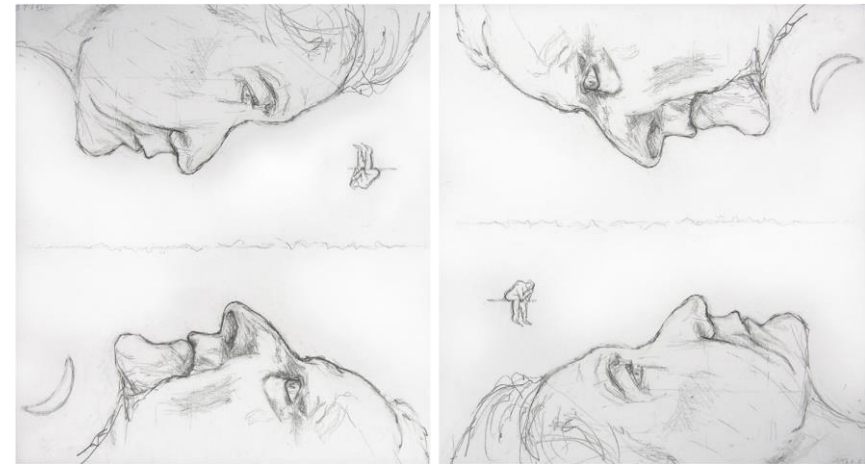


Fig. 31 – Jane McAdam Freud, *Drawing 4*, matita su carta, 2012, mostra *Lucian Freud, My Father*, Freud Museum, Londra, 2012

**JANE MCADAM FREUD** – Scultrice britannica, vincitrice dello European Trebbia Award 2014, si forma presso la Central School of Art e il Royal College of Art di Londra, sotto la guida dello scultore Eduardo Paolozzi e dell'artista concettuale John Stezaker. Vincitrice di una borsa di studio, si trasferisce a Roma per studiare scultura con Gino Marotta. Durante questo soggiorno vince il premio italiano della Zecca dello Stato per la sua medaglia *Moments and Memories* e, al ritorno in Inghilterra, nel 1991, si aggiudica il Freedom of the City of London. Il suo lavoro è riconosciuto presto, a partire dalla sua prima personale, realizzata quando aveva 18 anni. In seguito, alcune sue opere sono state acquisite da musei del Regno Unito e di altri paesi, come il British Museum, il Victoria and Albert Museum, i Musei Statali di Berlino e la Galleria Nazionale di Atene. Dal 1996 ha realizzato trentasette mostre personali e tiene corsi annuali alla Central St. Martins (University of the Arts, Londra) e presso il Morley College di Londra. È rappresentata dalla Gazelli Art House di Londra e dalla galleria Whitelabs di Milano.

---

NOTE

<sup>1</sup> Per i diversi significati del termine inglese *mould* si rimanda al testo di Luca Trabucco che segue quello della relazione dell'A. [N.d.T.].

<sup>2</sup> Il termine *roundel* ha un doppio significato: piccolo disco, medaglione decorativo, immagine o pattern contenuto in un cerchio, ma anche breve poesia composta da tre strofe di tre versi ciascuna, con rima alternata, e le parole d'apertura ripetute, come un ritornello, dopo la prima e la terza strofa. La forma, una variante del *rondeau*, è stata sviluppata da Algernon Swinburne [N.d.A.].

## **Luca Trabucco**

### **Discussione**

*In the Mould of the Fathers. Objects of Sculpture, Subjects of Legacy* di Jane McAdam Freud

Il lavoro di Jane è così ricco di spunti e suggestioni, che mi appare molto difficile essere “esaustivo”. Ho perciò scelto alcuni punti su cui indirizzare le mie riflessioni, senza alcuna pretesa di poter esaurire gli argomenti.

J. McAdam Freud osserva come nel proprio lavoro artistico siano in opera delle funzionalità, come la semplificazione e la condensazione, che sono propri del lavoro del sogno, come strumenti che permettono la sublimazione.

Il concetto di sublimazione, deviazione dalla meta pulsio-

ale in Freud, è stato profondamente rivisitato nello sviluppo del pensiero psicoanalitico. Farò riferimento in particolare qui a M. Spira.<sup>1</sup> Per questa autrice il lavoro che si compie “sublimando” ha qualità che fanno andare col pensiero alla concezione del sogno di W. Bion.

