

La donna verbo-visuale di Eva Armisén e le altre

Anna Ciotta
Università degli Studi di Torino

1. Presentazione dell'artista e obiettivi della ricerca

Eva Armisén¹ è una delle artiste aragonesi più note all'estero. Nata a Saragozza nel 1969, ha lavorato oltre che in Corea del sud, a Seul, a Los Angeles, a Madrid e a Barcellona dove attualmente risiede e presso la cui Università si è laureata in Belle Arti. Ha perfezionato, poi, la sua formazione nelle città di Amsterdam, presso la Gerrit Rietveld Academie, e a Palma de Maiorca, presso la Fondazione Joan e Pilar Mirò, che le assegnò una borsa di studio. I suoi lavori sono esposti in tutto il mondo in gallerie, musei e mostre d'arte ed è nota non solo in Europa ma anche in Australia, in Asia e negli Stati Uniti, e in città come, Lisbona, Shanghai, Melbourne, Singapore, Taipei e Miami.² Artista poliedrica e versatile, ha espresso il suo talento in numerose e svariate forme d'arte. Ha eseguito, infatti, installazioni in spazi pubblici e opere di Street Art su alcuni muri di Seul e ha collaborato con marchi industriali come Coca Cola, Samsung e Nike lavorando anche in reti televisive, cimentandosi con la scultura,³ con la ceramica dipinta,⁴ realizzando altresì incisioni e serigrafie. Si è occupata di cinema e ha decorato i veicoli della compagnia di Big Bus Tours, di proprietà coreana ma che viaggiano per varie importanti città americane come Las Vegas, Washington, San Francisco e New York.

È coautrice, insieme a Marc Parrot, di tre libri per bambini, *¡Todos a comer!*, *¿Qué me está pasando?* e *Tengo un papel* e ha collaborato, illustrandone i testi, con la scrittrice e giornalista Eva Piquer alla realizzazione delle opere *Como antes de todo* e *Evasiones*.

Nel 2017 ha preso parte a un progetto sulle donne Haenyeo che, per loro cultura ancestrale risalente al 1400 e che da allora si è tramandata di generazione in generazione, sono state dichiarate nel 2016 Patrimonio Culturale Immateriale dall'Unesco, e nel 2017 ha pubblicato, insieme con Heeyoung Ko e Santi Balmes, il libro *Mamá y el mar*, il cui titolo originario era *Mom is a Haenyeos*. Attualmente collabora, come illustratrice dei testi, con la rivista *Catorze*.

Si dichiara femminista perché, a suo dire, il femminismo è l'unica alternativa più valida, giusta e attuale e non si può pertanto non essere femministe in questo particolare momento storico (Durán Úcar, 17). In tale ottica vanno inserite la sua attività svolta a favore delle donne e contro la violenza di cui oggi sono vittime in tutto il mondo e la conseguente

¹ Per un quadro completo sull'artista si vedano: Armisén 2004, Armisén 2006a, Armisén 2006b, Armisén 2009; Armisén 2012; Armisén 2002a; Ko & Armisén; Piquer & Armisén; Piquer; Parrot & Armisén 2009; Parrot & Armisén 2018; Sánchez; Armisén 2022a; Armisén 2022b.

² Eva Armisén ha partecipato alla manifestazione *Art Miami, Markowicz Fine Art x OLEA - Booth AM103* (29/11/2022 - 4/12/2022). Per ulteriori informazioni sull'evento vid. <https://evaarmisen.com/>, <https://markowiczfineart.com/exhibitions/art-miami-2022-booth-am103/artworks>

³ Si vedano le sculture *Madre e hijo* del 2015 (Revuelta, 16).

⁴ Nella mostra tenutasi a Saragozza (10/02/2022 - 24/04/2022) ha presentato, nella sezione *La lucha y la fragilidad*, un insieme di sei opere in ceramica dipinta, *Pájaros en la cabeza*, *Mi isla*, *Volar*, *Una cabeza como un volcán*, *Feliz*, *En flor*, tutte realizzate nel 2021, consistenti in teste di donne ed esprimenti la loro fragilità (Revuelta, 21; Armisén 2022a, 76-77).

partecipazione, nel giugno del 2019, a una campagna di sensibilizzazione della società su tale grave problema, organizzata dall'Instituto Aragonés de la Mujer (IAM).⁵

La ricerca di cui in questa occasione si espongono i risultati ha riguardato esclusivamente le opere dell'artista presentate nelle recenti e importanti esposizioni⁶ di Saragozza⁷ e di Seul⁸ e le illustrazioni che corredano le due citate pubblicazioni *Mamá y el mar* e *Evasiones*. Lo scopo è definire l'immagine artistica delle donne di Eva Armisén e il rapporto da lei stabilito tra parola e immagine nonché la loro reciproca relazione. Il suo sviluppo ha fatto emergere il contributo più originale fornito dalla pittrice spagnola, sia in ambito artistico che per quanto riguarda la questione di genere affrontata dalle artiste contemporanee.

Tale contributo è stato individuato, in relazione ad alcuni suoi dipinti, nella donna verbo-visuale (Acocella & Minuto 2020a e 2020b, Dantini, Ferrari, Gazzotti & Troip), come portato e conseguenza del suddetto rapporto e come proposta di un nuovo modello femminile.

La donna verbo-visuale di Eva Armisén trova nelle parole il mezzo per rigenerarsi e “cambiar de piel”, per ritrovare la propria identità, a volte smarrita durante i “mil caminos” aperti davanti a lei, e per scoprire l'essenza di una nuova femminilità basata non più, e non soltanto, sull'immagine estetica ma anche e soprattutto sulle sue parole che rivestono, pertanto, nella rappresentazione pittorica da lei realizzata, una duplice valenza: fisica, in quanto considerate come una parte del corpo femminile, e psichica, in quanto adoperate come raffigurazioni icastiche dei pensieri e delle emozioni delle donne.

2. L'artista e le sue donne: una identificazione perfetta

L'artista ha dichiarato, in diverse occasioni, che per lei la pittura è vita. In ciascuna sua opera ella, presumibilmente, rappresenta, infatti, un aspetto o un momento della sua vita. Pertanto, la sua produzione artistica raffigura, nel suo complesso, la sua storia professionale ma sembra narrare anche il racconto della sua vita quotidiana, come del resto attestano due dipinti dal medesimo titolo, *Autorretrato*,⁹ rispettivamente del 2020 (Armisen 2022a, 25) e del 2022 (Armisen 2022b, 38-39) che la ritraggono, il primo, con un fascio di pennelli stretto sul cuore e, il secondo (Fig. 1), seduta nel suo studio con i suoi strumenti di lavoro e in compagnia del suo cagnolino. Essi costituiscono, infatti, un proclama, un manifesto umano e artistico: la pittura è la sua vita, la sua vocazione, la

⁵ “Una campaña del IAM realizada por Eva Armisén pone en valor la importancia de contar con redes de apoyo para salir de la violencia machista”. *AraInfo. Diario Libre de Aragón*, 23/06/2019, online, <https://arainfo.org/una-campana-del-iam-realizada-por-eva-armisen-pone-en-valor-la-importancia-de-contar-con-redes-de-apoyo-para-salir-de-la-violencia-machista/>

⁶ Nello studio verranno esaminati, tra tutte le opere presentate nelle due esposizioni, solamente dipinti e giclée.

⁷ Dal 10/02/2022 al 24/04/2022 si è tenuta nel prestigioso Palazzo *La Lonja* di Saragozza una mostra di più di duecento opere, tra pitture, sculture e ceramiche della pittrice spagnola, intitolata *Alegria* che ha ripercorso un trentennio circa della sua vita professionale. La manifestazione ha rappresentato, del resto, un atto di omaggio, nei suoi confronti, da parte della sua città, dove è nata nel 1969: tanto più doveroso, ove si consideri l'affronto subito in passato dalla Galleria Saragozza Grafica di Madrid che rifiutò di esporre alcune sue opere che furono, invece, immediatamente accettate da un gallerista portoghese divenuto in seguito suo grande amico.

⁸ Presso il War Memorial di Korea nel distretto di Yongsan, Seul, è attualmente in corso la più grande retrospettiva dell'artista aragonese, *Eva Armisén, Andando*, contenente anche suoi pezzi inediti. La mostra, infatti, costituita da più duecento opere scelte tra gli ultimi dipinti, ceramiche, installazioni, disegni e animazioni (Han-sol), ha avuto inizio il 13/05/2022 e si concluderà il 13/03/2023.

⁹ Il dipinto è visibile in linea, <https://evaarmisen.com/es/obra/autorretrato-4?exhibition=Alegria%ADa&technique=All&year=All&itemspp=24&position=0>

sua passione; e la sua vita è tutta nella sua pittura, nelle emozioni e nella gioia che essa le regala e che riesce a trasmettere, come unico dono, agli altri.

Tutte le donne, pertanto, raffigurate nelle opere oggetto della presente analisi sono, a parere di scrive, Eva Armisén, o meglio, ciascuna di loro rappresenta una delle tante donne che coesistono e convivono in lei, e che lei vede, e in cui si riconosce quando si guarda allo specchio. Lo dimostrano l'illustrazione del racconto di Eva Piquer, *El espejo y tu* (Piquer & Armisén, 20-21) dove è raffigurata una giovane donna con sette volti di donne tra i capelli, quasi a formare, con le loro differenti personalità, un turbante di calore e vitalità intorno alla sua testa, ma anche un compendio di sue opere del 2020,¹⁰ presentato alla mostra di Saragozza e le stampe *Protegerme* e *Tirarme de cabeza* (Armisén 2022a, 48) nelle quali il pronome personale contenuto nei rispettivi titoli è un chiaro riferimento alla pittrice e costituisce la prova che in tutte le immagini di donne realizzate c'è sempre lei, Eva, con la sua mente e il suo cuore.

In questa totale immedesimazione è, probabilmente, da ricercare il motivo per cui le sue figure di donne non hanno un'identità precisa che le differenzi le une dalle altre, risultando, invece, molto somiglianti tra loro. Infatti, al contrario di altri elementi della composizione, come i decori dei pavimenti (o anche di una parete) di una stanza, la tappezzeria di un divano, la tovaglia sulla tavola apparecchiata, il disegno *jacquard* di un maglione che sono invece precisamente e minuziosamente descritti, ad esempio, nelle opere, rispettivamente, *Bruno e Berta* del 2021 (Armisén 2022a, 60, 61), *Relax*, del 2022 (Armisén 2022b, 48), *La partida*,¹¹ del 2020, *La cena*, del 2020, e *Picnic* del 2020 (Armisén 2022a, 33, 38, 39); o anche, diversamente, dalla precisa raffigurazione del disegno delle calze e dei vestiti delle due ragazzine ritratte in *Intimididad*, del 2020 (Armisén 2022a, 105), i loro tratti somatici sono appena abbozzati mediante segni che appaiono, a volte, per una esemplificazione del segno condotta all'eccesso, addirittura come lo scarabocchio tracciato da un bimbo. Ed è questa ancora, forse, la ragione per cui il naso è sovente ridotto a due freccette contrapposte l'una all'altra, la bocca a un piccolo tratto di pennello più o meno grande, i seni a due piccole parentesi tonde rovesciate mentre i volti delle giovani donne ritratte hanno tutte, come i clowns o come le bambole, piccoli tocchi di rosa sulle guance e, come queste ultime, lunghe ciglia arcuate che ne contornano le palpebre, ora dischiuse ora abbassate, su occhi che, anche da chiusi, paiono guardare lontano.

Le sue figure di donne hanno spesso fiori e uccelli tra i capelli trattenuti da fermagli colorati, a forma anch'essi di fiore, o mostrano sul capo, al posto dei capelli, pensieri e costruzioni da realizzare per rendere la loro vita utile e feconda; hanno stampato sul volto un eterno sorriso e nel cuore portano sempre la festa e l'allegria della primavera.

È lei, pertanto, la donna di *Pausa*, del 2019 (Armisén 2022a, 27) che vuole essere protagonista delle piccole, grandi battaglie della vita ma che sa concedersi anche dei momenti da dedicare a sé stessa e sa anche volare lontano con la mente dove si affollano i pensieri che comunque sono sempre pensieri d'amore perché ispirati dal cuore. Ed è ancora lei la donna di *Tejer la vida*,¹² del 2020 (Armisén 2022a, 29), paziente e tenace che ogni giorno tesse la tela della sua vita aggiungendo punto a punto,

¹⁰ Si tratta di dodici opere realizzate con processo di stampa a giclée con inchiostro ultracrome, dai titoli: *Tirarme de cabeza*, *Latido*, *Apuntando bien*, *Mudanza*, *Respirar*, *Frágil*, *Equilibrio*, *El corazón en la mano*, *Amor*, *Vida*, *Protegerme*, *Hacer y deshacer* (Armisén 2022a, 48).

¹¹ La tela è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/la-partida-0?exhibition=Aleg%C3%ADa&technique=All&year=All&itemspp=24&position=7>

¹² Il dipinto è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/tejer-lavida?exhibition=Aleg%C3%ADa&technique=All&year=All&itemspp=24&position=4>

giorno a giorno, come se si trattasse di un lavoro a maglia che, proprio come la vita, continua, continua e poi, un giorno, di colpo, si interrompe per sempre.

Poiché dà la vita, la donna di Eva Armisén è naturalmente portata a costruire, non a distruggere, e ha sempre pensieri positivi e, come la ragazza della tela *En construcción*, del 2018 (Armisen 2022a, 70), ha sempre la mente rivolta a nuovi progetti da realizzare. Ed è sempre lei la donna dell'illustrazione posta a corredo del racconto di Eva Piquer, *Volando vas* (Piquer & Armisen, 88-89) che ama dondolarsi su un'altalena sospesa nell'aria come per volare lontano ma che poi torna, proprio come la ragazza dell'opera dal titolo *Ven*, del 2017 (Armisen 2022a, 105). Ed è sempre lei la donna del dipinto *Cambio de piel*, del 2017 (Armisen 2022a, 30): duttile, pronta a cambiare le sue idee, a mutare pelle, ma solo per amore, ad adeguarsi alle circostanze della vita in serenità e senza mai voltarsi malinconicamente indietro. E è ancora una volta lei la donna che pensa che la libertà sia camminare fino a consumare la suola delle scarpe con il mondo ai piedi, come fa la figurina femminile, con le sue scarpine rosse che cammina leggera sul mondo e lo guarda dall'alto con il necessario distacco,¹³ ritratta in un'illustrazione di *Evasiones*. È lei la donna che nella tela *Mil caminos* del 2022 (Armisen 2022b, 25) vede tante strade davanti a sé da cui partire; e le idee le si affollano nella testa come falene impazzite e sono pronte a spiccare il volo, proprio come il passero raffigurato in un'illustrazione di *Evasiones* che si è posato sul capo della ragazza, per un attimo, a guardare il cielo ma la posizione delle zampine, quasi in bilico sulla sua fronte, indica che presto riprenderà il suo viaggio nell'etere (Piquer & Armisen, 66-67).

