

Beyond the Collection

Lucy McKenzie Antonio Canova



Vulcanizzato

A CURA DI / CURATED BY
Lucrezia Calabrò Visconti

Introduzione / Introduction

Lucrezia Calabrò Visconti

30

Lucy McKenzie and Antonio Canova:
Vulcanizzato

Lucy McKenzie

36

Waxing Classics: McKenzie / Canova

Philipp Ekardt

44

Opere in mostra / *Exhibited artworks*Biografie / *Biographies*

46

Introduzione Introduction

Lucrezia Calabrò Visconti

Per la terza edizione di Beyond the Collection, Pinacoteca Agnelli ha commissionato all'artista Lucy McKenzie (nata a Glasgow nel 1977, vive a Bruxelles) un nuovo progetto in dialogo con le opere dello scultore neoclassico Antonio Canova (1757, Possagno – 1822, Venezia).

Realizzata a conclusione di una ricerca durata più di un anno, l'installazione *Vulcanizzato* prende le mosse dai due gessi di Canova presenti nella collezione permanente, *Danzatrice con mani sui fianchi* (1811-1812) e *Danzatrice con dito al mento* (1809-1814), per l'occasione allestiti nella sala dedicata a Beyond the Collection. McKenzie presenta le due statue canoviane in dialogo con una serie di nuove opere scultoree e pittoriche, proponendo una riflessione sulla persistenza di modelli e simboli della statuaria classica nella contemporaneità, dalla scultura decorativa, ai monumenti pubblici, ai display commerciali.

La produzione di McKenzie esplora il rapporto dell'arte, e in particolare della pittura, con la costruzione del valore, la cultura popolare e la propaganda politica. Nel corso della storia, le arti visive sono state a più riprese un mezzo chiave di celebrazione e autocelebrazione da parte di chi deteneva il potere, spesso utilizzate come strumento di comunicazione, o metodo per la produzione di consenso nella società civile. Anche grazie a questo processo, la pittura e la scultura hanno infiltrato, fin dall'antichità, discipline considerate "minorì" come le arti applicate, il design, la moda e gli oggetti di consumo, declinate in oggetti e formati che non appartengono pienamente a ciò che conosciamo come "storia dell'arte".

Nella ricerca di McKenzie questa dimensione storica e sociale delle arti emerge attraverso una pratica che comprende pittura, scultura e installazione. In particolare, McKenzie ha acquisito le tecniche della Van der Kelen Logerlain a Bruxelles, l'unica scuola in Europa dedicata alla trasmissione delle tecniche tradizionali della pittura decorativa del XIX secolo, come il *trompe-l'oeil* e l'imitazione iper-realistica di materiali come il marmo e il legno. La produzione di McKenzie si posiziona dunque in una zona di negoziazione tra quelle tecniche e tematiche che sono state integrate nei musei come "arte elevata" e quelle che invece sono rimaste escluse da questa forma di legittimazione.

In occasion of the third edition of Beyond the Collection, Pinacoteca Agnelli has commissioned artist Lucy McKenzie (born in Glasgow in 1977, lives in Brussels) the creation of a new project in dialogue with the works by the neoclassical sculptor Antonio Canova (1757, Possagno – 1822, Venice).

The installation, titled Vulcanizzato, is the result of a research process that lasted more than a year and takes its starting point from two plaster casts by Canova from the permanent collection: Dancer with her Hands on her Hips (1811-1812) and Dancer with her Finger on her Chin (1809-1814). These sculptures are specially exhibited in the Beyond the Collection room, where McKenzie presents them in dialogue with a series of new sculptural and pictorial works, offering a reflection on the persistence of characteristic models and symbols of classical statuary in the contemporary era, from decorative sculpture, to public monuments and commercial displays.

McKenzie's production explores the relationship between art, particularly painting, and the construction of value, popular culture, and political propaganda. Throughout history, visual arts have repeatedly served as a key means of celebration and self-celebration by those in power, often used as a tool for communication or for generating consensus in civil society. It is partially thanks to such a process that painting and sculpture have infiltrated, since ancient times, disciplines considered "minor" such as applied arts, design, fashion, and consumer objects, taking on forms and formats that do not fully belong to what we acknowledge as 'art history.'

In McKenzie's research, this historical and social dimension of the arts emerges through a practice that encompasses painting, sculpture, and installation. In particular, McKenzie acquired techniques from the Van der Kelen Logerlain in Brussels, the only school in Europe dedicated to the transmission of traditional crafts of 19th century decorative painting, such as trompe-l'oeil and the hyper-realistic imitation of materials such as marble and wood. McKenzie's production is positioned in a zone of negotiation between techniques and themes that have been integrated in museums as 'high art,' and those that have been excluded from this form of legitimacy.

Ad affiancare la sua pratica come artista visiva, McKenzie ha fondato nel 2007, insieme alla designer Beca Lipscombe e all'illustratore Bernie Reid, Atelier E.B., una società di decorazione d'interni. Nel 2011, dopo che Reid ha lasciato il gruppo, Atelier E.B. è diventato un marchio di moda che utilizza metodi di produzione locali e forme alternative di distribuzione e display delle loro collezioni. Nel suo lavoro come artista e nella sua attività con Atelier E.B., McKenzie testa i confini tra produzione culturale e processi commerciali, svelando il modo in cui entrambi contribuiscono alla formazione e diffusione di precise visioni del mondo. I suoi progetti esplorano come la convenzionale distanza tra pratiche e tematiche deputate a un ambito o all'altro siano strettamente connesse a gerarchie di genere e di classe, nonché a processi dialettici di inclusione o esclusione tra pensiero dominante e spinte innovative.

In *Vulcanizzato*, la pratica di McKenzie entra in conversazione con quella dello scultore Antonio Canova, uno dei maggiori esponenti del Neoclassicismo. Canova è celebre per il connubio tra l'idealistico formale delle sue opere e il parallelo impiego di tecniche sperimentali per la resa naturalistica dei suoi soggetti. La proverbiale ricerca di perfezione e armonia delle sue sculture, ispirata alle antichità greco-romane e volta a rappresentare un canone di bellezza ideale, era infatti declinata con una inedita attenzione verso una resa più espressiva dei suoi soggetti, sia nella rappresentazione dei volti sia nei gesti e nelle movenze dei loro corpi.