Per Spira “la sublimazione è il risultato dell’integrazione di frammenti sensorio-affettivi che si amalgamano mediante un’elaborazione che fa loro assumere le forme del desiderio attivo (dare vita a ...)”. Tale amalgamazione

permette al sé di arricchirsi e di combattere il senso di dispersione (pulsione di morte) data da una sensorialità priva di pensiero.

La memoria, la tradizione che ci deriva dai nostri padri può rappresentare questo insieme di infinite e contraddittorie stimolazioni che necessitano del lavoro del sogno/artistico per poter essere organizzate in una rappresentazione che “dia vita a ...”.

Nel processo creativo, così come nel sogno, il percorso dell’esperienza soggettiva, che riguarda anche le “memorie”, non procede dall’inconscio al conscio, ma “rende il conscio inconscio (cioè rende l’esperienza cosciente vissuta disponibile per i più ricchi processi di pensiero propri del lavoro psicologico inconscio)”.<sup>2</sup>

Il processo di costruzione della propria identità passa inevitabilmente attraverso una continua rielaborazione delle proprie memorie. Sappiamo come il lavoro della memoria non sia mai esaurito, in quanto la *Nachtraglichkeit* è

sempre necessariamente operante. Ogni “memoria” non è mai ricordata una volta per tutte.

Il “calco” delle nostre relazioni primarie, il bagaglio dell’eredità che queste relazioni lasciano nel nostro mondo interno, è struttura base per la nostra crescita mentale. Tale “calco” sostiene la nostra identità. Crescere sulla base della tradizione, ci ricorda Winnicott.

Nel caso di Jane, la tradizione è connotata dalla presenza di due antenati di grande “peso”: Sigmund, il bisnonno, e Lucian, il padre. Mi sembra in questo caso particolarmente evidenziata quella tensione “tra influenzamento e originalità” che è alla base della situazione edipica, così come è stata definita da Loewald<sup>3</sup> e da Ogden.<sup>4</sup> “Nella misura in cui i genitori sono stati trasformati dal processo di internalizzazione, i genitori hanno contribuito alla creazione di un figlio che è capace di essere e diventare *diverso da loro*”.<sup>5</sup> E’ in funzione di questo lavoro di internalizzazione e trasformazione che il “calco” diviene struttura relazionale

che sostiene.

*Mo[u]ld* (dallo Webster's new world Dictionary):1) *A pattern, hollow form, or matrix for giving a certain shape or form to something in a plastic or molten state* [Un modello, forma cava o matrice per dare una certa forma a qualcosa in uno stato fuso o plastico]; 2) *a downy or furry growth on the surface of organic matter, fused by fungi, especially in the presence of dampness or decay* [una peluria o crescita pelose sulla superficie di materia organica, fuso da funghi, specialmente in presenza di umidità o decadimento] 3) *loose, soft, easily worked soil ... good for growing plants* [terreno morbido, facilmente lavorato... buono per la coltivazione di piante].

Questa triplice deriva di significato di questo termine, mould, o mold in americano, mi sembra contenere una storia: dentro la matrice della nostra memoria, delle nostre relazioni di base, che ci formano e ci sostengono, pos-

sono svilupparsi diversi destini, in funzione della capacità che noi possiamo sviluppare di interagire con essa.

Se noi restiamo solamente dentro questo “calco”, senza interagire creativamente con esso, allora la nostra identità farà la “muffa”, e il calco con essa. Nel caso invece di una creativa relazione il calco stesso diverrà un ricco e nutritivo terreno di crescita per la nostra “pianta” identitaria.

Incidentalmente ciò può essere particolarmente vero per noi psicoanalisti, allorché si resti troppo soggiogati ad una “scuola”, fedeli ai padri ad oltranza, situazione che invece di sostenere lo sviluppo del pensiero, lo soffoca e distrugge la creatività personale. Forse certe manifestazioni “iconoclaste” nella storia del movimento psicoanalitico possono trovare qui delle loro ragioni, come una formazione reattiva verso una eccessiva sottomissione ai “padri”. In altro senso il “calco” è testimonianza di una “presenza assente”. Il “calco” è la forma dell’assente. Come dice Jane: “I channelled the mystery of the absent pres-



ence into the filling of the mould as is necessary for the process of casting sculpture”. L’assenza dell’oggetto è ciò che promuove lo sviluppo del pensiero e della simbolizzazione, e quindi dei processi creativi.

Jane pone al centro del suo lavoro artistico la cura delle memorie, e quindi delle relazioni fondanti il sé.