La casa, gli affetti e i figli sono i pensieri dominanti della pittrice e, insieme con la pittura, il suo rifugio migliore. Nel citato *Autorretrato*, del 2020 (Armisen 2022a, 25), ella si raffigura, infatti, con le spalle rivolte a un edificio, probabilmente la sua casa, e un fascio di pennelli stretti al cuore a indicare, come detto, le sue due passioni.

Nella illustrazione del racconto intitolato *En tránsito*, tratto da *Evasiones*, tra i capelli di una donna spuntano, evidenti, le immagini di una casa, di due bambini, e di alcune lettere la cui composizione forma le parole “amor” e “te amo” (Piquer & Armisen, 12-13).

Emblematici, in particolare, sono due dipinti, dal medesimo titolo *Juntos*, rispettivamente, del 2020 e del 2021 (Armisen 2022a, 35, 59) e una tela dal titolo *Juntas*, del 2018 (Armisen 2022a, 42), che ritraggono, rispettivamente, una donna con un ragazzino (forse la pittrice con suo figlio), una coppia seduta sul divano (forse i suoi genitori) e, infine, due donne che si tengono per mano (forse la pittrice con la sorella Cristina) ed esprimono l'importanza dell'unità e dei legami familiari. In uno dei due dipinti intitolati *Juntos* (Armisen 2022a, 59) due sposi, ormai anziani, sono seduti sul divano di casa e si stringono l'uno all'altro in una serena, affettuosa complicità domestica fatta di tenerezza e comprensione reciproche. Nell'altro, dal medesimo titolo, *Juntos* (Armisen 2022a, 35) invece è la donna che abbraccia il ragazzino e ne cinge la spalla con la sua mano che ha dita troppo grandi e sproporzionate rispetto al suo corpo ma è lunga tanto da poter tener stretto a sé non solo la spalla ma anche metà del suo piccolo braccio. In *Juntas*, con occhi pieni di affetto e fiducia, la donna, (presumibilmente l'artista) tiene avvinta la mano di un'altra donna (forse, come detto, la sorella Cristina) in un nodo di amore che le avvince entrambe e che sembra inestricabile. La fusione delle loro due mani strette al punto da diventare una soltanto, sta a significare, infatti, il loro particolare sentimento di comunanza, complicità e affetto.

¹³ L'iscrizione a corredo dell'illustrazione è la seguente: “La libertad es gastar suelas de zapato con el mundo a los pies” (Piquer & Armisen, 76-77).

Come si nota nel sopramenzionato dipinto *Juntos*, del 2020, dove ciò che interessa alla pittrice è esprimere il sentimento di amore materno e non dipingere una mano né vera né bella, anche in altre opere, al medesimo scopo, ella infrange ogni regola sulle proporzioni, sulle dimensioni e sulle funzioni ordinarie di parti del corpo.

Nel dipinto *El corazón se queda donde quiere*, del 2021 (Armisen 2022a, 41) si nota, infatti, una ragazza che indossa una lunghissima gonna che denota una parte inferiore del corpo evidentemente non proporzionata a quella superiore, mentre, in altri, alcune parti del corpo, come ad esempio il braccio o la mano, sono, come detto, sproporzionate rispetto ad altre, e sono tanto grandi proprio perché devono assolvere funzioni per loro affatto inusuali.

Le mani devono, cioè, essere culla per un bimbo, come nei dipinti *Infinito*, del 2021, e *Vida*, del 2020 (Armisen 2022a, 54, 96); oppure devono sorreggere il corpo di una bimba, stabili e sicure come un pavimento o una piattaforma, dando inizio, altresì, a una catena di affettuosa solidarietà che coinvolge altre cinque figure, come appunto si osserva nell'illustrazione che accompagna il testo *Tendrías que haber* (Piquer & Armisen, 28-29); o, ancora, devono essere la mano stesa in aiuto di una donna che appare nell'illustrazione di un altro testo *Una mano amiga* (Piquer & Armisen, 56-57) in cui, per l'appunto, una mano gigantesca sorregge una piccola donna offrendole l'aiuto e il sostegno di cui ha bisogno.

Allo stesso fine, sono da lei volutamente ignorate anche le leggi della dinamica. Sembra impossibile, infatti, camminare sui talloni e sulle punte dei piedi, come fa la ragazza della tela *Un fantasma menos*, del 2015 (Armisen 2022a, 73) oppure con piedi decisamente storti, come fanno le due figure del dipinto *Un paseo*, del 2020 (Armisen 2022a, 44).

La donna di Eva Armisen ha una farfalla in testa, come la ragazza di *Volar*, del 2019 (Armisen 2022a, 82) o è lei stessa una farfalla tra i fiori, come quella dell'illustrazione del testo *Primavera estival* (Piquer & Armisen, 50-51). Ha un aereo sulla testa e vuole volare alla ricerca della libertà ma questa sua fuga immaginaria dalla realtà si rivela talvolta, come spiega bene Eva Piquer in uno dei suoi scritti contenuti nel libro *Evasiones*, un biglietto di sola andata per andare da nessuna parte.¹⁴

Eva Armisen ama la natura e la rispetta secondo gli insegnamenti delle ricordate donne haenyeo, e si sente un elemento del paesaggio che avverte, del resto, come una parte vitale di sé e che è stato anche un soggetto da cui ha tratto ispirazione per due dipinti dal medesimo titolo, *Parte del paisaje*. Nel primo, del 2020 (Armisen 2022a, 34), infatti, appare una donna, seduta sulla spiaggia davanti al mare e a un piccolo scorcio di paesaggio che si intravede da lontano, con il volto atteggiato a una serenità che nasce dal profondo e si trasmette allo spettatore. La sua immedesimazione con il paesaggio marino è rappresentata da particolari che, come la foggia del vestito dall'ampia gonna della donna, a righe verticali contrastanti con quelle verticali del corpetto, compongono l'immagine di una creatura marina perfettamente integrata in esso.¹⁵

Nel secondo (Armisen 2022a, 79), non datato, una fila di otto alberi disposti a piramide lungo tutto il corpo di una figura di donna sta a indicare il suo legame viscerale con la natura che avverte in sé, nel suo essere più profondo: quasi fosse un organo vitale o una seconda pelle.

¹⁴ L'illustrazione di Eva Armisen accompagna le parole di Eva Piquer: "Tal vez la libertad sea este dessarraigo imaginario, este billete solo de ida hacia ninguna parte" (Piquer & Armisen, 48-49).

¹⁵ Il dipinto è uno dei pochi, insieme all'altro intitolato *Un día especial*, del 2022 (Armisen 2022b, 042), in cui compaiono scorci di paesaggi urbani o marini che, comunque, costituiscono solo uno sfondo per il soggetto principale rappresentato da una donna che cammina portando con sé la valigia dei suoi pensieri.

L'amore, raffigurato con un cuore rosso, piccolo o grande, è il protagonista assoluto della tela *Amor*, del 2021, e *Amar e Vida*, sono, per l'appunto, i titoli emblematici di due opere, realizzate nel 2020 (Armisen 2022a, 47-48).

Per le donne di Eva l'amore è essenziale come il cibo e l'aria, come ben esprime il giclée *Alimento*, del 2019 (Armisen 2022b, 74), in cui la parola "amor", per l'appunto, è scritta nel piatto davanti a una donna seduta al tavolo da pranzo. La pittrice dà vita a una suggestiva figura femminile in cui la parola "amor" diventa l'immagine stessa del cibo nel piatto e la parola "alimento", posta all'altezza del capo della donna raffigurata, diventa l'immagine del pensiero enunciato da entrambi: vale a dire che l'amore è il cibo dell'anima, così come il cibo è il nutrimento del corpo.

Per Eva Armisen amare significa essere uniti e avere fiducia l'uno nell'altra. Le tele *Confiar e Mirar*, del 2020 (Armisen 2022a, 36), infatti, mostrano, rispettivamente una donna (probabilmente la pittrice) abbracciata a un ragazzino (verosimilmente suo figlio) e due ragazzini (forse i suoi figli) affettuosamente vicini e uniti tra loro. I dipinti *Fiesta e Un baile*, del 2021 (Armisen 2022a, 97, 99), rappresentano la felicità delle piccole cose della vita (una coppia che balla, due ragazzini estasiati dal magico spettacolo dei giochi pirotecnici durante una festa) che, quando è illuminata dall'amore, diventa un fuoco di artificio, una continua esplosione di gioia.

Eva è innamorata dell'amore in tutte le sue forme, materno, passionale, filiale, amichevole, fraterno. È il suo alimento, il suo respiro vitale che è, infatti, rappresentato in *Respirar*, del 2021 (Armisen 2022a, 50) con un grande cuore rosso; mentre, con il sopraccitato dipinto *Amor* e con l'immagine di una donna inscritta, quasi fosse una figura geometrica, in un grande cuore, la pittrice vuole esprimere la totale identificazione, sua in particolare ma in generale di tutte le donne, con l'amore.

L'artista ragiona sempre con il cuore, parla con il cuore, mette sempre il cuore in ciò che fa e l'amore resta sempre l'unico dono che ella sente di poter fare agli altri. Vede mille strade aperte davanti a sé, come la ragazza della già menzionata tela *Mil caminos*, del 2022 (Armisen 2022b, 25) dove mille strade si dipartono dalla sua testa, travolgono i pensieri che hanno preso il posto dei capelli e, a volte, se ne va lontano ma sempre con lo sguardo fisso alla porta della sua casa, ai suoi amori principali come in *Amor de base*¹⁶, del 2021 (Armisen 2022a, 56), raffigurante una donna il cui legame con i figli è fondato sull'amore nel quale essi vivono strettamente avvinti l'una agli altri come in un bozzolo a cui ella, per tale ragione, dà la forma di un cuore. È orgogliosa dei suoi figli, allegra, accenna passi di danza con il marito nella sua casa, è spiritosa e ha pensieri profondi. È una donna indipendente e libera ma legata da un inscindibile cordone ombelicale al suo mondo familiare e affettivo.

È una donna che detesta la noia e ama il cambiamento come la ragazza del dipinto *Mudanzas*, del 2022 (Armisen 2022b, 28), che cambia pelle ma solo per amore e sa mettersi anche nella pelle di un altro. Si avventura su strade spesso impervie ma non smarrisce mai il filo della sua vita perché la fedeltà a sé stessa, alle sue idee, il suo attaccamento alla famiglia e alla casa e perfino alle noiose incombenze della vita quotidiana personale e familiare¹⁷ sono la sua sola felicità.

Il suo cuore a volte va dove vuole e segue strade diverse da quelle della ragione, come mostra l'opera *La cabeza y el corazón*, del 2015 (Armisen 2022a, 74). Ella sa, tuttavia, che è necessario, a un certo punto, ricomporre la propria vita che, per

¹⁶ Si tratta di un dipinto a olio su carta.

¹⁷ L'immagine che illustra il testo di Eva Piquer, *Cordón umbilical* è quella di una donna con un telefono all'orecchio e dunque in costante collegamento con il suo microcosmo affettivo familiare, al quale è tenacemente legata e che per lei è come un cordone ombelicale dal quale, pertanto, dipende la sua stessa sopravvivenza (Piquer & Armisen, 108).

avventatezza, superficialità o per i mille desideri di gioventù si era come scomposta e dispersa in mille rivoli, per ritrovare sé stessa e quel sorriso che è la cifra originale e unica della sua pittura e, al tempo stesso, la caratteristica del volto, suo e delle sue figure di donne, per ritornare, così, a vedere, come la ragazza del dipinto *El lado luminoso*, del 2017 (Armisen 2022a, 106), il lato gioioso della vita.

È molto interessante, a tale proposito, un dipinto in cui le singole parti del corpo di una donna sono contrassegnate da un punto e il cui titolo emblematico è *Unir los puntos*¹⁸, del 2022 (Armisen 2022b, 16). Del resto, i punti cardinali della sua vita sono chiaramente indicati nella tela *La Vida*, del 2022 (Armisen 2022b, 26), in cui è raffigurata una testa di donna circondata da parole che li indicano precisamente, e che sono: un luogo dove dipingere, il rispetto per la natura, l'essere madre, la costruzione di una nuova vita con il proprio compagno, un luogo caro.

Le donne di Eva sono combattive, usano i guantoni da boxe ma solo per proteggersi e, se cadono, si rialzano sempre e si riarmano per le battaglie che ancora dovranno affrontare per combattere i nemici veri ma anche i fantasmi che si affollano nella loro mente e, talora, le assediano. La donna di *Protegerme* ha, infatti, guantoni da boxe mentre quella di *Rearmarme*, del 2019 (Armisen 2022a, 68, 72), ha nelle mani due pistole di cui una preme sul grilletto, pronta a combattere per difendere se stessa e le sue idee e quella di *Un fantasma menos*, cerca ogni giorno di scacciare un fantasma dalla bisaccia che faticosamente trascina con sé per le strade della sua vita.

Con *El lado luminoso* la pittrice mostra un altro lato del suo carattere, ma anche di quello di tutte le donne, ovvero la capacità di intravedere sempre, e nonostante tutto, una via di uscita anche nel buio che a volte ne invade e oscura il cammino.

Il cerino che Eva Armisen, da femminista convinta, pone nelle mani di una donna nel dipinto *Luz*, del 2018 (Armisen 2022a, 111) e che con la sua vivida fiamma ne illumina il viso è, infatti, un omaggio al cuore e al cervello delle donne che tengono vive, anche nella disperazione, la fiaccola della fiducia e della speranza; che mantengono sempre i piedi ben piantati in terra ma non rinunciano mai a sognare e a volare; che a volte partono ma ritornano sempre; che cercano la verità e la trovano perché sanno dove essa è riposta e, talvolta, nascosta; che fanno e disfano continuamente ma non perdono mai, e anzi caparbiamente perseguono, come la donna della già citata opera *En construcción*, la voglia di costruire un mondo migliore all'interno e all'esterno di sé.

3. Le illustrazioni dei libri *Mamá y el mar* ed *Evasiones*

Le illustrazioni dei due libri *Mamá y el mar* e del libro *Evasiones*¹⁹ sono particolarmente iconiche e rappresentative della sua poetica e per tali ragioni le hanno dato notorietà in tutto il mondo.