Uno dei metodi impiegati per raggiungere tale naturalezza consisteva nella simulazione del colore dell'incarnato attraverso l'applicazione sul marmo di una patina speciale – probabilmente cera rosa, ambra o “acqua di rota” (acqua contaminata in seguito allo sfregamento di una lama). Il bilanciamento di questa e altre tecniche con l'aderenza ai principi neoclassici - sintetizzati dallo storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann come “nobilità semplicità e quieta grandezza” - era finalizzato alla rappresentazione di un modello di bellezza che era tanto estetica quanto morale.

L'ideale neoclassico di ordine e bellezza ha attraversato le epoche per arrivare fino ad oggi. In tale processo è stato alternativamente appropriato per la promozione di visioni politiche specifiche, come nel caso della salita al potere del Fascismo

In addition to her practice as a visual artist, in 2007 McKenzie co-founded, together with designer Beca Lipscombe and illustrator Bernie Reid, Atelier E.B., a interior decoration company. In 2011, with the departure of Reid, Atelier E.B. became a fashion brand that employs local production methods and alternative forms of distribution and display for their collections. In her work as an artist, as well as through Atelier E.B., McKenzie tests the boundaries between cultural production and commercial processes, revealing how both contribute to the formation and dissemination of specific worldviews. Her projects explore how the conventional divide between practices and themes assigned to one field or to the other is strictly entangled with gender and class hierarchies, as well as with dialectic processes of inclusion and exclusion between dominant thinking and innovative drive.

In Vulcanizzato, McKenzie's practice enters into a conversation with that of the sculptor Antonio Canova, one of the leading figures of Neoclassicism. Canova is known for the blend of formal idealism in his works and the parallel use of experimental techniques to achieve naturalistic representations of his subjects. The legendary pursuit of perfection and harmony in his sculptures, inspired by Greco-Roman antiquity and aimed at representing a canon of ideal beauty, was combined with an unprecedented attention to more expressive rendering of his subjects, both in the depiction of their faces and in their gestures and movements.

One of the methods used to achieve this naturalness was the simulation of the colour of the flesh through the application of a special patina to the marble – probably pink wax, amber, or "rotted water" (water contaminated as the result of a blade sharpening process). The balance of these and other techniques with the adherence to the Neoclassical principles – summarised by art historian Johann Joachim Winckelmann as "noble simplicity and quiet grandeur" – aimed to represent a model of beauty that was both aesthetic and moral.

The neoclassical ideal of order and beauty has transcended through the ages up to the present day. Throughout this process, it has been alternately appropriated for the promotion of specific political visions, as in the case of the rise of Fascism in the 1920s, or instrumentalised by the market, especially in the case of contemporary economic

negli anni Venti; o strumentalizzato dal mercato, specialmente nel caso di sistemi economici quali il capitalismo contemporaneo, le cui esigenze di replicabilità dei prodotti e facilità di circolazione ben si sposano con la semplicità delle forme dello stile neoclassico.

In *Vulcanizzato*, McKenzie svela come la disseminazione del modello neoclassico sia visibile oggi anche nella percezione canonica che abbiamo del corpo umano e specialmente del corpo femminile. Questo si evince dal modo in cui viene rappresentato in ambiti disparati, che vanno dai monumenti pubblici ai manichini prodotti in serie. Nell'installazione i due gessi di Canova, che interpretano il motivo iconografico delle danzatrici, entrano a far parte di una sorta di coreografia con tre sculture di McKenzie. *Anonymous Statue (Faux)* è la replica in fibra di vetro di un monumento in bronzo originariamente prodotto da McKenzie per un parco pubblico a Ginevra, in Svizzera. *Figures in the City (Zoya Kosmodemyanskaya / Vionnet) I & II* rappresentano dei manichini alla cui classica testa priva di lineamenti è stata sostituita il volto di Zoya Kosmodemyanskaya, una partigiana sovietica che venne uccisa a 18 anni dai soldati tedeschi nel 1941. Entrambe vestono le repliche di due abiti originalmente disegnati dalla stilista Madeleine Vionnet negli anni Venti, a sua volta fortemente ispirata dall'estetica classica.

Le sculture giocano con la comune esigenza dei monumenti pubblici e dei manichini dei display commerciali di rappresentare delle forme ideali e allo stesso tempo naturalistiche. Sull'equilibrio tra queste due tensioni si basa infatti la possibilità di identificazione di chi guarda con il soggetto rappresentato, secondo un processo di persuasione direzionato tanto verso cittadine e cittadini quanto verso consumatrici e consumatori. La celebrazione di una singola eroïna incontra i requisiti della riproduzione in serie, che avviene attraverso standard apparentemente neutrali ma che in verità ripropongono una visione normata e spesso anacronistica della femminilità.

Questo parallelismo acquisisce un impatto ancora maggiore in conversazione con Canova, la cui fama come artista si reggeva anche sulla sua capacità di produrre su larga scala, determinata dall'innovativo metodo della sua bottega. Canova fu infatti uno tra i primi scultori noti per realizzare marmi

systems such as capitalism, whose need for product replicability and ease of circulation align well with the simplicity of neoclassical style.

With Vulcanizzato, McKenzie reveals how the dissemination of the neoclassical model is visible today in the canonical perception we have of the human body, especially the female one. This is evident in how it is represented in various contexts, from public monuments to mass-produced mannequins. Canova's two plaster casts, interpreting the iconographic motif of dancers, are featured in the installation taking part in a choreography with three sculptures by McKenzie. Anonymous Statue (Faux) is a fibreglass replica of a bronze monument originally created by McKenzie for a public park in Geneva, Switzerland. Figures in the City (Zoya Kosmodemyanskaya / Vionnet) I & II depict mannequins where classic featureless heads have been replaced by the face of Zoya Kosmodemyanskaya, a Soviet partisan killed by German soldiers at the age of 18 in 1941. Both wear replica dresses originally designed in the 1920s by Madeleine Vionnet, who herself drew inspiration from classical aesthetics.