Il lavoro della memoria che Jane Freud mette in atto ha la caratteristica di essere profondamente permeato dal senso del tempo. Le radici che ella va ricostruendo nei continui legami tra l’ora e l’allora, non tendono mai ad una negazione del tempo, o più radicalmente ad un suo annientamento,<sup>6</sup> bensì ad una continua ritrascrizione e sviluppo delle memorie, che in sé vengono a riproporsi come contenuti da rielaborare (elementi  $\beta$ ) e che possono trovare diverse possibilità di espressione, sviluppi e nuove comprensioni, andando verso quella dimensione che è rappresentata dalla riconciliazione con il rimosso, come scrive Freud nel 1914,<sup>7</sup> ovvero verso il perdono.<sup>8</sup> La memoria,

nella sua forma compiuta, non è feticcio - espressioni non di “lavoro” ma di coazione a ripetere - che garantisca da una angosciosa e destrutturante separazione, ma contiene la consapevolezza della perdita subita, e la sua risoluzione simbolica nel mondo interno.

Il ricordo che non riesce a trovare una sua elaborazione significativa, resta estraneo al senso del tempo, che, viceversa accettato, potrebbe indirizzarlo verso un vissuto della “passeità” che potrebbe essere denotata dal senso del “non essere più”, o dell’“essere stato”,<sup>9</sup> in funzione di diverse possibili derive elaborative.

La riconciliazione non può passare attraverso la rimozione, riconciliarsi comporta, come già osservava Freud, un lavoro di confronto, anche di “guerra”, un percorso faticoso comunque, che però può permettere di non annientare l’esperienza, ma di recuperare ciò che può essere integrato nel contesto del Sé.

Tale ritrascrizione, un transito sempre rinnovato nello

spazio mentale/onirico delle memorie, si realizza in un racconto che per essere possibile deve rinunciare a parti più o meno vaste di esse. Il racconto per essere possibile deve quindi selezionare i ricordi, salvarne alcuni e sacrificarne altri, più o meno definitivamente, per rendere possibile il racconto.<sup>10</sup> Il ricordare si esercita con la necessaria privazione di una consistente quantità di dati: togliendo elementi per rendere possibile un racconto, aggiunge all'insieme un elemento fondamentale: il senso. Lo spazio lasciato dall'oblio fornisce anche quello spazio in cui è possibile ricombinare i ricordi in insiemi di senso sempre nuovi (effetto caleidoscopico della memoria).

La creatività che deriva da questo lavoro costante è qualcosa che nel caso dell'opera d'arte, come ci ha chiaramente indicato G. Magherini, non coinvolge solo l'artista, ma anche il fruitore.

Jane osserva: “The viewer will see what is inside her, or him”. Questo è sicuramente vero. Ma è anche vero che i

processi creativi sono condivisibili in quanto l'opera dell'artista va ad elicitare delle emozioni basali dell'essere umano, declinate secondo i diversi contenuti di esperienza, ma che riguardano quelli che R. Money Kyrle ha definito “i tre fatti fondamentali della vita”, che sono i tre misteri da cui fundamentalmente sorge e intorno a cui ruota il nostro pensiero: il mistero della nascita, il mistero della creatività dei genitori, il mistero della morte.

Sono fatti che possiamo ragionevolmente pensare come i “calchi” sul cui vuoto il nostro pensiero opera in una inesausta e inesauribile ricerca di costruzione di senso.

**LUCA TRABUCCO** – Psichiatra, Psicoanalista membro ordinario SPI e IPA, segretario scientifico IAAP.

---

NOTE

<sup>1</sup> M. Spira, *Creatività e libertà psichica*, trad. it. Borla, Roma 1986.

<sup>2</sup> T.H. Ogden, *Riscoprire la psicoanalisi*, CIS, Milano 2009, p. 9.

<sup>3</sup> H. Loewald, *The waning of the Oedipus complex*, in *Papers on Psychoanalysis*, New Haven, Yale University Press, New Haven 1979.

<sup>4</sup> T. H. Ogden, *op. cit.*

<sup>5</sup> Ivi, p. 195.

<sup>6</sup> A. Green, *Il tempo in frantumi*, Borla, Roma 2000.

<sup>7</sup> S. Freud, *Ricordare, ripetere, rielaborare* (1914), OSF VII, Bollati Boringhieri, Torino 1975, pp. 353-361.

<sup>8</sup> P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare* (1998), Il Mulino, Bologna 2004.

<sup>9</sup> Si veda P. Ricoeur, *op. cit.* e M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927) Longanesi, Milano 1976.

<sup>10</sup> Si veda P. Ricoeur, *op. cit.*