Il primo tratteggia fedelmente la vita e il lavoro delle donne haenyeo,²⁰ abitanti dell'isola di Jeju, in Corea del sud, che tanta ammirazione e rispetto hanno suscitato in lei per il loro coraggio, per la loro capacità di lavorare insieme aiutandosi vicendevolmente in condizioni difficili e portando sempre e soltanto con sé, nelle loro immersioni subacquee alla ricerca del cibo, un semplice paio di occhiali.²¹

¹⁸ Si tratta di un'opera eseguita a olio e matita su carta.

¹⁹ Eva Armisen ha illustrato il testo scritto di Heeyoung Ko tradotto in spagnolo da Santi Balmes, *Mamá y el mar* (Ko & Armisen) e curato le illustrazioni del libro *Evasiones* dei cui testi è autrice Eva Piquer. Sono stati scelti, tra gli altri, i suddetti libri, perché ritenuti i più iconici e poetici (Piquer & Armisen).

²⁰ "Haenyeo" è una parola coreana che vuol dire "donne del mare". E infatti le donne haenyeo non possono vivere lontano da mare che non abbandonano mai nemmeno per un giorno, pena la sua vendetta.

²¹ Sull'origine del libro *Mamá y el mar* la pittrice racconta di aver concepito nel 2016 l'idea di andare a conoscere le donne dell'isola di Jeju dopo averle viste per la prima volta effigiate in una rivista mentre si

La partecipazione alla loro vita protrattasi per mesi ha costituito, per stessa ammissione dell'artista, una straordinaria esperienza umana e artistica.

Cultrici di un'antichissima tradizione trasmessa di generazione in generazione, detentrici di valori sacri e immutabili, esse sono, tuttavia, donne molto moderne per le loro concezioni sul lavoro di squadra delle donne, sulla loro indipendenza, sull'orgoglio di svolgere un lavoro di utilità anche sociale oltre che familiare. E sono straordinariamente attuali, poi, le loro idee sulla necessità, avvertita non solo come dovere etico ma anche come piacere intimo, di rispettare l'ambiente. Esse considerano il mare del quale, come appunto dice il testo, si sentono parte integrante e in tutto simili, per ciò solo, alle stelle marine e alle conchiglie, e sono molto abili nel raccogliere crostacei, abaloni²² e polpi.

Nel quadro della produzione dell'artista saragozzana le illustrazioni del libro si distinguono perché hanno come soggetto principale il mare con la sua vegetazione e la sua fauna, con i delfini, i polipi, i pesci e le stelle marine, e anche perché sono tra i pochi a contenere scorci di paesaggio non solo marino ma anche urbano della citata isola.²³

Nelle suddette illustrazioni, le onde sono umanizzate e rappresentate con sembianze femminili, con lunghe ciglia e le braccia levate in alto (Ko & Armisén, 4-5) per indicare il movimento e l'altezza dei marosi ma sono raffigurate anche come le bocche vorace che ingoia la bambina, voce narrante del racconto, che così le immagina in un incubo notturno; le donne hanno mute nere, occhiali da sub per vedere meglio tra le correnti marine, cinturone da zavorra per immergersi meglio sott'acqua, un arpione per staccare i crostacei dagli scogli, un galleggiante e pinne ai piedi. Portano sulle spalle grandi ceste colorate in cui raccolgono il frutto della loro pesca e sulle loro mute scure brilla, talvolta, il rosso di un piccolo cuore.

Eva Armisén, di queste donne, mette in evidenza il lato che maggiormente l'attrae, cioè quello psicologico e il loro essere madri anche in fondo al mare, quando scendono in profondità ma con l'immagine del proprio figlio stampata nel cuore, portando con sé,

trovava a Shanghai. Attratta dalle loro immagini, si mise sulla spiaggia e le ritrasse, mentre erano intente al loro quotidiano lavoro, realizzando disegni che poi furono utilizzati da un quotidiano locale come illustrazioni di un'intervista da lei concessa allo stesso giornale. Al riguardo, chiarisce che fu la direttrice della suddetta rivista che stava lavorando a un documentario molto importante, la cui realizzazione si era protratta per sette anni, su un gruppo di subacquei dell'isola di Udo, a proporle allora di collaborare alla sua promozione. Per realizzare le illustrazioni del suddetto libro, Eva Armisén si trattene tra le donne haenyeo osservandole mentre lavoravano e condividendone i momenti di vita personale e familiare. Ebbe modo, così, di apprezzarne il coraggio ma anche l'umiltà di accettare i propri limiti, la loro solidarietà, il rispetto per la natura e l'ambiente, l'orgoglio di provvedere con il proprio lavoro, in una società semi-matriarcale, ai bisogni personali e sovente anche a quelli della comunità di appartenenza e la loro determinazione di non oltraggiare mai il mare, sottraendogli più di quanto esso non possa dare (Ko & Armisén, 35).

²² Gli abaloni sono molluschi vengono chiamati "orecchie di mare". Sono molto buoni e, per questo, sono molto ricercati e costosi.

²³ *Mamá y el mar* è la storia di tre generazioni di donne haenyeo (la figlia, la mamma e la nonna) che si snoda attraverso il racconto di una bambina che ne è la voce narrante. Ella apprende dalla mamma e dalla nonna i segreti del mare e impara a non usare mai, nei suoi confronti, l'avidità. Pena la vendetta dello stesso, che può giungere fino a causare la morte di chi lo offende, ma accoglie sempre chi ritorna come aveva fatto con la mamma, delusa dalla città dove si era recata inopinatamente. La donna, infatti, un giorno, se ne era andata in città a lavorare, poiché non voleva vivere come sua madre e non sopportava più neanche la vista del mare. Tuttavia, in città, senza il suo mare, si sentiva morire per la nostalgia e per questo era tornata alla sua isola, rispondendo al richiamo della voce del vento che, anche da lontano, le dava notizie del suo mare e di sua madre. Il racconto, infatti, termina con un'esortazione che la nonna farà alla mamma e che la bambina riporta a chiusura del racconto "Olvida la codicia bajo el agua. Bucea mientras te lo permitan tus pulmones y, luego, vuelve" (Ko & Armisén, 33).

anche nelle profondità marine affrontate senza le bombole di ossigeno, i segni della loro gentilezza d'animo rappresentata dai fiori rosa dipinti sul galleggiante di una di loro.

Tra le illustrazioni, la più suggestiva, per la resa visiva e l'impatto cromatico, sembra essere quella che rappresenta le donne haenyeo (Ko & Armisén, 8-9) disposte in modo da formare un grande rettangolo, con le loro mute nere e i loro galleggianti di colore rosso che, come palloni colorati ondeggiando e spiccano sul verde bluastrò del mare. La Armisén è riuscita, infatti, a comporre, mediante una brillante sintesi di disegno e colore, una scena di grande impatto emotivo e di straordinaria finezza disegnativa e cromatica in cui le figure acquistano una mobilità inusuale e paiono ondeggiare nell'acqua proprio come i loro galleggianti. È un grande spettacolo scenografico da lei realizzato mediante l'uso di colori accesi e brillanti come il rosso, il nero, il verde e il blu, sulle torve acque di un mare senza onde che appare stabile, immobile, solido e spesso come una tavola. per sorreggere i corpi delle donne ancora immersi per metà in acqua ma con gli occhi privi di ciglia, fissi alla terra ferma dove sperano di tornare presto, come mostra l'immagine di un braccio sollevato in alto come per un saluto da una di loro, la madre della bambina, che dalla riva l'ha già notata e la attende. E all'osservatore sembra quasi di udire la voce del mare nella musica dolce che viene da lontano, dall'isola di Jeju, nelle cui acque ogni giorno si immergono le haenyeo, i cui galleggianti, rossi e tondi come tamburi, sembrano suonare per lui.

Rispetto alle opere che sono state in precedenza esaminate, nelle predette illustrazioni definite dalla stessa autrice "oneste" per la fedeltà con cui sono state rappresentate le haenyeo e il loro mondo, non si notano, differenze notevoli se non per la presenza, come già detto, del paesaggio. I volti delle figure definiti da linee semplici sono, infatti, molto simili tra loro e hanno tutte lo stesso sorriso che spunta da una piccola o grande parentesi tonda rovesciata, gli stessi occhi ma privi di ciglia, la stessa innocenza infantile nell'espressione, gli stessi colori vivaci e allegri, gli stessi cuoricini che ingentiliscono la foggia e il colore scuro delle loro nere mute da sub, gli stessi capelli con fermagli colorati a forma di fiore, la stessa immobilità dei volti e la medesima fissità degli sguardi.

Emblematica, in tal senso, e particolarmente suggestiva è, infatti, l'illustrazione conclusiva del libro (Ko & Armisén, 32) in cui appaiono le tre protagoniste del racconto con le mani sul cuore della bambina colorato di verde, forse in omaggio al mare soggetto principale del libro, a simboleggiare i due fortissimi legami delle haenyeo: la famiglia con i suoi valori e le tradizioni. Dal punto di vista artistico esse rappresentano una tappa importante nel suo percorso professionale perché contengono soluzioni tecniche e cromatiche che contraddistinguono anche la sua produzione futura, e in particolare alcune opere, già analizzate, di cui ripropongono la bidimensionalità con il conseguente appiattimento delle figure sullo sfondo, l'assetto compositivo di tipo decorativo e un cromatismo al tempo stesso delicato e vivace. *Evasiones* è il frutto di due anni di lavoro molto emozionanti per la Armisén, trascorsi insieme alla scrittrice dei testi, Eva Piquer.²⁴

Le quaranta immagini del libro ritraggono donne che sono sempre in transito alla ricerca di altro, che hanno fiori in testa ma provano rabbia per i progetti non realizzati, che si guardano allo specchio e si riconoscono; che, per il fatto di essere sedute su una montagna solcata da due file laterali di palme, gioiscono tanto da credere di trovarsi in paradiso; che infilano parole preziose nei propri discorsi con la cura riservata alle perle di una collana; che partono con una valigia piena di frutta e di lettere da trasformare in

²⁴ Eva Armisén ha dichiarato di aver considerato la possibilità di collaborare alla stesura del libro mediante l'illustrazione dei testi una fortuna; parimenti, Eva Piquer ha scritto di aver ritenuto tale offerta pervenutale dall'artista un regalo che non sapeva ancora di poter meritare (Piquer & Armisén, 131, 133).

immagini e parole, che aspirano a una vita nuova, che hanno ali per volare e treni dentro la testa; che guardano avanti e lontano perché il loro posto è nel mondo ma non perdono la memoria del passato e delle persone che hanno amato, a cui sono legate in maniera viscerale come da un cordone ombelicale; che tendono sempre agli altri una mano amica; che a volte si perdono nel loro labirinto interiore ma sanno bene qual è il loro rifugio certo e l'approdo sicuro; che custodiscono dentro di sé piccoli innocenti segreti; che sono libere perché della libertà conoscono il significato e il prezzo; che sperano in silenzio, che sono allegre e guidano, cantando, una piccola autovettura che nell'immagine realizzata dall'artista è trasformata in un unico spartito musicale; che sanno che dopo una fine tutto può ricominciare, partendo dalle cose piccole come la soddisfazione di piccoli desideri; che conoscono le alchimie della seduzione ma anche il segreto dell'amore che dura.

La morfologia delle figure è identica a quella delle opere fin qui analizzate ma l'iconografia di alcune è costituita prevalentemente dalle immagini e non già da parole ma da lettere, come quelle che ricoprono il tavolo su cui sonnecchia la ragazza del sopramenzionato testo *Si la mesa hablase* (Piquer & Armisén, 95) o come quelle dell'altro, *El espejo y tú* (Piquer & Armisén, 20-21), in cui tra le teste delle molte donne che costituiscono la personalità femminile, la pittrice inserisce delle lettere la cui combinazione forma la parola "amor". La differenza, tuttavia, consiste nel fatto che in tali immagini, rispetto alla maggior parte delle opere in precedenza analizzate che rappresentano la sua produzione più recente, la parola, che non è ovviamente scritta dalla pittrice ma è costituita da ciascun testo, e la figura sono in rapporto strettissimo tra loro risultando l'una in funzione dell'altra, a differenza del compendio delle illustrazioni del libro *Mamá y el mar*, vicendevolmente autonome, che è stato infatti, per tale motivo, presentato alla citata mostra di Saragozza ed è stato anche ritenuto uno dei lavori più personali e originali dell'artista (Revuelta, 22).

Le illustrazioni, come del resto il testo del libro, sono tutte deliziose e mi piace pensare che sia rivolta alla pittrice la dedica scritta, all'inizio, da Eva Piquer: "A ti, que también, juegas a evadirte entre colores y palabras" (Piquer & Armisén, 5).

4. Eva Armisén e l'Arte naïf

Riguardo alle opere in precedenza analizzate, il problema che immediatamente si pone al critico è quello di cercare di individuare nel panorama artistico del Novecento possibili corrispondenze, analogie, assonanze. In tale prospettiva d'indagine si è scelto come approccio metodologico privilegiato quello di dare risposta, prioritariamente, a una duplice domanda e, precisamente, se Eva Armisén possa considerarsi o meno una pittrice naïf.

Per definire i rapporti tra l'artista e i pittori naïf occorre considerare che, al pari dell'Arte Naïf²⁵, l'opera dell'Armisén mostra linee semplici, a volte sommariamente

²⁵ L'Arte Naïf, è apparsa come corrente artistica, all'inizio del XX secolo. Tuttavia, esisteva già da tempo sotto forma di pitture rupestri e animaliste. Il significato della parola naïf è: ingenuo, privo di esperienza, semplice, mentre i pittori naïf venivano chiamati i pittori della domenica, in quando il resto della settimana lo dedicavano al loro vero lavoro e anche pittori neoprimitivi perché le loro opere affondavano le radici nel primitivismo e si rifacevano all'arte popolare che ebbe, pertanto, una fondamentale importanza. Natalia Brodskaia chiarisce, tuttavia, che con il sopraggiungere dell'era industriale i pittori naïf, che erano sostanzialmente degli artigiani della pittura, a loro dire assolutamente autodidatti, ma che, in realtà, cercavano di attenersi alle regole accademiche e ammiravano i grandi maestri del passato, cominciarono a frequentare i laboratori e a dipingere non più come pittori improvvisati della domenica, come detto, che nel resto della settimana facevano altri lavori e non possedevano alcuna nozione tecnica e cromatica, ma semplicemente seguivano la loro ispirazione liberandosi, in tal modo, dai vincoli imposti dall'arte e dalla tradizione popolari. Aggiunge, poi, che furono i giovani pittori avanguardisti a farli

abbozzate e i suoi colori, ora delicati ora più vivaci, sono paragonabili a quelli che usano i bambini. Tuttavia, essa non è né semplicistica né ingenua. Contrariamente, infatti, ai pittori naïf che mancano, generalmente, almeno all'inizio, di abilità accademiche, ella, possiede una preparazione tecnica e una cultura artistica frutto di studi specifici. Tuttavia, al pari di loro, non dipende da alcuna scuola, ideologia o manifesto.²⁶ Le sue opere, inoltre, presentano un notevole *background* culturale e morale, fatto di valori antichi ma anche di idee modernissime quali, ad esempio, il rispetto dell'ambiente e la necessità, per le donne, di compiere un lavoro di squadra in generosa solidarietà tra loro, affinché, come quello svolto dalle donne haenyeo da lei tanto ammirate, sia di utilità non solo personale ma anche sociale. Ed è anche del tutto lontana da quelle specificità tipiche della pittura naïf consistenti nel suo carattere fortemente nazionale e locale e nelle sue radici che, almeno ai suoi albori, affondavano nell'arte e nelle più autentiche tradizioni popolari.