The sculptures play with the urgency shared by both public monuments and commercial display mannequins to represent ideal yet naturalistic forms. Indeed, the ability for the viewer to identify with the represented subject relies on the delicate balance between these two tensions, resulting in a persuasion process which is equally directed to citizens and to consumers. The celebration of an individual heroine meets the requirements of serial reproduction, taking place according to seemingly neutral standards which, in truth, replicate a normative and often anachronistic view of femininity.

This parallel gains even greater significance in conversation with Canova, whose fame as an artist was also based on his ability to produce on a large scale, enabled by the innovative method of his workshop. Canova was one of the first known sculptors to create marble works in series through a production and reproduction system made possible by the work of numerous collaborators. Conveniently, according to Canova, the "genius" of the artist was expressed only during the initial sketch, through drawing and small preparatory clay prototypes, and in the "final touch" phase, the finishing details that completed the production of the work. All other work was delegated to collaborators, who

in serie, attraverso un sistema di produzione e riproduzione delle opere reso possibile grazie al lavoro di numerosi collaboratori. Convenientemente, secondo Canova il "genio" dell'artista era espresso solo nel momento del bozzetto iniziale, attraverso il disegno e piccoli prototipi preparatori in argilla, e nella fase dell'"ultima mano", i ritocchi di rifinitura che concludevano la produzione dell'opera. Tutto il resto del lavoro era delegato ai collaboratori, che si occupavano anche di incidere a stampa i disegni delle opere in centinaia di copie, così da poterle far arrivare a eventuali committenti in tutta Europa.

Lo sguardo di McKenzie ci permette di fare un esercizio importante, ovvero riportare le sculture di Canova, che di solito vediamo all'interno dei musei, nel contesto storico e sociale in cui erano state prodotte. L'attività di Canova si inseriva all'interno di complesse dinamiche economiche e geopolitiche, con committenti che comprendevano non solo la grande nobiltà europea dell'epoca ma anche la corte pontificia, gli Asburgo e i Borbone fino a Napoleone, che propose a Canova di diventare l'artista ufficiale del regime. Il ruolo di Canova, alimentato dalla sua "factory" ante-litteram, non fu solo artistico ma anche diplomatico e politico – rimane noto il suo ruolo nel far rientrare in Italia le opere trafugate durante le spoliazioni napoleoniche.

Fa da sfondo all'installazione una grande tela realizzata da McKenzie, che richiama la posizione di una delle sculture canoviane, originariamente commissionata dal banchiere Domenico Manzoni di Forlì per essere posizionata di fronte a un affresco di Felice Giani, pittore e decoratore d'interni neoclassico. Come una quinta teatrale, la tela scandisce il ritmo della sala, dividendola in tre diversi spazi che situano le sculture nella città di Torino, di cui vediamo una strada, un giardino e un interno abitato dalle figure di Carlo Mollino e di Giovanni Agnelli.

Spazio pubblico e privato si fondono nell'installazione di McKenzie, così come la divisione tra ambiti e pratiche deputate alla femminilità o alla mascolinità. Il motivo della figura femminile che cammina nello spazio pubblico risponde alla presenza di due figure maschili che hanno atten-tamente curato la rappresentazione di sé nell'ambiente domestico, giocando sapientemente sulla costruzione di autorevolezza tra cultura "alta" e discipline considerate "basse".

also handled the engraving of works' drawings in hundreds of copies to be sent out to potential clients throughout Europe.

McKenzie's perspective allows us to engage in an important exercise: to place Canova's sculptures, which we are accustomed to seeing within museums, in the historical and social context in which they were produced. Canova's activity was part of complex economic and geopolitical dynamics, with commissions coming not only from the European aristocracy of the time, but also from the papal court, the Habsburgs, the Bourbons, and even Napoleon, who invited Canova to become the official artist of the regime. Driven by his "factory" avant la lettre, Canova's role was not only an artistic one, but also diplomatic and political – his part in repatriating works stolen during the Napoleonic spoliation is well-known.

The backdrop to the installation is a large canvas created by McKenzie, which recalls the position of one of Canova's sculptures, originally commissioned by banker Domenico Manzoni of Forlì to be placed in front of a fresco by Felice Giani, a neoclassical painter and interior decorator. Like a theatrical backdrop, the canvas sets the rhythm of the room, dividing it into three different spaces situating the sculptures in the city of Turin. These spaces include a street, a garden, and an interior inhabited by the figures of Carlo Mollino and Giovanni Agnelli.

Public and private spaces merge in McKenzie's installation, just as the division between fields and practices assigned to femininity or masculinity dissolves. The motif of the female figure walking in public space responds to the presence of two male figures who have carefully curated their representations in the domestic environment, skillfully playing with the construction of authority between "high" culture and "low" disciplines.

The title of the project, reminiscent of the infernal imagery of classical Greek culture, also refers to "vulcanisation", a type of rubber processing which is common in the automotive and footwear industries. The title alludes to the transmigration of symbols and meanings between different domains, and to the role of production processes in the construction of collective mythologies.

Il titolo del progetto, che ricorda l'immaginario infernale della cultura greca classica, si riferisce anche alla "vulcanizzazione", una tipologia di lavorazione della gomma comune nelle industrie automobilistica e calzaturiera. Il titolo allude alla trasmigrazione di simboli e significati tra ambienti diversi, e al ruolo dei processi produttivi nella costruzione di mitologie collettive.

Il booklet che accompagna la mostra approfondisce *Vulcanizzato* attraverso la voce della stessa Lucy McKenzie e dell'accademico e scrittore Philipp Ekardt. Il testo di McKenzie racconta nel dettaglio la genesi delle opere esposte in mostra, a partire dal rapporto che intercorre tra il Neoclassicismo, le nuove tecnologie e le forme di produzione e distribuzione tipiche dell'economia contemporanea. Il saggio di Ekardt, studioso di culture visive e di storia della moda, offre una serie di strumenti storico-artistici per comprendere come concetti quali quelli di display, verosimiglianza, ripetizione e circolazione possano creare una profonda connessione non solo tra l'opera di McKenzie e quella di Canova, ma anche tra il nostro tempo e l'epoca del Neoclassicismo.