In un dipinto, precisamente, *Un día especial*²⁷, del 2018 (Armisen 2022a, 101), la pittrice rappresenta, due figure che indossano costumi tradizionali rivelando, così, il legame, da lei profondamente avvertito, con le tradizioni e la storia del suo paese. Tuttavia, bisogna rilevare al riguardo che ciò che l'artista intende rappresentare è il profondo attaccamento alle tradizioni e alla storia della propria terra di origine e dunque soltanto, ancora una volta, le sue emozioni e i suoi sentimenti.

Per converso, taluni elementi che costituiscono la peculiarità di tale pittura, come la semplicità e la linearità del disegno, la cromia delicata, una certa immobilità delle figure che le fa apparire come in posa per una fotografia, l'assenza di prospettiva nella composizione e anche la similarità dei temi e dei soggetti trattati dagli artisti naïf, accomunano le opere di Armisen alla corrente artistica cui questi ultimi appartengono.²⁸ L'amore e il rispetto per il mare sono, infatti, i temi dominanti di molte illustrazioni del libro *Mamá y el mar* ma anche della tela della pittrice rumena²⁹ Alexandrina Lupascu, *Alla pesca*, del 1987 (Brodskaia, figg. 161, 155), in cui è rappresentato, con delicatezza di tratti e di colori, un paesaggio campestre solcato da un breve corso d'acqua sulle cui rive si adagiano piccole case; mentre persone, intente a fare un picnic, si riposano in piena armonia con l'ambiente e due pescatori, da una barchetta, gettano le reti per raccogliere un po' di pesci. Nella pittura la rete di protezione distesa da un capo all'altro del corso d'acqua stabilisce il confine tra il rispetto dovuto allo stesso e le necessità della sopravvivenza umana: esattamente come in una delle illustrazioni di *Mamá y el mar* dell'artista spagnola, dove la durata del respiro sott'acqua delle donne haenyeo quantifica il tempo della loro permanenza massima nei fondali del mare di Jeju, dove vivono, per raccogliere solo i pesci e i crostacei necessari al mantenimento di se stesse e della loro comunità, senza togliere al mare più di quanto lo stesso non possa dare.

Rimandano, inoltre, alla citata tela *La cena* della stessa Armisen, i dipinti *La preparazione della futura sposa* e *Le nozze*, di Alexandrina Lupascu (Brodskaia, figg. 152-153, 148-149).³⁰ Infatti, le figure disposte a piramide ai lati, nel primo, della sposa

conoscere e che Henri Rousseau, detto il Doganiere, ammirava molto gli antichi maestri e diceva di essersi recato al Louvre per imparare da loro (Brodskaia, 7, 19, 23).

²⁶Sui pittori naïf, Natalia Brodskaia (23) scrive anche: “la loro spontaneità non interviene solo nella scelta dei soggetti, dei motivi ma è presente nello sguardo che rivolgono alla natura. Essa si incarna nel loro modo di dipingere”.

²⁷ Si tratta di un acrilico su carta.

²⁸ Infatti, nel XX secolo, i pittori naïf adottarono nei loro lavori i processi fotografici, prendendo la fotografia a modello specialmente dei ritratti che i genitori richiedevano per i propri figli e che dovevano essere fedeli alle loro immagini, come lo sono, appunto, le fotografie (Brodskaia, 69).

²⁹ Per un quadro esaustivo sull'Arte Naïf rumena, si vedano Brodskaia, 143-177; Mašek.

³⁰ Si tratta di due dipinti a olio su cartone.

e, nel secondo, degli sposi, sembrano in posa per una fotografia di cui replicano l'immobilità dei corpi, la fissità dello sguardo e una certa complessiva rigidità nell'atteggiamento delle figure. In queste ultime, inoltre, al pari di molti dipinti della pittrice spagnola e in particolare nella tela *La partida*, del 2020 (Armisen 2022a, 33), in cui è evidenziato perfino il decoro della mattonelle della parete retrostante il tavolo su cui le quattro figure sedute giocano a carte, si nota una cura nella resa degli abiti delle donne e degli sposi, della bandiera, della tovaglia, del copricapo delle donne e degli uomini che, invece, non viene in alcun modo dedicata ai lineamenti dei volti e alle fattezze dei corpi delle figure che, infatti, appaiono tutti molto somiglianti tra loro.

Si può, pertanto, affermare che in generale le opere esaminate di Armisen condividono con le opere dei pittori naïf i caratteri di spontaneità, semplicità ed essenzialità del disegno, di sincerità e istintività e molte analogie cromatiche e che, in particolare, esse presentano alcune affinità con i dipinti delle pittrici rumene sopraccitate, per taluni elementi precisi come il tratto grafico, l'assetto compositivo, l'enfaticizzazione della visione bidimensionale creata dall'appiattimento della figure sul fondale, la scelta di colori come il rosso, il verde, il blu, il giallo, che riescono a dare vivacità ed evidenza visiva a elementi che altrimenti risulterebbero piatti e senza vita.

In conclusione, si può parlare solo di riferimenti all'arte naïf per Eva Armisen che non può, pertanto, ad avviso di scrive, essere considerata una pittrice naïf, ammesso che l'Arte Naïf sia veramente Naïf, come si domanda, non senza ragione, la menzionata autrice Natalia Brodskaja.³¹

5. Il connubio tra immagine e parola: i precedenti dal Medioevo alle Avanguardie storiche e fino alla Graffiti Writing e alla Street Art

Per rispondere al secondo quesito che riguarda il valore della parola e dell'immagine nelle opere dell'artista aragonese, come portato della ricerca dei rispettivi significati e della interrelazione tra loro esistente all'interno delle sue composizioni, si procederà, in via preliminare, ad analizzare i mutamenti che tale rapporto ha subito nelle arti visive dal Medioevo e fino alle esperienze artistiche più recenti.

L'associazione tra parola e immagine nell'Arte ha origini antichissime e affonda le sue radici nei libri miniati del Medioevo. Tra il XV secolo e il XIX secolo, tuttavia, la parola scritta che accompagnava le immagini sparì, soppiantata dalla figura umana e dal paesaggio. Il dialogo parola-immagine si riaccese con le prime Avanguardie storiche del primo trentennio del XX secolo.

Nel 1912 Georges Braque e Pablo Picasso cominciarono a inserire nei *collages* cubisti ritagli di quotidiani (Vettese 2011, 137); e, in particolare, nei *papiers collés*, utilizzarono combinazioni di parti di carta stampata per potenziare il loro legame con la

³¹ L'autrice sostiene che non corrisponde al vero ciò che proclamano alcuni pittori naïf, in merito al fatto di non aver svolto studi artistici regolari e specifici e di non conoscere gli antichi maestri, come, invece, ammesso da Henri Rousseau, detto il Doganiere, definito il primo pittore naïf, il quale ne ammetteva, invece, la conoscenza e addirittura riconosceva di aver subito l'influenza, tra gli altri, di Jean-Léon Gérôme. Infatti, tutti i pittori naïf hanno sempre rispettato i dettami accademici, rifacendosi ai modelli degli antichi maestri. Ella chiarisce, inoltre, come sia molto difficile credere che un artista naïf ignori le tecniche artistiche e le opere dei più grandi artisti del passato. Per la stessa, per contro, i suddetti pittori si sono sempre riferiti a modelli precisi, subendo anche l'influenza di artisti particolari o addirittura di una scuola. Tuttavia "l'assenza di maestria accademica che crea quest'espressione così particolare, questa composizione dall'equilibrio rotto, questa messa in rilievo e questa delimitazione degli elementi del mondo che li ricorda" hanno attirato loro le simpatie del pubblico e determinato il loro successo. A parere della Brodskaja nella loro produzione emerge la capacità dei bambini e un po' della loro malizia", come notato da André Marlaux a proposito di Henri Rousseau e come ella riporta espressamente (Brodskaja, 179-187).

realtà. Il rinnovato interesse per il connubio tra la parola e l'immagine fu, tuttavia, in origine di natura puramente estetica. Fu rivolto, infatti, esclusivamente, alla parola in quanto bella: a prescindere, pertanto, dal senso compiuto o meno posseduto dalle frasi adottate e dalla loro interezza. E, infatti, spesso dai cubisti venivano utilizzati solo frammenti o spezzoni di parole e non espressioni complete e di senso compiuto.

I Futuristi³² utilizzarono parole e slogan, di diversa grandezza, privi di costrutto sintattico e grammaticale, in funzione onomatopeica,³³ valore icastico e andamento dinamico nello spazio compositivo (Nigro Covre).

Dopo il 1927 il surrealista René Magritte cominciò a inserire ordinariamente parole nei propri dipinti che contraddicevano l'immagine in quanto negavano l'evidenza e la realtà della stessa. Infatti, per l'artista, la pittura non è *mimesis* della realtà che, infatti, esiste solo nell'immaginazione. Nella famosa opera *La Trahison des images*, del 1929, per l'appunto, il segno e la parola sono in evidente contrasto tra loro. La motivazione dell'iscrizione addotta dal pittore è che, quella restituita dall'immagine (la pipa), non è una vera pipa (“Ceci n'est pas une pipe”) perché non si può caricare e nessuno, pertanto, potrebbe mai usarla per fumare.³⁴

Il rapporto tra parola e immagine nelle arti visive fu studiato durante tutto il XX secolo, soprattutto a partire dagli artisti delle prime Avanguardie storiche, come detto, che adoperarono la parola come uno dei tanti strumenti di cui servirsi nella produzione delle opere d'arte, pur senza abbandonare il suo originario significato di segno linguistico.

Negli anni del dopoguerra, poi, dell'Informale europeo e dell'Espressionismo astratto americano, il segno grafico perdette il valore di bella grafia, di cosa piacevole per gli occhi e divenne, al contrario, espressione di sentimenti forti e violenti come la rabbia espressa da Lucio Fontana, per l'appunto, nei suoi tagli (Vettese 2011, 138).

Negli anni Sessanta e Settanta, le parole e le immagini divennero molto importanti e il rapporto tra parola e immagine si fece più stretto, in particolare nell'Arte concettuale in cui diventò più intenso e proficuo. La parola, infatti, nella suddetta Neoavanguardia

³² L'arte futurista è un'arte sinestetica e intende coinvolgere tutti sensi dell'osservatore. Gli artisti futuristi usano la lettera “erre” in quanto essa possiede “una componente fonetica irresistibile”, come osserva Gabriella Belli (49), la quale rileva anche, in merito al rapporto parola-immagine-suono, che per i Futuristi “la parola diventa, forma, rappresentazione del rumore, espressione fonetica del suono”. Il movimento rivoluzionario del Futurismo riguarda sia la pittura che la scrittura e in quest'ultima, l'uso dei verbi all'infinito, l'eliminazione delle regole grammaticali e sintattiche si “materializzano nell'esplosione della forma dei segni dell'alfabeto” e hanno lo scopo di eliminare “i luoghi comuni e gli stereotipi del linguaggio e del costrutto grammaticale” (Belli, 48). In Eva Armisen, per contro, i verbi all'infinito, i cosiddetti “ibridi verbali” e le parole, in generale, non vengono utilizzati né a tal fine, né come mera scrittura dipinta, né, in generale, in funzione onomatopeica ma si trasformano in immagine parlante, costituita, per l'appunto, da parola e forma. È interessante notare, tuttavia, al riguardo, che anche la pittrice spagnola usa la lettera “erre” ripetuta sette volte accanto alla figura di un cane (che la pittrice considera suo guardiano) nella tela *Oto*, del 2011, per simulare il suono che lo stesso animale emette in caso di pericolo per il padrone e in quella dal titolo *rrr*, del 2012, per indicare il suono che esso emette quando, invece, cammina tranquillamente. Il dipinto *Oto* è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/oto?page=40&itemspp=24&position=11>. La tela *rrr* è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/rrr-2?page=41&itemspp=24&position=17>

³³ In una illustrazione di *Mamá y el mar* le parole “ohi ohi” rappresentano il suono della voce di una donna Haenyeo che espelle, una volta riemersi dai fondali marini, tutta l'aria trattenuta durante l'immersione, proprio come fanno i delfini. In questo caso, pertanto, la pittrice usa la parola in funzione onomatopeica come i Futuristi (Ko & Armisen, 13).

³⁴ È interessante notare, a tale riguardo, che nell'opera *Io sono un santo / io sono una carogna*, di Lucio Fontana, del 1958, il conflitto riguardava addirittura la duplice iscrizione in essa contenuta, “io sono un santo” e, più in basso, “io sono una carogna” (*La parola nell'arte: ricerche d'avanguardia nel '900: dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart*, 697).

diventò espressione e immagine delle idee alla base dell'opera stessa e le quali, peraltro, potevano essere manifestate anche mediante numeri e fotografie. Infatti, l'aspetto ideativo e progettuale dell'opera medesima era prevalente su quello formale (Le Witt).

La Graffiti Writing, originatasi nei sobborghi di New York negli anni Settanta, segnò un ulteriore passaggio nel processo di elaborazione del rapporto parola-immagine. Infatti, il *writing* costituiva una scrittura di segni e di parola in cui la grafia aveva un'importanza maggiore rispetto alle parole significanti e l'immagine veniva creata solo dalla combinazione delle sue lettere (Lucchetti, Woshe).

La Street Art, esplosa come forma d'arte autonoma rispetto alla Graffiti Art cui fino agli anni Novanta era accomunata, invece, non prevede l'uso di *lettering* o di *tag* ma solo disegni e immagini, utilizza tecniche giù consolidate come *stencil*, *murales*, *sticker* e *poster* e non contempla sempre l'uso della parola che, quando è adoperata, viene associata all'immagine, per esprimere e divulgare idee,³⁵ ma anche per finalità educative, di denuncia e di protesta. In tale movimento artistico, pertanto, la parola, ove esistente, potenzia e amplifica il potere comunicativo dell'immagine (Mathieson, Tàpies).

6. Il connubio parola-immagine nell'opera di Eva Armisén

Nell'Arte l'immagine corrisponde alla forma, reale o fittizia, di ogni oggetto, luogo, persona o figura geometrica che sia percepibile con la vista; essa ha, pertanto, un significato equivalente alla parola disegno, ovvero al segno con cui tali elementi vengono rappresentati graficamente. Con il termine parola, per contro, si vuole indicare solo un complesso di suoni che non sono grado di fornire un'idea precisa ma soltanto generica dell'oggetto cui la stessa si riferisce e al quale, pertanto, solo l'immagine può imprimere una forma chiara che ne consenta una esatta denominazione.

L'iconografia della Armisén fatta di parole e immagini riconduce al significato originario della parola "iconografia" che è infatti un grecismo e si compone del tema *eikon* che vuol dire immagine e del tema *grafo* che vuol dire scrivo. Il segno e l'immagine sono pertanto i modi da lei scelti per rappresentare un soggetto, con le sue caratteristiche e le sue peculiarità, per esprimere un'emozione, un sentimento, un pensiero e, in definitiva, per realizzare la composizione.

Le parole sono da lei adoperate in forma regolare e ordinata e con semplicità quasi infantile. Perfettamente inserite nella composizione, ne riproducono, spesso, il titolo come accade nel dipinto *Estás en todas parte*, del 2021 (Armisen 2022a, 31) in cui la scritta allude al fatto che qualunque cosa può essere motivo di felicità: gli alberghi, la bocca, le fotografie, i sofà, i colori, la famiglia, le fantasie, l'amore, la tristezza. Parimenti, nei dipinti *Confiar* e *Mirar*, le parole coincidenti con i rispettivi titoli non fanno che confermare il sentimento di affetto e di fiducia che lega un uomo e una donna, espresso dall'immagine delle loro mani poste l'una sulle spalle dell'altro, a protezione e sostegno reciproco.

In altri dipinti, e precisamente in *Cristina*,³⁶ del 2018 (Armisen 2022a, 45), *Bruno*³⁷ e *Berta*,³⁸ le parole, sempre coincidenti con il titolo del dipinto, si limitano a indicare il

³⁵ Durante il periodo della pandemia da COVID-19, tra tutte le forme d'Arte contemporanea, la Street Art è quella che più si è occupata dei gravi problemi da essa causati, esaltando l'opera eroica dei sanitari, raccontando la sofferenza e il disagio psicologico e morale delle persone durante il confinamento che ha impedito o fortemente limitato i contatti umani, accrescendo il senso di solitudine, costringendo a una sorta di cattività necessaria per difendersi dal virus ma anche lanciando un messaggio di speranza e di fiducia nel futuro. Si veda a tal riguardo Ciotta (138-142).

³⁶ Il dipinto è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/parte-del-paisaje-1?exhibition=Alegr%C3%ADa&technique=All&year=All&itemspp=24&position=8>

nome della persona ritratta. Altre volte seguono la linea di un elemento del corpo, ovvero, di un braccio o di una spalla. In *Cambio de piel*, ad esempio, seguono sempre la forma del corpo di una giovane donna rimarcando la linea del suo vestito e formando, nella parte inferiore, una sorta di sopragonna o, per l'appunto, una nuova pelle.

Le iscrizioni possono, in taluni casi, diventare anche la decorazione della maglietta indossata dalla ragazza di *Pausa* e quella della valigetta della ragazza della tela *Andando*, del 2022 (Armisen 2022b, 20-21) che cammina sentendosi parte integrante del paesaggio e dell'ambiente.

A volte, infatti, come in una illustrazione di *Evasiones*,³⁹ sono smembrate in vocali e consonanti o lettere sparse che fluttuano allegramente sul piano di un tavolo o nello spazio di un dipinto.

La parola, talvolta completa, accompagna e chiarisce l'immagine. In *Volar*, ad esempio, la parola "volar", alla destra di una farfalla posata sulla testa di una fanciulla, conferisce una forma grafica ai pensieri che volano nella sua mente come fossero farfalle variopinte. Parimenti, nell'illustrazione presente nel testo di Eva Piquer, *Cumplir proyectos*, all'interno di *Evasiones*, la parola "idea" accanto a un uccellino sul capo di una donna sta a indicare l'abilità delle donne nel cogliere al volo un'idea e metterla in pratica (Piquer & Armisen, 64-67, specie 67).

In *Abrigo*, del 2020 (Armisen 2022a, 43) l'omonimo titolo è posto a chiarimento dell'immagine di una donna con un cappotto colorato che dà le spalle a un edificio dove si trova la sua casa, significando che è lì il suo riparo dalle avversità, lì la sua fonte di calore da cui attingere energie durante il gelo prodotto dalle intemperie della vita.

La sua pittura sottintende profondità di pensiero e grande ricchezza interiore. Infatti, se da una parte il dipinto già esaminato, *Amor*, è la raffigurazione plastica del desiderio di infinito provato da una madre e realizzato nell'abbraccio con il suo bambino, dall'altra la parola "libertà" che compare nella tela *Sin miedo*, del 2022 (Armisen 2022b, 22-23), dal colore più evidente rispetto alle altre, rappresenta il suo invincibile proposito di combattere con coraggio per la difesa di valori che, come appunto la libertà, sono sacri e irrinunciabili soprattutto per le donne giovani.

Il rapporto tra parola e immagine nell'opera della pittrice è dunque molto intimo: al punto che il segno, come detto, talora diventa esso stesso immagine. In *Sin mirar atrás*, del 2016 (Armisen 2022a, 75), infatti, le parole formano il disegno della bisaccia che una ragazza porta in spalla, mentre nella tela *La verbena*, del 2021 (Armisen 2022a, 100) lo scritto si confonde con i fili che reggono le lucine colorate dei partecipanti alla festa popolare, apparendo anzi come uno di loro.

Sono significativi, inoltre, nelle sue composizioni, la posizione e il colore che le parole assumono rispetto a quelli dell'immagine. A volte, come in *La cabeza y el corazon* e in *Parte del paisaje*⁴⁰ (Armisen 2022a, 79), sono collocate accanto alla figura o alle figure in una posizione superiore o inferiore, a completamento dell'immagine visiva, mentre altre volte sono di colore identico o diverso rispetto a quello dell'immagine. In *Alimento*, la parola è di colore grigio come i capelli della ragazza; altre volte riprende il colore dell'oggetto in primo piano per dare allo stesso maggiore

³⁷ La tela è visibile online,

<https://evaarmisen.com/es/obra/bruno?exhibition=Alegr%C3%ADa&technique=All&year=All&page=1&itemspp=24&position=6>

³⁸ L'opera è visibile online, [https://evaarmisen.com/es/obra/berta-](https://evaarmisen.com/es/obra/berta-1?exhibition=Alegr%C3%ADa&technique=All&year=All&page=1&itemspp=24&position=5)

[1?exhibition=Alegr%C3%ADa&technique=All&year=All&page=1&itemspp=24&position=5](https://evaarmisen.com/es/obra/berta-1?exhibition=Alegr%C3%ADa&technique=All&year=All&page=1&itemspp=24&position=5)

³⁹ L'illustrazione correda l'iscrizione posta al di sopra del tavolo ricoperto totalmente da vocali e consonanti *Si la mesa hablase* (Piquer & Armisen, 95).

⁴⁰ La tela non è datata ed è visibile online, [https://evaarmisen.com/es/obra/parte-del-paisaje-](https://evaarmisen.com/es/obra/parte-del-paisaje-1?exhibition=Alegr%C3%ADa&technique=All&year=All&itemspp=24&position=8)

risalto, come in *La cena*. In altri casi ancora, allo scopo di realizzare un armonico risultato complessivo dal punto di vista cromatico, essa assume invece colori e posizioni differenti rispetto alle immagini stesse. Nel dipinto *El lado luminoso*, la parola è scritta in nero e spicca su un fondo di uno splendente colore giallo, come il vestito della ragazza che vede il lato positivo della vita, l'ombrellino e il terreno su cui ella cammina. Parimenti, nel dipinto *Ver*, del 2020 (Armisen 2022a, 108), è scritta in un colore contrastante con lo sfondo di puntini variopinti sul quale si stagliano le figure, così da dare allo stesso un maggior rilievo.

La parola nella sua pittura è, comunque, sempre in sintonia con la figura e serve a esprimere con maggiore chiarezza l'emozione suggerita dall'immagine oppure a rafforzare la sensazione, ad esempio di allegria, trasmessa dalla stessa. Se da una parte, poi, come in *Vida*, del 2019 (Armisen 2022a, 110) la parola, rossa come la fiamma che arde nelle mani di una giovane, serve ad accentuare il significato espresso dalla immagine, e cioè che la vita è passione, coraggio e che entrambi devono essere mantenuti sempre vivi, come l'acceso colore rosso con cui è scritta, per darle luce, senso e valore; dall'altra parte, vale a enfatizzare l'immagine della figura stessa, assumendo ad esempio il medesimo colore dei capelli della ragazza: verde in *Verdad*, del 2020 (Armisen 2022a, 26), nero in *Pausa*, del 2020, grigio in *Alimento*, del 2019.

7. La donna verbo-visuale nella pittura di Eva Armisen

In alcuni dipinti e, specificatamente, in *Todo lo llevo encima*,⁴¹ del 2010, in *Sin mirar atrás*,⁴² del 2016, in *Leyéndome el pensamiento*,⁴³ del 2017, in *Palabras preciosas* (Armisen 2022b, 169) e in *Estás in todas partes*, entrambi del 2021, e in *Pausa*, in *Andando*, in *La vida*, in *Un sitio donde volver*, in *Mil caminos*, in *Lo inesperado*, in *Sin miedo*, in *Verano*, in *Cambiar de piel* e in *En mi piel*, tutti del 2022 (Armisen 2022b, 18-21, 25-27, 29, 34-35), il particolare connubio parola e immagine femminile, peraltro presente in quasi tutte le opere in precedenza esaminate, assume appunto un significato preciso, consentendo l'individuazione, da parte della scrivente, della donna verbo-visuale che costituisce il vero e più originale contributo dell'artista aragonese alla ripresa del rapporto parola-immagine nell'Arte contemporanea, iniziata, come detto, con le Avanguardie storiche del primo trentennio del Novecento e protrattasi fino ai movimenti artistici più recenti.

Infatti, la donna verbo-visuale, raffigurata nei suddetti dipinti a figura intera o a mezzo busto, è composta da un'immagine formale, realizzata mediante un tratto grafico semplice e infantile e una *palette* di colori allegri e vivaci, e da una o più parole o addirittura da frasi scritte in diversi colori e aventi un andamento diverso. Le parole, nella raffigurazione pittorica della donna verbo-visuale, tuttavia, non si comportano, al pari di molte sue altre opere in cui sono posizionate all'esterno della figura, come semplici esplicazioni del titolo o del suo significato, ma appaiono o come parti del suo corpo o come accessori da lei considerati tali, come un vestito o una borsa, o come estrinsecazione iconica dei pensieri, dei ricordi e dei sentimenti che sostanziano la sua sfera emozionale e razionale.

Le parole, quindi, nella donna verbo-visuale, poiché diventano parte integrante e specchio della sua interiorità, acquistano l'ulteriore funzione di rendere più efficace e completa l'immagine pittorica della donna nella totalità della sua duplice essenza, fisica

⁴¹ Il dipinto è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/todo-lo-llevo-encima?page=48&itemspp=24&position=22>

⁴² La tela è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/sin-mirar-atras?page=1&itemspp=24&position=15>

⁴³ Il dipinto è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/leyendome-el-pensamiento?page=12&itemspp=24&position=6>

e psichica. Tra tutte le tipologie femminili raffigurate dagli artisti, quella di Eva Armisén, si connota per essere la donna che genera parole. Le donne, infatti, diversamente, dagli uomini, che le usano soltanto per comunicare, hanno l'esigenza profonda di esprimere le proprie emozioni attraverso le parole e le utilizzano per entrare in empatia con il prossimo ma anche in funzione liberatoria o catartica.

Le parole, in molti dipinti dell'artista, contribuiscono a formare l'immagine della donna, assumendo una fisicità, quasi una sorta di carnalità, che di solito esse non possiedono, essendo legate alla sfera del linguaggio, ovvero alla comunicazione ed espressione del pensiero. Esse diventano, infatti, in taluni suoi dipinti, i capelli e perfino una seconda pelle.

La parola "donna", infatti, deriva da quella latina *domina* che vuol dire padrona e signora. Pertanto, la donna di Eva è la signora delle sue parole, che adopera in un felice connubio con la sua immagine per esprimere con maggiore verità i suoi sentimenti, riflessioni e idee.

Eva Armisén non è una letterata, né una musicista, né una filosofa. La pittura è il mezzo privilegiato di cui dispone e se ne serve per dipingere una donna fatta di parole e di immagini. La parola, infatti, da sola, non sarebbe stata in grado di rendere l'immagine della sua donna, perché non possiede l'efficacia e l'immediatezza espressiva dell'immagine; e, del resto, neanche l'immagine sarebbe stata sufficiente, da sola, a rendere la complessità e le tante sfaccettature della sua psiche.

Nelle composizioni pittoriche in cui è stata individuata la donna verbo-visuale, le parole seguono il profilo di parti del corpo come braccia e spalle, nel loro andamento grafico⁴⁴ e spaziale o diventano parte dello stesso corpo, come i capelli e la pelle, o i suoi vestiti o accessori, come una sacca, o persino il pavimento su cui ella cammina e che la sostiene; ovvero contornano la sua figura come un'aura che la protegge ma che, nello stesso tempo, la sospinge in avanti, come un vento amico, nel suo cammino; o possono anche assumere l'impalpabilità di una piuma tanto leggera da poter entrare, se la parola è "alegría", tutta nel palmo di una mano che prontamente la agguanta, diventando quasi un suo prolungamento, come si può notare nel dipinto suddetto, *Palabras preciosas*.

Le parole da lei adoperate riguardano tutti gli aspetti dell'esistenza di una donna, fatta di piccole cose, che sono tuttavia la parte della sua vita più vera e preziosa e cioè la famiglia, i desideri, gli interessi, i sentimenti negativi, come la paura o la vergogna, le città che ama, gli oggetti e i luoghi della quotidianità come il divano, il letto e anche gli alberghi dove ha pernottato o gli aerei che ha preso. Inoltre, esse rappresentano anche le sue azioni abituali la cui iterazione è espressa mediante l'uso di verbi all'infinito ovvero indicano parti del corpo, come le dita o la bocca.

Tutti i dipinti sopracitati presentano la consueta marcata bidimensionalità spaziale, che ne enfatizza l'evidenza visiva e comunicativa, e possiedono uno sfondo neutro che isola l'immagine da qualsiasi contesto specifico e riconoscibile: probabilmente perché l'artista vuole intendere che, nel trinomio parola-sentimenti-pensieri è riposto il nucleo più autentico del mondo emotivo e razionale delle donne.