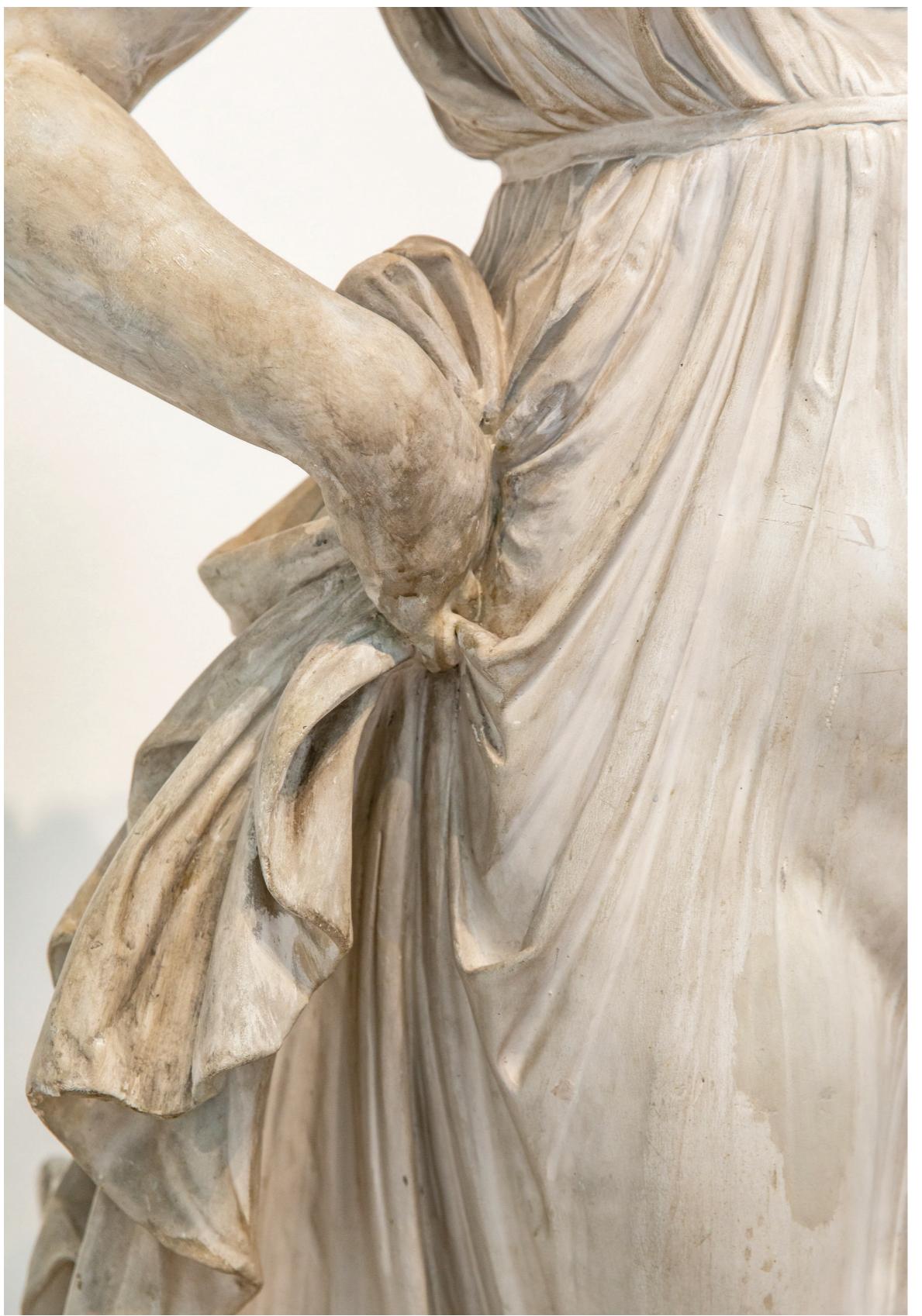
The booklet accompanying the exhibition del- ves into Vulcanizzato through the voices of Lucy McKenzie and of scholar and writer Philipp Ekardt. McKenzie's text describes in detail the genesis of the works on display in the exhibition, starting with the relationship between Neoclassicism, new technolo- gies, and the forms of production and distribution typical of contemporary economy. The essay by Ekardt, a researcher in visual cultures and fashion history, provides a series of historical-artistic tools for understanding how concepts such as display, verisimilitude, repetition, and circulation can create a deep connection not only between McKenzie's work and Canova's, but also between our own time and the era of Neoclassicism.