Le parole hanno il colore di parti dell'immagine della donna raffigurata, o di tutto ciò che parla di lei o che la rappresenta come, ad esempio, un vestito o una borsa. Talvolta si sovrappongono a quelle precedenti che però non scompaiono mai lasciando una scia colorata, un po' sbiadita ma pur sempre leggibile, talaltra vagano libere nello spazio delle donne, senza un significato preciso.

⁴⁴ Anche Joan Miró, nell'opera dal titolo *Escargot, femme, fleur, étoile*, del 1934, utilizza le parole come parte integrante della composizione e lo stesso titolo, in questa come in altre opere, segue il movimento delle figure (Castelli; vid. anche Foucault e Obuchova).

La tela *Todo lo llevo encima*⁴⁵ offre una visione molto suggestiva della donna verbo-visuale. Rappresenta, infatti, una donna a mezzo busto il cui volto è incorniciato da una sorta di voluminoso copricapo cosparso di parole, di colore grigio e marrone scuro, inframmezzate da numeri e disegni quasi infantili tra cui due fiori, di cui uno più grande di colore rosa, un cagnolino con un collare, una casa, una nuvoletta, un volto sbiadito su cui risaltano lunghe ciglia nere sugli occhi chiusi. Le parole e i grafemi che sono di colori diversi e sembrano fluttuare nella sua mente e ricomporsi mirabilmente in essa, come probabilmente espresso anche dall'emblematico titolo del dipinto *Todo lo llevo encima*, rappresentano il carico che ella porta sempre con sé, sulle sue spalle e che è parte integrante della sua esistenza. Sono parole che attengono agli aspetti positivi e negativi della vita di una donna come *locura, vida, dolor, miedo, mamá, colegio, besos, suerte, fantasía* o sono i nomi di persone, verosimilmente importanti per l'artista, come *Berta e Bruno*. Esse contribuiscono a formare l'immagine della donna e, in particolare, diventano parte del suo volto, assumendo pertanto una funzione fisiologica e organica, in quanto sono utili per il suo benessere psico-fisico per il quale, infatti, è necessario raccogliere i pensieri in maniera compatta e ordinata e portarli sempre con sé nel difficile equilibrio tra mente e corpo, che caratterizza le donne.

Il dipinto *Leyéndome el pensamiento*⁴⁶ rappresenta, parimenti a mezzo busto, una donna con gli occhi che, a differenza di quella dell'opera suddetta, ha gli occhi chiusi ma, come lei, indossa un turbante fatto non già di sole parole e grafemi ma anche di frammenti di frasi con senso compiuto come, per esempio, “no me sale bien”, “me hace compañía”, “en otra piel”, “dejar la puerta abierta”, “cambiar la serradura”, “cerrar el libro”, esprimenti taluni stati d'animo, pensieri e desideri dell'artista, scritti in bianco, marrone e giallo, dall'andamento scomposto, che si affastellano, per l'appunto, nella sua mente. La donna verbo-visuale qui rappresentata è molto particolare perché la pittrice dota le parole che conformano l'immagine del volto, definendone i profili della fronte e delle guance mediante la direzionalità della scrittura, di segni grafici gialli che sembrano svolazzi, a indicare che i pensieri delle donne, a volte, sono talmente incontenibili che oltrepassano i confini dalla mente in cui sono custoditi, e vanno chissà dove. Tali segni, infatti, appaiono nella composizione pittorica come una prosecuzione delle parole stesse.

Il dipinto *Sin mirar atrás* mostra una donna che cammina portando una bisaccia sulle spalle, che sembra essere parte di lei, quasi inglobata nel suo corpo. Essa contiene parole disposte sulla sua superficie esterna in modo da disegnarne addirittura l'immagine; mentre un altro gruppo di parole poste sulla sinistra in alto, precisamente, “sin mirar atrás pero con todo auestas”, segue il profilo della chioma della donna per completarne la figura. La neutralità del fondale fa risaltare l'intera composizione, realizzata tramite le parole scritte in un colore scuro e anche la sua immagine. Le parole come, tra le altre, *culpa, frágil, días, lágrimas, ilusión, risa, sorpresas*, plasmano la forma della sacca ma, poiché questa contiene simbolicamente tutta la vita di una donna con le sue gioie, dolori, fallimenti, desideri, esse diventano anche il mezzo per estrinsecarne l'interiorità. Ella porta sulle spalle il carico delle sue esperienze positive e negative ma guarda sempre avanti con coraggio e fiducia. Infatti, il capo della donna non è rivolto totalmente all'indietro ma solo quel tanto che basta a guardare dietro di sé e a non dimenticare il passato e anzi a farne tesoro per procedere, ancora più spedita, nel cammino dell'esistenza.

⁴⁵ La tela è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/todo-lo-llevo-encima?page=48&itemspp=24&position=22>

⁴⁶ Il dipinto è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/leyendome-el-pensamiento?page=12&itemspp=24&position=6>

In questa opera la formula pittorica della donna verbo-visuale appare molto interessante perché fondata su uno scambio di ruoli e di funzioni tra la parola e l'immagine: non soltanto la parola diventa immagine ma anche l'immagine composta dalla figura della donna e dalla bisaccia, diventa parola, e il loro connubio racconta la sua vita e le sue emozioni meglio di quanto non avrebbero potuto fare le sole parole o le sole immagini.

In *Andando* (Fig. 2), una donna porta con sé, camminando, una valigia sulla cui superficie sono presenti parole che corrispondono a nomi di città e di regioni spagnole che sono, o sono state importanti per il lavoro e per la vita dell'artista, quali, ad esempio, *Zaragoza, Rotterdam, Amsterdam, Barcelona, Nueva York, Porto, Lisboa, Sant Quirze Safaja, Navarrete, Asturias, Galicia, Udo, Los Angeles, Seoul, Hong Kong*. Come nel dipinto precedente, anche in questo, le suddette parole forgianno l'immagine di una valigia che diventa parte integrante del corpo della donna e quasi un'appendice della sua mano e, dunque, cooperano con la figura alla formazione di questa donna verbo-visuale.

In *Cambio de piel*⁴⁷ le parole usate singolarmente come, *otros ojos, ideas, verdad*, oppure unite a comporre ibridi verbali, come tra gli altri, *otrapiel, otros miedos*, sono presenti sul corpo della donna, a disegnare un elegante vestito svolazzante, dal tessuto molto leggero o addirittura a costituire una seconda pelle. Le parole *cambio de piel* poste in alto a sinistra all'altezza del capo e quindi espressione dei suoi pensieri, e quelle presenti alla destra della figura in prossimità del collo, *sin cicatrices*, per la loro particolare disposizione e per il loro andamento altimetrico, dicono che la volontà di cambiare pelle, che nasce nella sua testa, coinvolge necessariamente, oltre alla mente, anche il corpo di una donna che, infatti, grazie alle sue parole, può rinascere a nuova vita. In questa opera pittorica il legame tra parola e immagine è talmente forte che le parole diventano totalmente immagine, plasmando, come detto, sulla donna un leggero vestito, composto da fili di parole che, più largo nella parte bassa, si restringe nella vita e si amplia leggermente sul suo petto, all'altezza del cuore: aderendo al suo corpo come una seconda pelle e realizzando, in tal modo, un modello di donna verbo-visuale che, attraverso le parole, rinasce, senza tuttavia mostrare i segni delle ferite riportate nella battaglia condotta dentro e anche contro di sé, per cambiare vita. Le donne, infatti, diversamente dagli uomini, sentono la necessità di cambiare spesso la pelle, in vista di una palingenesi personale e per diventare migliori: come fanno i serpenti che cambiano periodicamente la muta per una propria crescita individuale. L'ipotesi del valore esclusivamente iconico assunto in questo caso dalle parole è suffragata dall'inserimento dei suddetti ibridi verbali che contraddicono la grammatica della lingua spagnola, non hanno alcun senso compiuto e, pertanto, perdono la funzione narrativa che appartiene loro in quanto parola e acquistano quella più immediata e più efficace dell'immagine.

In *Palabras preciosas* la pittrice, vuole intendere che per le donne le parole, più che per gli uomini, sono preziose. In tale ottica ella opera una differenziazione tra loro. Alcune, scritte con colori molto chiari, quasi invisibili, si librano leggere come piume nell'aria e circondano la donna come per proteggerla. Sono parole positive e costruttive per la sua vita, come appunto *confiar, belleza, color, fuerza, mirar, risa, emoción*. Altre invece diventano il vestito che indossa la donna e sono costituite principalmente da verbi all'infinito quali *volver, amar, cambiar, dormir, ver, bailar*. Questi ultimi alludono alle azioni ordinarie che attengono al quotidiano dell'universo femminile ma che compongono, come detto, la parte più preziosa della vita di una donna. Altre ancora giacciono sul selciato dove ella cammina e sono le parole negative, le più tossiche per il

⁴⁷ Il dipinto è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/cambio-de-piel?exhibition=Alegr%C3%ADa&itemspp=24&position=5>

suo benessere psicologico ma che spesso la donna conosce nel suo percorso di vita. Si leggono, infatti, nel dipinto, tra le altre, parole come *culpa*, *miedo*, *mentira*, *vergüenza*. Anche in questo caso le parole rinunciano alla loro funzione originaria e diventano immagine; corrispondentemente, l'immagine svolge una funzione narrativa, raccontando la storia di quella donna e facendosi, così, linguaggio icastico, al posto della parola. Pertanto, la rappresentazione grafica della figura femminile sembra narrare la sua storia e, a sua volta, il segno si fa parola.

Nel dipinto, tra le tante parole nocive che la donna raffigurata trova sui suoi passi senza, peraltro, calpestarle, riesce ad afferrare l'unica parola veramente salvifica per lei, *alegría*, che sembra infatti essere un'emanazione della stessa mano e della quale pare costituire, pertanto, quasi un'appendice. Anche in questo caso l'immagine della mano della donna assolve la medesima funzione della parola e si fa, pertanto, essa stessa, parola.

Nella tela *Estás in todas partes*⁴⁸ si assiste a un rapporto tra parola e immagine della donna molto simile a quello dei dipinti precedenti. La Armisén dipinge, infatti, una donna che mette il cuore in tutto ciò che fa, qualunque cosa faccia e dovunque vada, che se parla, parla con il cuore, che se va in albergo lo fa con il cuore e se fugge, fugge per amore. Ella esprime tale caratteristica mediante parole scritte in rosso come il cuore stretto tra le mani sul petto e come i due cuoricini che le inframmezzano e tra cui si distinguono le parole: *en mi familia*, *en mis hijos*, *en mis dudas*, *en mis recuerdos*, *en mis disgustos*, *en mis fugas*, *en mi boca*, *en mis manos*, *en los hoteles*, *en mis lágrimas*, *en lo que me gusta y en lo que no escalofríos*, *en las bromas*, *en las fiestas*, *en mi tristeza*, *en mi alegría*. Le parole che si propagano dalla sua testa sono disposte intorno a essa come una sorta di voluminosa capigliatura, scaturiscono dall'immagine della donna medesima e si fanno, esse stesse immagine, diventando, così, una parte del suo corpo, in particolare i suoi capelli e quindi acquistano una fisicità che le parole di per sé non hanno; mentre l'immagine del cuore rosso, al centro del petto della donna, diventa la sua voce narrante, che enumera tutto ciò in cui ella lo pone, e cioè: la famiglia, i suoi fantasmi, le città che ama, come Lisbona e Barcellona, il teatro, la fotografia e persino il divano di casa.

In *Pausa* (Fig. 3) è raffigurata una donna a mezzo busto, con gli occhi chiusi, le cui mani sovradimensionate sono poste proprio sopra la fronte per trattenere i capelli che rappresentano i suoi pensieri, vanno in tutte le direzioni e sono unite a formare una specie di sbarramento o di argine al loro libero e illimitato vagare. Come in *Palabras preciosas* e in *Cambio de piel*, la donna è vestita di parole (in questo caso scritte in nero) che coprono il busto e le maniche della maglia rossa che indossa. Tali parole compongono l'immagine dell'indumento che aderisce al corpo come una seconda pelle, diventandone quasi parte integrante. Sono singole parole come, *respirar*, *la estupidez*, *mirar*, *bien*, *blanco*, *azul*, *pausar*, *amar*, *olvidar*, *los nervios*, frasi come *desconectar las alarmas*, *dejar en paz*, *abrir la puerta*, *de lo que espero*, *correr sin saber a donde*, *dejarte ir*, *salirme de la raya*, *darte más paz*, *dejarme en paz*, *abandonar las luchas eternas*, *contar hasta lo infinito*. Con la figura femminile, esse contribuiscono a plasmare un altro esempio di donna verbo-visuale. È interessante notare che, nella rappresentazione plastica dei capelli della donna, questi ultimi mostrano lo stesso andamento dei *capelli-pensieri* della tela *Estás in todas partes*. Tuttavia, la differenza sostanziale esistente tra loro risiede nel posizionamento delle parole che, nel dipinto suddetto, costruiscono l'immagine dei pensieri delle donne che vagano in tutte le parti; mentre in *Pausa*, le parole, concentrandosi sul busto e sulla braccia, e pertanto, non sul

⁴⁸ La tela è visibile online, <https://evaarmisen.com/es/obra/estas-en-todas-partes-3?exhibition=Alegr%C3%ADa&itemspp=24&position=6>

capo come nel citato dipinto *Estás in todas partes*, delineano l'immagine di una donna che vuole trovare la pace, ritagliandosi dei momenti tutti per sé e che, pertanto, deve non solo estraniarsi dal mondo esterno, ma anche svuotare la mente dai soliti pensieri, dalle angosce usuali, dalle aspettative future, e interrompere l'opprimente catena di abitudini e azioni di cui è fatto, a volte, il quotidiano, anche facendo cose sciocche e banali.

In tempi recenti, tuttavia, nella pittura dell'artista si avverte un'evoluzione della donna verbo-visuale. Nelle tele realizzate nel 2022, *La vida*, *Un sitio donde volver*, *Mil caminos* e *Lo inesperado*, presentate alla citata mostra di Seul, emerge, infatti, un mutamento nel percorso della relazione tra la parola e l'immagine femminile, istaurato dalla pittrice nelle sue precedenti opere pittoriche. Esse raffigurano, tutte, una donna a mezzo busto su un fondale realizzato mediante colori che spaziano dal verde acqua al verde bottiglia e pervaso da linee ondulate simili a quelle che appaiono sulle mappe topografiche o alle venature del legno.

Nelle precedenti pitture, *Todo lo llevo encima*, del 2010, *Sin mirar atrás*, del 2016, *Leyéndome el pensamiento*, del 2017, e in *Palabras preciosas*, e *Estás in todas partes*, entrambe del 2021, le parole della donna acquistano la fisicità di una parte del suo corpo oppure concretizzano un suo particolare stato d'animo o un'emozione precisa. Sono legate alla vita di una donna ma, nel loro insieme, non rappresentano un racconto organico né, tantomeno, raccontano la sua storia. Per contro, nei quattro dipinti sopracitati, *La vida*, *Un sitio donde volver*, *Mil caminos* e *Lo inesperado*, la parola, pur continuando a conformare l'immagine pittorica femminile e non rinunciando a farsi, pertanto, rappresentazione visiva della donna, per così dire, si interiorizza divenendo anche immagine pittorica della sua psiche. Sembra, infatti, raccontare la storia di una donna che, divenuta più matura, ha raggiunto una maggiore consapevolezza e ha conquistato alcune essenziali certezze.

In *La vida* (Fig. 4) le parole indicano ciò che costituisce il fulcro della vita di una donna, come, appunto, un luogo caro, l'essere madre, il costruire una nuova vita con il proprio compagno, il posto dove dipingere, i figli che hanno imparato a camminare da soli e la natura. Esse non aderiscono al capo della donna ma si dipartono da esso, perdono la materialità dei capelli e diventano emanazione dei suoi pensieri, delle sue idee e dei suoi valori. Sono, infatti, precisamente: *el lugar donde pintar, construir la nueva vida contigo, ser madre, aprendisteis a andar, la naturaleza, Sant Quirze Safaja*. Tali parole, che sembrano in qualche modo relazionabili alla vita personale e professionale dell'artista, sono inframmezzate, come in *Todo lo llevo encima*, da figure dal tratto infantile quali un cagnolino, un ragazzino che cammina, un paio di scarponcini, una donna che dorme o sogna, un uomo e una donna abbracciati, una fiamma e alcuni alberelli che, in qualche modo, ugualmente ne fanno parte.

In *Lo inesperado* (Fig. 5) è ritratta una donna vestita all'orientale che si veste di parole che formano un turbante che ne avvolge il capo e sono trattenute al centro della fronte da un gioiello pendente sulla stessa. Esse esprimono il pensiero dell'artista, per il preciso riferimento alla sua persona e alla bellezza delle cose insperate che risiede, per l'appunto, nella meraviglia suscitata dalla felicità che un luogo, o l'incontro con una popolazione di donne eccezionali, inattesi, provocano in lei. *Korea, felicidad, sorpresa, describir las haenyeo, soñar, Daegu*, sono per la pittrice le parole della felicità dell'inaspettato. Anche in questo caso le parole diventano un elemento inglobato nel capo della donna e, quindi, una vera e propria parte di esso: facendosi in tal modo, ancora una volta, immagine della stessa.

In *Mil caminos* (Fig. 6) le parole hanno l'andamento di una diagonale che parte dall'omero della donna raffigurata e giunge oltre la parte superiore del suo capo. Non a

caso è stata adoperata la direzionalità obliqua, che allude al dinamismo e all'evoluzione dei percorsi di vita delle donne. L'insieme delle parole, nel dipinto, sembra significare che il punto da cui partono le mille strade che si aprono dinanzi alle donne è il luogo in cui sono nate, da cui partono e a cui sempre, in un modo o nell'altro, ritornano. *Zaragoza*, infatti, luogo di nascita della pittrice aragonese, è la prima delle parole con cui vengono indicati i *mil caminos* di cui è costituita la loro strada. La loro ricerca, anche se comporta angosce e paure, deve essere sempre sorretta e illuminata dalla forza d'animo, dalla gioia di vivere, dal sostegno della famiglia e delle migliori amiche. Le parole che descrivono l'idea di questa donna verbo-visuale, infatti, sono: *Zaragoza, volver siempre, el miedo y la valentia, jugar, bailar, mis padres, las mejores amigas, donde vi lo importante, conocer la bondad, la raíz*. Due gruppi di parole posizionate a sinistra del capo della figura femminile e in basso a destra della composizione e, precisamente, *mil caminos* e *abiertos*, indicano, poi, che la bellezza della vita sta nella sua dinamicità e nel suo continuo cambiamento e che le mille strade che la donna dovrà percorrere devono essere affrontate con la consapevolezza delle proprie radici e con la certezza di dover tornare là dove tutto è iniziato. In questo dipinto le parole, oltre a contribuire a formare l'immagine pittorica femminile, sono dotate di un'ulteriore funzione in quanto, mediante la predetta direzionalità obliqua, determinano, nella composizione, un dinamismo spaziale che movimentata l'intero impaginato pittorico, compreso anche lo sfondo, depotenziando il consueto senso di appiattimento della figura femminile sullo sfondo, e accentuando l'efficacia visiva dell'immagine stessa.

In *Sin miedo* (Fig. 7) è raffigurata una donna a mezzo busto che, come nel dipinto sopraindicato, mostra, ancora una volta sul capo, parole come capelli al vento. Le parole che connotano questa donna verbo-visuale sembrano avere anche un valore didascalico per tutte le giovani donne e vogliono significare che la giovinezza deve essere vissuta senza paura, anche se capire dopo non aver capito nulla è la vera conquista della maturità; che essa si esprime nell'amare, nell'aprire la mente alle nuove esperienze, nel vivere in libertà lontano dalla propria casa e dalle proprie certezze per trovare la propria intimità, nel perdere il controllo e anche nel provare vergogna, nel viaggiare per amore, nel trovare nuovi linguaggi di espressione, nel provare per la prima volta la solitudine e nel voler abitare e studiare in città straniere. Le parole che ella usa a corredo dell'immagine sono, infatti: *la libertad, la intimidación lejos de casa, Rotterdam, Amsterdam, no entender nada y entender, el viaje por amor, perder el control, la primera soledad, abrir la cabeza, hablar en una nueva clave*.

In *Un sitio donde volver* (Fig. 8) è rappresentata l'immagine di una donna a mezzo busto, con un occhio chiuso e uno aperto, sul cui capo le parole formano come una chioma svolazzante. Il pensiero che le parole vogliono esprimere per conformare l'immagine psico-fisica della donna è che l'andare e il venire sono i corsi e i ricorsi dell'esistenza femminile ma che sono necessari, dopo aver sperimentato l'indipendenza, un appartamento dove stare, gli studi, la progettualità, l'amore, la malattia, avere un posto in cui tornare, che, per la pittrice, si identifica con Barcellona, la città dove ella, infatti, attualmente risiede. *Barcelona, independencia, Universidad, piso, amor, planear, ir y venir, volver despues a la enfermedad*, esprimono, infatti, il concetto che, per una donna, è importante il viaggio ma che è ancora più importante il ritorno: per ritrovare la pace, la serenità e la quiete smarrite, nel dolore di una malattia poi superata, ma anche nell'entusiasmo della ricerca di indipendenza, di amore, di progetti e di studi futuri che la giovinezza, ma anche un viaggio, di solito, portano con sé. La formula pittorica di questa donna verbo-visuale appare molto simile a quella della tela in precedenza analizzata, *Sin miedo*.

In *Verano* (Fig. 9) si nota una donna a mezzo busto che, anche in questo caso, mostra le parole come fossero i suoi capelli mossi dal vento. Tra le parole che formano la sua chioma e che narrano delle sue prime estati felici al mare, in Galizia e in Portogallo con i suoi nonni e con gli affetti più cari, caratterizzate dai primi amori e dall'umanità della gente incontrata, la pittrice ha posto immagini di fiori, di onde, di un polpo e di un insetto, per potenziare l'efficacia iconica e narrativa di entrambe. In questo esempio di donna verbo-visuale la parola assume il valore di elemento somatico (i capelli svolazzanti) ma anche quello di esternazione visiva della memoria e, quindi, dei ricordi e delle emozioni giovanili che albergano nella mente. Le parole che aleggiano sulla testa della figura femminile sono, infatti, *amores de verano, la humanidad, deberes de verano, Cris, primer mar, los abuelos, nadar, Portugal, Galicia, playa, primer beso, cartas de amor, la sal.*

Nelle citate tele del 2022, *En mi piel* e *Cambiar de piel*, si nota un'ulteriore evoluzione del rapporto parola e immagine della donna, maturata, a parere di chi scrive, probabilmente in seguito a una profonda riflessione della pittrice, avvenuta nella maturità, sulle varie fasi della vita di una donna ovvero su ciò che, per una donna, è fondamentale per stare bene nella propria pelle, e su come sia indispensabile negli anni della maturità ripercorrere le varie stagioni della propria vita, l'infanzia, la giovinezza, la maturità e la vecchiaia, attraverso le parole che le hanno caratterizzate, per acquisire coscienza del proprio percorso di vita e per comprenderne il senso.

Il dipinto *En mi piel* (Fig. 10) riecheggia *Estás en todas partes*, realizzato un anno prima, ma presenta, rispetto allo stesso, due sostanziali differenze. La prima è costituita dall'andamento che nello spazio pittorico assume il complesso delle parole. In questo caso, infatti, esse si ricompongono sulla testa della donna, come a formare sul capo un casco e a significare, pertanto, che stare nella propria pelle significa seguire le proprie passioni, i propri sogni, i propri desideri, avere il piacere delle piccole gioie quotidiane, di una passeggiata, dell'ascolto di una canzone, del cibo, del riposo, del Natale, della neve, dei quadri, dei viaggi; ma vuol dire anche accettare le proprie cicatrici, convivere con il proprio passato e i propri dubbi e valorizzare il dono della salute. Un'ulteriore differenza consiste nel fatto che le parole non si dipartono, come nell'altro dipinto, dal capo verso l'esterno, ma si formano nella testa e rimangono in essa. La parola, pertanto, descrive l'immagine di una donna che sta bene nella propria pelle perché trova quello che, per l'appunto, la fa star bene dentro di sé, nel recinto della sua vita familiare e personale. Le parole sono, infatti, tra le altre: *en mi salud, en mi latido, en mi risa, en mis hijos, cuando duermo, en el deseo, en los aviones, en las certezas, en mis manos, en el pasado, en mis cumpleaños, en las flores, en el mar, en la playa, en lo que me emociona, en mis canciones, cuando estoy sola.*

Nel dipinto *Cambiar de piel* (Fig. 11), si nota l'immagine di una donna, raffigurata a mezzo busto, nelle quattro stagioni della sua vita, che rimane sorprendentemente, anche nel volto, sempre la stessa. Infatti, in primo piano, in posizione avanzata rispetto alle altre, è raffigurata una donna nella maturità; dietro di lei in posizione sfalsata, alla sua sinistra, si nota la stessa donna, nell'infanzia e nella giovinezza e dietro la donna nell'età adulta, alla sua destra, sempre la medesima donna nella stagione della vecchiaia. Le parole che coprono la parte del corpo della donna dove si trova il cuore e il seno e che funge per loro da supporto grafico, contribuiscono a formare una donna verbo-visuale molto significativa, assumendo anche una funzione simbolica. Esse, infatti, per la loro particolare collocazione sul seno, una parte del corpo femminile fortemente simbolica perché legata alla maternità e alla sensualità, sembrano arricchirsi di un ulteriore significato, in quanto diventano emblema della femminilità della donna che viene iconizzata non tanto dalla sua immagine quanto dalle sue parole.

Essere bambina significa avere, per la pittrice, *muchas primeras veces*, essere *ingenua, pintar, tener mucho tiempo para*. Essere una giovane donna significa vivere i *primeros amores*, dedicarsi a *los juegos*, essere piena di *alegría*, sperimentare *el desengaño*. Essere una donna adulta comporta vivere *con todo encima*, accettare *lo bueno y lo malo*, custodire *los recuerdos*, ricordare *los aciertos e el amor*; avere *las arrugas*, comporre dentro di sé *las contradicciones*, conoscere *personas nuevas*, coltivare *las dudas*, affrontare *las mudanzas*. La vecchiaia, per una donna è un approdo dove incontra *los sustos* di vario tipo, per la fragilità psicofisica che l'età comporta, e nella quale, inevitabilmente, deve affrontare la paura di ciò che l'attende nella vita che le rimane, e prendere, altresì, coscienza del fatto che ciò che sembrava non dovesse avere mai fine, compresa la vita stessa, si può di colpo arrestare: come, del resto, efficacemente espresso dalle parole presenti nel dipinto *lo infinito que se acaba de golpe*.

8. Conclusioni

L'artista, non è, ad avviso di chi scrive, nel contesto dell'Arte contemporanea, né una monade né una secessionista. Nelle opere esaminate sono stati rintracciati, infatti, riferimenti ad alcuni protagonisti della pittura del Novecento e rinvenute talune analogie con alcune loro opere.

Armisen conddivide con i Fauves, e in particolare con Henri Matisse, la gioiosa vivacità dei colori, a cui, peraltro, rimanda anche per la marcata bidimensionalità dell'impaginato pittorico.

La linea nera che definisce le figure e ne profila i contorni e che, in alcuni casi, determina l'alterazione e la deformazione del corpo femminile e, in particolare, delle mani, del collo, delle braccia, del volto, dei piedi e delle gambe, sono caratteri che la apparentano al Die Brücke. Tuttavia, nell'opera della pittrice spagnola, questa linea nera non genera figure dai profili spigolosi e taglienti ma serve a enfatizzare l'evidenza icastica dell'elemento raffigurato, sottolineando, in alcuni casi, il sovradimensionamento di una mano, di una gamba, di un braccio, per rimarcare l'azione compiuta da ciascuno di loro, e accentuando, altresì, la visione appiattita dell'elemento stesso sul fondale. Inoltre, gli artisti del suddetto movimento espressionista tedesco adoperano la deformazione della forma, sottolineata sovente nelle loro opere dalla linea nera, come trasposizione grafica della loro visione alterata e drammatica della realtà. Per contro, nelle opere di Eva Armisen, il tratto nero, la deformazione e il sovradimensionamento di alcune parti del corpo, nonché l'utilizzo di un disegno e di una grafia infantili, valgono a evidenziare con maggiore vigore la sua visione gioiosa e positiva della vita, tipica dell'infanzia.

Sono state rinvenute, altresì, similitudini con talune opere di due pittrici rumene naïf della seconda metà del Novecento, per quando riguarda il mondo poetico, i cromatismi, la sintesi, l'efficacia disegnativa e la disposizione compositiva degli elementi e sono state rilevate, anche, talune affinità con alcuni protagonisti delle Avanguardie storiche del primo Novecento.

L'artista aragonese, nell'uso della parola, si ricollega, inoltre, ai Futuristi per quanto riguarda l'utilizzo dei verbi all'infinito e per la funzione onomatopeica in alcuni casi a essa attribuita.