B



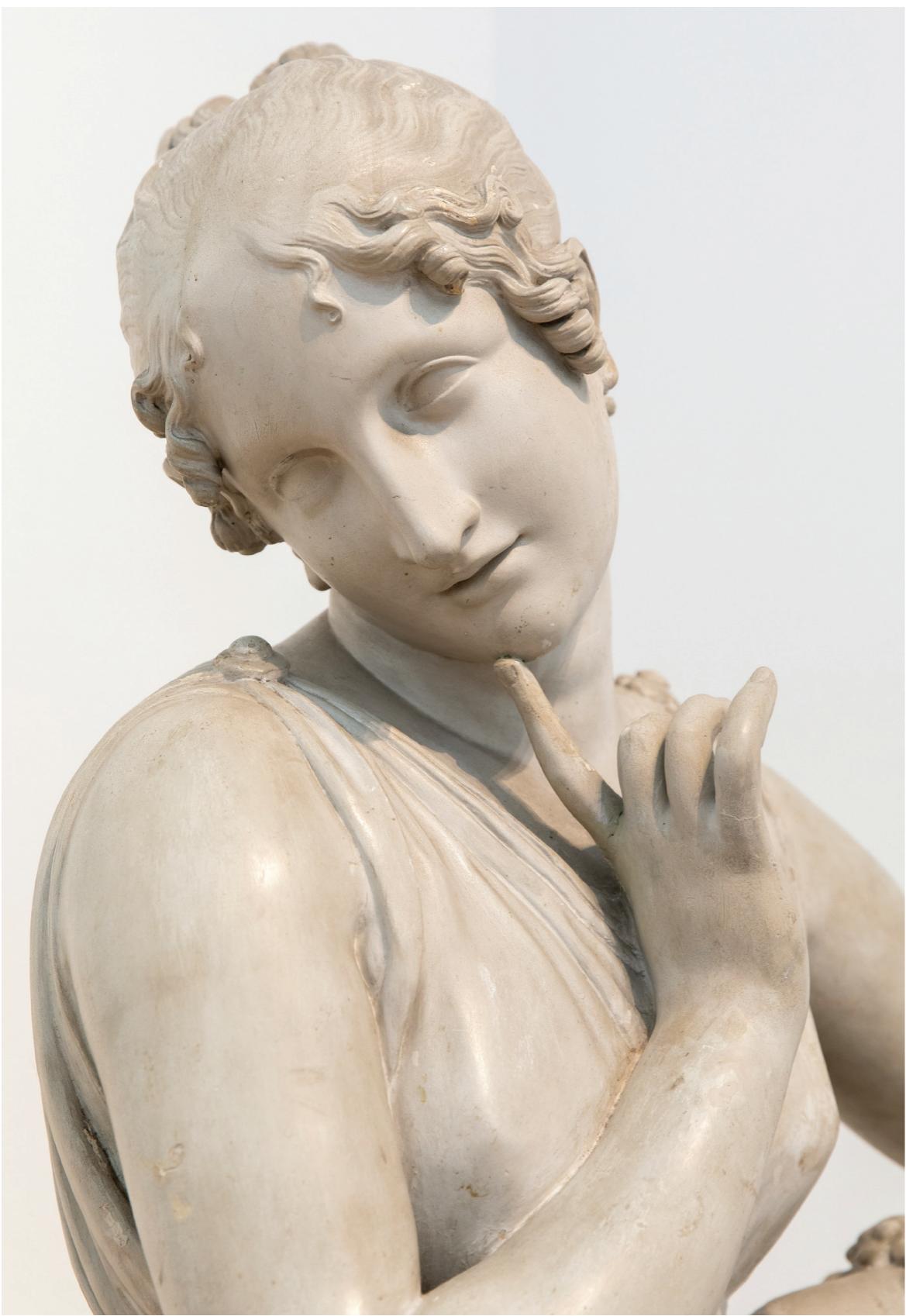
C



C



C

**B****B**



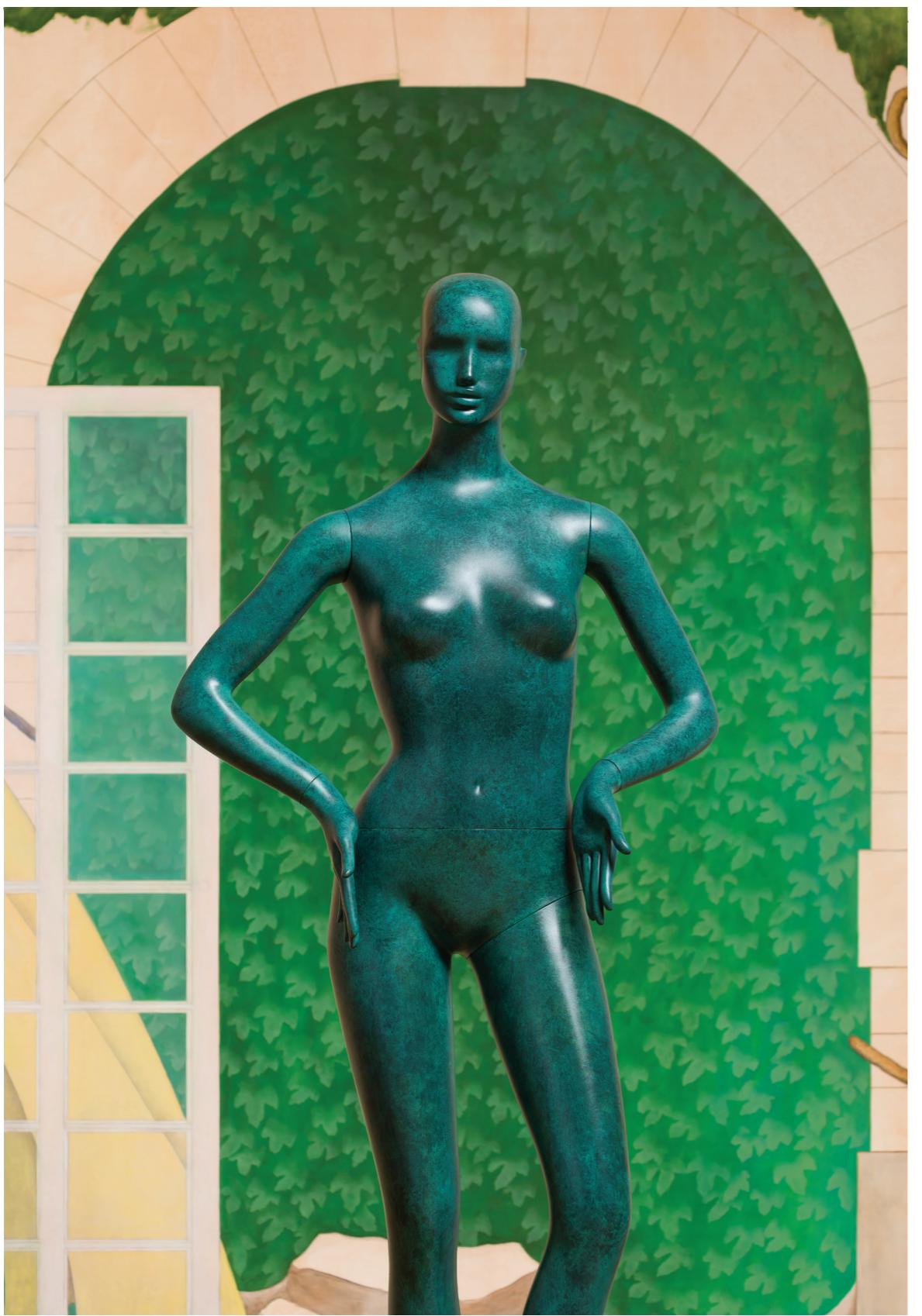
A



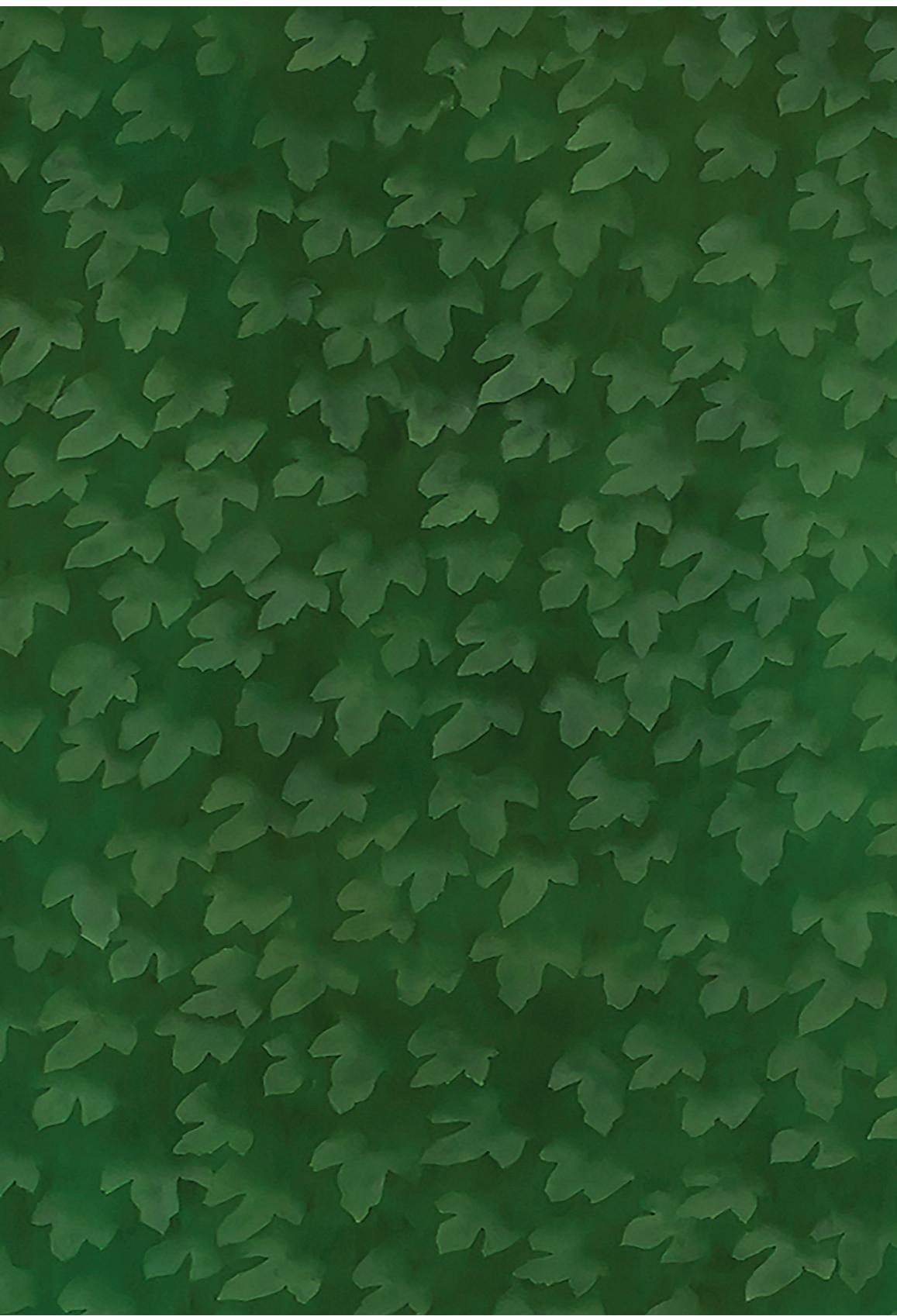
A



A



D



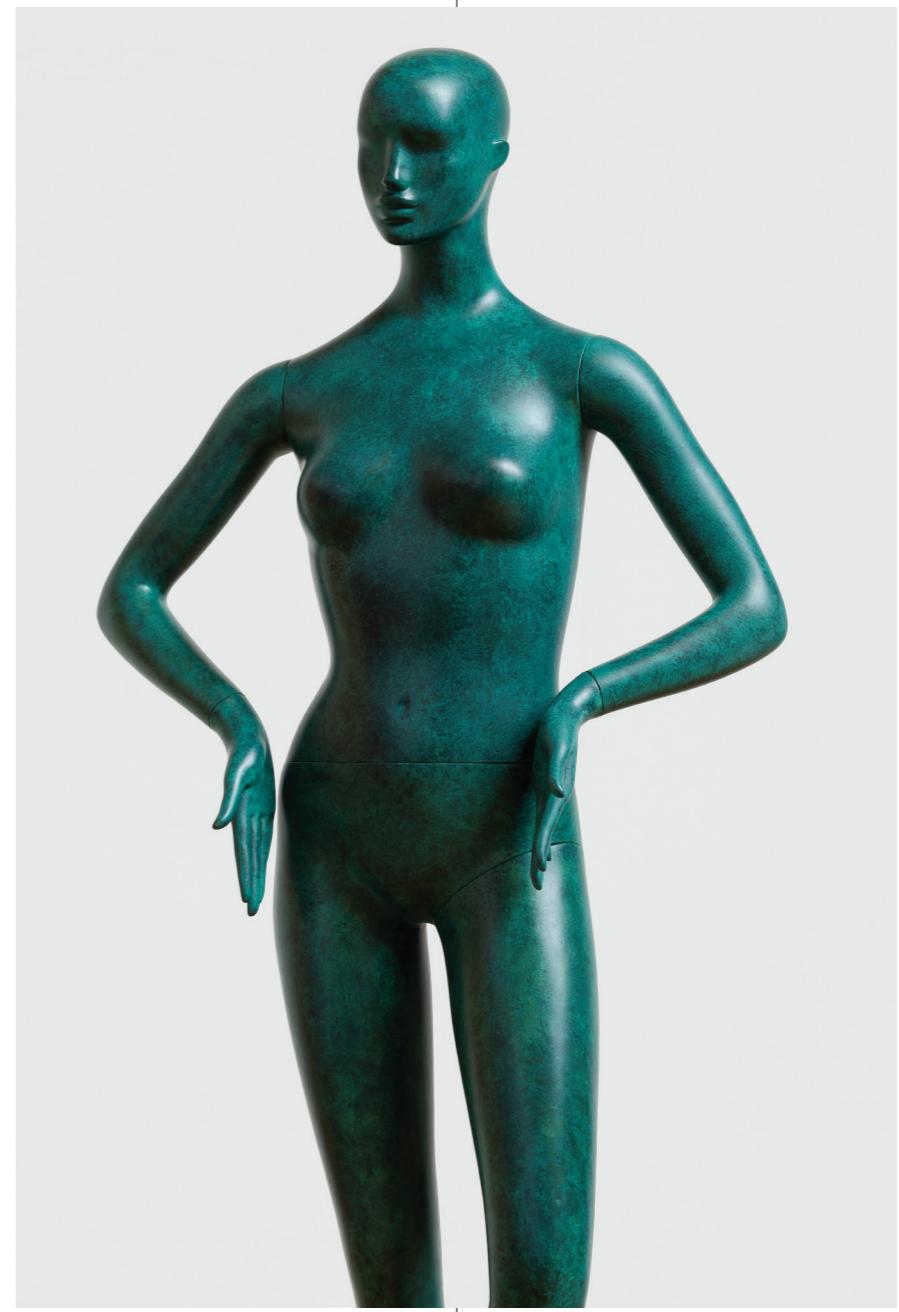
A



D

PINACOTECA AGNELLI

BEYOND THE COLLECTION

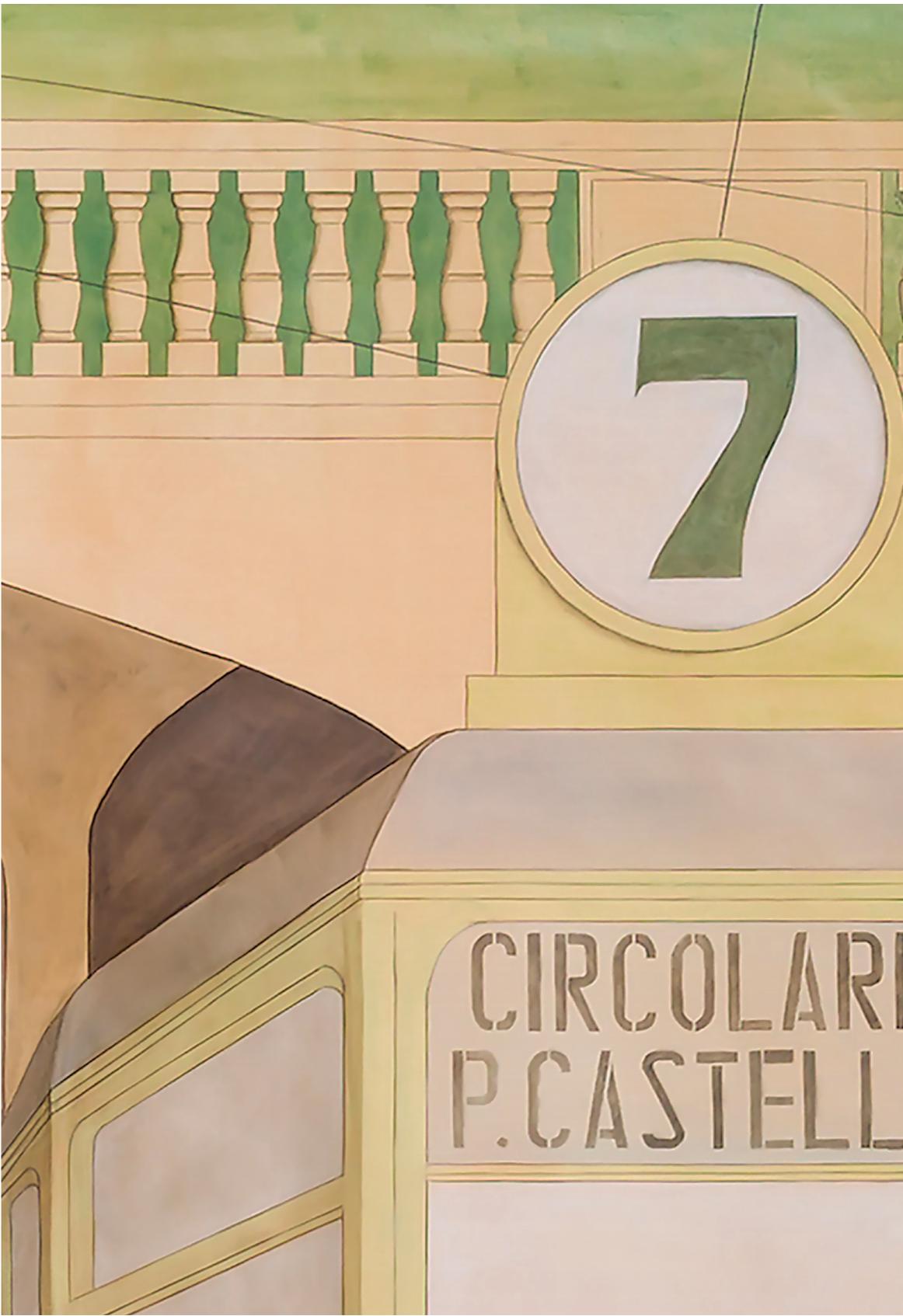


D

25



E-F



A

VULCANIZZATO

LUCY MCKENZIE • ANTONIO CANOVA

PINACOTECA AGNELLI

BEYOND THE COLLECTION



E



F

Lucy McKenzie and Antonio Canova: Vulcanizzato

Lucy McKenzie

Nel 2018 ho lavorato con la mia socia e designer Beca Lipscombe a una mostra itinerante che esaminava il rapporto tra l'arte e i manichini impiegati nelle vetrine dei negozi a scopo commerciale. La mostra, il cui titolo *Atelier E.B: Passer-by* faceva riferimento al nome del nostro marchio di moda, era nata in risposta alle difficoltà che avevamo incontrato nel trovare manichini adatti a presentare le nostre collezioni; il che ci sembrava assurdo considerando quanto spesso i manichini abbiano trovato nuove forme nelle opere di artiste e artisti, più notoriamente nel caso dei surrealisti.