Per quanto riguarda, poi, esclusivamente l'uso di una grafia infantile semplice e chiara presente in alcuni dipinti surrealisti di Magritte, si possono rintracciare affinità tra gli stessi e talune opere dell'artista spagnola. Infatti, Armisen si differenzia notevolmente dal pittore belga, nell'attribuzione della funzione della parola all'interno della composizione pittorica. Nelle opere di quest'ultimo, per l'appunto le parole, pur

diventando anch'esse scrittura dipinta, contraddicono l'immagine; laddove, in quelle della pittrice aragonese, contribuiscono a formare l'immagine.

In relazione a quanto precede si può, pertanto, concludere che in alcune sue opere, e data anche la sua formazione e cultura artistica, la pittrice istaura e mantiene un proficuo dialogo con alcuni protagonisti dell'Arte del Novecento.

La donna che Eva Armisen rappresenta e propone, è fatta di parole, si veste di parole, si circonda di parole, le considera preziose, le porta su di sé nella bisaccia della vita che si trascina dietro, non già come una pesante zavorra che la rallenta o le impedisce il cammino, ma come il carico che essa le ha in parte donato e in parte imposto per farla diventare quella che è.

Per l'artista aragonese, dunque, la parola è donna, e la donna può e deve usarla per trovare nuovi linguaggi di espressione nell'Arte come nella società ma anche per intraprendere, e vincere, le proprie battaglie di libertà e parità di genere, in un momento storico come quello attuale in cui, in alcune parti del mondo, questo aspetto è particolarmente cruciale e anzi drammatico.

In relazione a quanto precede, si può concludere che l'aspetto più originale rilevato nei dipinti in precedenza analizzati nel contesto della produzione artistica oggetto del presente studio, è costituito dalla formula pittorica della donna verbo-visuale individuata dalla scrivente. Essa rappresenta, in pittura, un personale utilizzo del rapporto parola e immagine femminile dal quale scaturisce come suo diretto portato, ma rispetto al quale si pone anche come la personale risposta dell'artista alla questione di genere dibattuta nell'Arte contemporanea.

La donna verbo-visuale costituisce, per di più, a parere di chi scrive, nell'attuale panorama artistico, un originale contributo all'iconografia femminile, in quanto formula artistica che associa l'immagine della donna alla parola per il significato pregnante e per il valore fortemente caratterizzante che, nella stessa iconografia, tale connubio assume. La parola viene, infatti, interiorizzata e diventa, nel dipinto, insieme con il segno grafico, il colore, lo spazio e la disposizione compositiva dei suoi elementi, non solo parte dell'immagine del corpo della donna ma anche rappresentazione iconica della sua sfera psichica ed emozionale e si fa, pertanto, immagine complessiva del suo corpo e della sua mente, diventando, perfino, un elemento rappresentativo della sua femminilità.

Dalla donna verbo-visuale rintracciata in alcune tele dell'artista, può discendere, pertanto, un'indicazione precisa, quella cioè che, in pittura, la donna contemporanea nelle mille sfaccettature della sua personalità, ma anche nella sua femminilità, può essere efficacemente rappresentata non più soltanto dalla sua immagine ma anche dalle sue parole, adoperate in sinergica connessione tra loro.

La donna verbo-visuale, sembra essere, pertanto, il valore aggiunto e, artisticamente, il punto di forza nella totalità dell'opera di Eva Armisen, peraltro, complessivamente pregevole.



Fig. 1. Eva Armisen, *Autoretrato*, 2022, olio su tela, 187 x 89 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].



Fig. 2. Eva Armisen, *Andando*, 2022, olio su tela, 200 x 150 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].



Fig. 3. Eva Armisen, *Pausa*, 2022, olio su tela, 130 x 162 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].



Fig. 4. Eva Armisen, *La vida*, 2022, olio su tela, 55 x 55 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].



Fig. 5. Eva Armisen, *Lo inesperado*, olio su tela, 55 x 55 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].



Fig. 6. Eva Armisen, *Mil caminos*, olio su tela, 55 x 55 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].



Fig. 7. Eva Armisen, *Sin miedo*, olio su tela, 55 x 55 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].

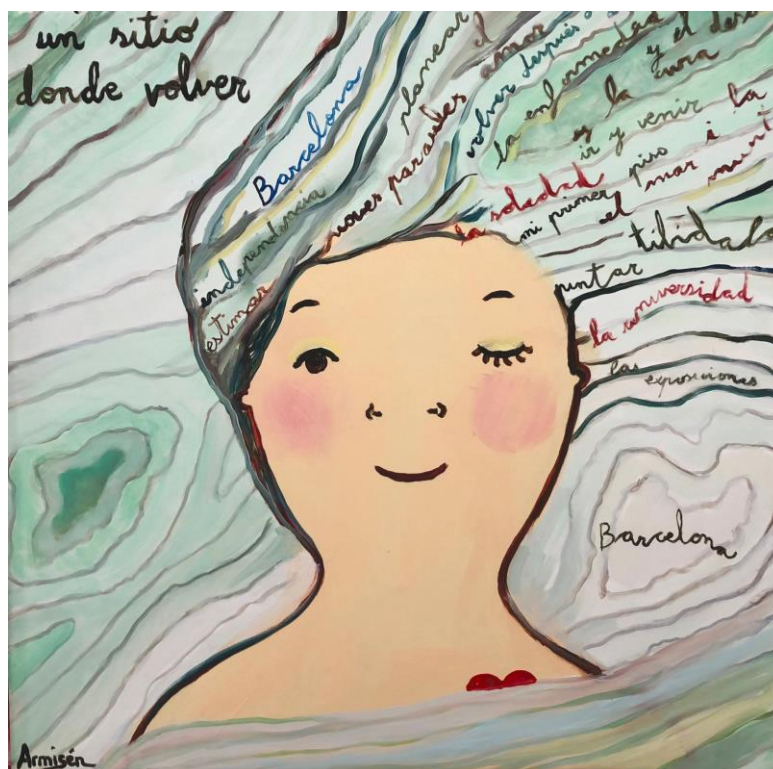


Fig. 8. Eva Armisen, *Un sitio donde volver*, 2022, olio su tela, 55 x 55 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].



Fig. 9. Eva Armisen, *Verano*, 2022, olio su tela, 55 x 55 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].

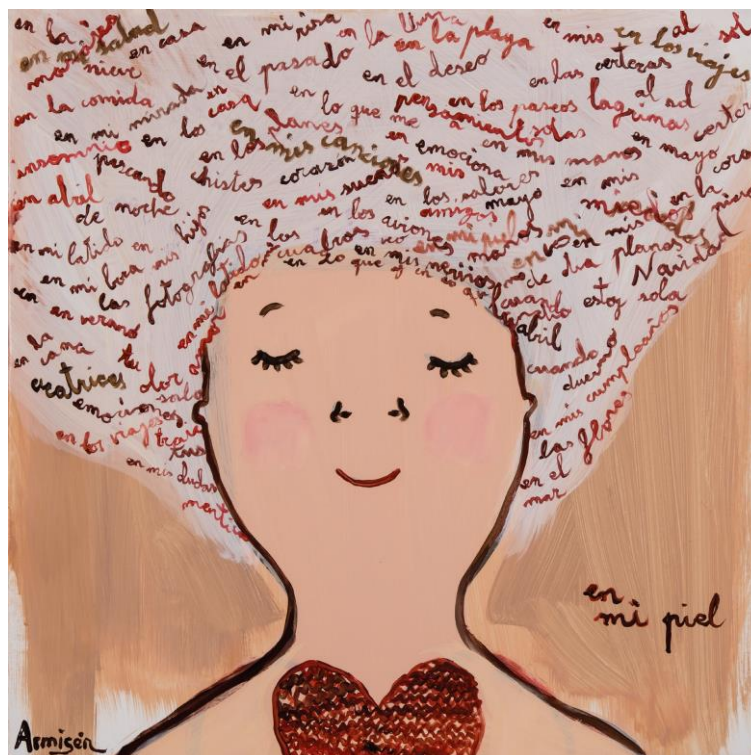


Fig. 10. Eva Armisen, *En mi piel*, 2022, olio su tela, 55 x 55 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].



Fig. 11. Eva Armisen, *Cambiar de piel*, 2022, olio su tela, 55 x 55 cm. Proprietà dell'artista Eva Armisen [per gentile concessione dell'artista Eva Armisen].

Opere citate

- Acocella, Alessandra, Minuto, Maria Elena & Giorgio Zanchetti eds. *Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Avanguardia, neoavanguardia, comunicazione di massa. Monografico di Piano B. Arti E Culture Visive* 5/1 (2020a). [en línea]: https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/259679/1/piano%20b_Scritture%20di%20immagini%2C%20V.%205%2C%20N.%201_2020.pdf
- . eds. *Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Linguaggio, processo, narrazione. Monografico di Piano B. Arti E Culture Visive* 5/2 (2020b). [en línea]: <https://pianob.unibo.it/article/view/12707/12469>
- Armisen, Eva. *¿Te enseño un truco? Catalogo della mostra. Sala de Exposiciones Francisco de Goya. UNED Barbastro, 4/6/2004 – 28/06/2004. Barbastro: UNED, 2004.*
- . *Colección SOC.DACC. Catalogo della mostra. Cerámica contemporánea, Baluarte de la Candelaria. 02/02/2007 – 11/03/2007. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 2006a.*
- . *Un ratito. Catalogo della mostra. Salas de exposiciones de la UNED. Calatayud, 13/05/2006 – 15/06/2006. Calatayud: UNED, 2006b.*
- . *Eva Armisen. Catalogo della mostra. La Carbonería, espacio de arte. Huesca, 18/04/2009 – 23/05/2009. Huesca: La Carbonería, 2009.*
- . *Eva Armisen. Catalogo della mostra. La Carbonería, espacio de arte. Huesca, 10/05/2012 – 24/05/2012. Huesca: La Carbonería, 2012.*
- . *Alegría. Catalogo della mostra. La Lonja de Zaragoza, 10/02/2022 – 24/04/2022. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2022a.*
- . *Andando. Catalogo della mostra. War Memorial of Korea in Yongsan District. Seoul, 13/05/2022 – 13/03/2023. Seoul: DCMM, 2022b.*
- Arnaldi, Valeria. *Che cos'è la Street Art? E come sta cambiando il mondo dell'arte. Roma: Mondo Bizarro Press, 2014.*
- Belli, Gabriella. "La scrittura futurista e l'uso del manifesto." In Melania Gazzotti & Julia Trolp eds. *La parola nell'arte: ricerche d'avanguardia nel '900: dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart. Catalogo della mostra. Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10/11/2007 – 6/04/2008. Milano: Skira, 2007. 45-49.*
- Brodskaja, Natalia. *L'Arte Naïf. New York: Parkston Press, 2000.*
- Castelli, Paolo. "Le parole e le immagini/Le parole e le cose. Il triangolo parola-immagine-cosa in René Magritte e Michel Foucault." *Engramma* 150 (2017): s.p. [en línea]: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3236
- Ciotta, Anna. "Street Art al tempo del Covid-19 sui muri di Spagna e Portogallo." *eHumanista/IVITRA* 21 (2022): 138-159. [en línea]: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ivitra/volume21/1.9.%20Ciotta.pdf>
- Dantini, Michele. "Parole come figure." *Art e dossier* 329 (2016): 22-27.
- Dúran Úcar, Lola. "Celebración de la pintura." In Eva Armisen ed. *Alegría. Catalogo della mostra. La Lonja de Zaragoza, 10/02/2022 – 24/04/2022. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2022a. 7-14*
- Ferrari, Daniela. "Pop culture. La parola è immagine." In Melania Gazzotti & Julia Trolp eds. *La parola nell'arte: ricerche d'avanguardia nel '900: dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart. Catalogo della mostra. Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10/11/2007 – 6/04/2008. Milano: Skira, 2007. 673-677.*

- Foucault, Michel. *Questa non è una pipa*. Milano: Serra e Riva, 1980.
- Gazzotti, Melania & Julia Trolp eds. *La parola nell'arte: ricerche d'avanguardia nel '900: dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart. Catalogo della mostra*. Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10/11/2007 – 6/04/2008. Milano: Skira, 2007.
- Han-sol, Park. “Eva Armisen's newest retrospective continues to celebrate ‘trivia’ of everyday life.” *The Korea Times*, 26/06/2022. [en línea]: https://www.koreatimes.co.kr/www/culture/2022/06/199_329168.html.
- Ko, Heeyoung & Eva Armisen. *Mamá y el mar*. Adapactación de Santi Balmes. Barcelona: Principal de los Libro, 2019.
- Le Witt, Sol. “Paragraph on Conceptual Art.” *Artforum* 5/10 (1967): 79-83.
- Lucchetti, Daniela. *Writing. Storia, linguaggi, arte nei graffiti di strada*. Roma: Castelvecchi, 1999.
- Mašek, Victor Ernest. *Arta Naivă*. Bucuresti: Editura Meridiane, 1989.
- Mathieson, Eleanor & Xavier Tàpies. *Street Artists. The Complete Guide*. London: Graffito, 2009.
- Nigro Covre, Jolanda. *Arte contemporanea: le Avanguardie storiche*. Roma: Carocci, 2012.
- Obuchova Aleksandra. “Libro come parola, libro come oggetto.” In Melania Gazzotti & Julia Trolp eds. *La parola nell'arte: ricerche d'avanguardia nel '900: dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart. Catalogo della mostra*. Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10/11/2007 – 6/04/2008. Milano: Skira, 2007. 193-197.
- Parrot, Marc & Eva Armisen. *¿Qué me está pasando?* Barcelona: Lumen, 2009.
- . *Tengo un papel*. Barcelona: Flamboyant, 2018.
- Piquer, Eva & Eva Armisen. *Evasiones*. Barcelona: Casa Catedral, 2018.
- Piquer, Eva. *Como antes de todo*. Barcelona: Bridge, 2021.
- Revuelta, Laura. “Eva al desnudo.” In Eva Armisen. *Alegría. Catalogo della mostra. La Lonja de Zaragoza*, 10/02/2022 – 24/04/2022. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2022. 15-22.
- Sánchez, Noelia G. Vida, Eva Armisen. *Catalogo della mostra. Sala de Exposiciones Román, Zaldivar, Navarrete*, 21/03/2021 – 27/06/2021. Navarrete: Ayuntamiento de Navarrete, 2021.
- Tàpies, Xavier. *La Street Art ai tempi del coronavirus*. Milano: L'ippocampo, 2020.
- Vettese, Angela. “Parole e immagini.” In *Si fa con tutto. Il linguaggio nell'Arte contemporanea*. Bari/Roma: Laterza, 2011. 137-141.