Mentre eravamo alla ricerca di sculture che potevano essere adattate all'esposizione delle nostre creazioni tessili, mi sono ritrovata a indagare il complesso intreccio di relazioni che esiste tra manichini, statuaria e scultura, interrogandomi sul motivo per cui i manichini disponibili sul mercato mancassero delle idiosincrasie e delle caratteristiche di personalità dei loro omologhi nell'arte figurativa. Ben presto mi è apparso chiaro che l'uso sempre maggiore di tecnologie digitali 3D stava avendo un forte impatto sulla scultura figurativa contemporanea. Le statue dell'antichità presenti nelle collezioni museali vengono scansionate e rese disponibili online come file open-source a disposizione di chiunque, pronte per essere stampate. Al tempo stesso, la statuaria classica viene emulata da artiste e artisti affermati che scansionano modelli viventi per fonderne le forme in materiali come il bronzo, oppure per riprodurla in marmo con fresatrici CNC. Spesso si tratta di donne i cui corpi sono abitualmente considerati esempi di perfezione e incarnazioni degli ideali di bellezza femminile oggi prevalenti, proprio come le sculture dell'antichità riflettevano gli ideali estetici del loro tempo.

Ma questi tentativi di replicare la bellezza classica attraverso le nuove tecnologie servono solo a mettere in evidenza i limiti di tali mezzi. Senza le sfumature di essenzialità, astrazione ed esagerazione che troviamo nel lavoro di un artista come Canova – ovvero l'acume creativo e l'esperienza che alimentano il “tocco” dello scultore – le figure appaiono limitate dalla forza di gravità. Per descrivere le opere di Canova custodite nella Pinacoteca Agnelli – *Danzatrice con dito al mento* (1809-1814) e *Danzatrice con mani sui fianchi* (1811-1812) – le parole più utilizzate sembrano essere “grazia”, “eleganza” e “equilibrio”; qualità che nelle sculture realizzate digitalmente cerchiamo invano.

In 2018, I collaborated with my design partner Beca Lipscombe on a touring exhibition that examined the relationship between fine art and the mannequins that are used in commercial display. Referencing the name of our design company, the exhibition was called Atelier E.B: Passer-by, and its impetus came from the difficulties we had encountered in trying to find suitable mannequins on which to present our fashion collections. This seemed astonishing to us, considering how frequently mannequins have been repurposed in the work of visual artists, most famously the Surrealists.

Looking for sculptures that might be adapted for the display of textiles, I found myself investigating the complex pattern of relationships that exists between mannequins, statuary and sculpture, while also reflecting on why commercially available mannequins lacked the idiosyncrasies and personality traits of their counterparts in fine art. It soon became clear that the accelerated use of 3D digital technology was having a powerful impact on contemporary figurative sculpture. Antique statues in museum collections were being scanned and uploaded as open-source files for anyone to access online and print at will. At the same time, classical statuary was being emulated by established artists, who were scanning living models and casting them in materials such as bronze, or CNC milling them in marble. These were frequently casts of women who in daily life would be considered examples of physical perfection, and who embodied the ideals of female beauty that prevail in our era in much the same way as the sculptures of antiquity reflected the aesthetic ideals of their own time.

But these attempts at replicating Classical beauty via new technology merely serve to expose the limits of the medium. Without the nuances of simplification, abstraction and exaggeration that we find in the work of an artist such as Canova – namely the creative insight and experience that inform the sculptor's ‘touch’ – the figures appear gravity-bound. In trying to characterise the works by Canova held by the Pinacoteca Agnelli – Dancer with her Finger on her Chin (1809-1814) and Dancer with her Hands on her Hips (1811-1812) – the words that most often seem to be used are ‘grace’, ‘elegance’ and ‘poise’. One looks in vain for these qualities in digitally made sculptures.

One reason for this is obvious. Traditionally, the process of translating a living model into a sculp-



Lucy McKenzie, *Anonymous Statue*, 2022
Vista dell'installazione / Installation view
Geneva Biennale—Sculpture Garden
Ph. Julien Gremaud

C'è un'ovvia ragione: tradizionalmente, il processo di trasformazione da modello vivente a scultura doveva passare attraverso la fase intermedia del disegno a mano libera. Nella mia ricerca sono incappata in svariati esempi che lo confermano, come i manichini della Jazz Age creati negli anni Venti dall'illustratore di moda Erté per Pierre Imans. Si trattava di ingegnose traduzioni tridimensionali dei suoi disegni (analogamente alle danzatrici di Canova, che si rifacevano ai dipinti realizzati dallo scultore in risposta agli affreschi di Ercolano e Pompei).

Canova incarna le qualità di raffinatezza, proporzione ed essenzialità che definiscono il Neoclassicismo. Le statue della Pinacoteca quasi scompaiono nella loro tipica perfezione monocromatica. Ma sono la purezza delle superfici, la coesione decorativa e la vicinanza al potere – tutti tratti distintivi delle opere neoclassiche – che le rendono un così utile cavallo di Troia. Ciò è stato favorito dalla

ture has to pass through the intervening stage of the freehand drawing. In my research I had come across many examples of work that confirmed this, such as the Jazz Age mannequins created in the 1920s by the fashion illustrator Erté for Pierre Imans. These were ingenious three-dimensional translations of his drawings. (Canova's Dancers are similarly linked to the paintings he produced in response to the murals at Herculaneum and Pompeii on the same theme.)

Canova exemplifies the qualities of refinement, proportion and simplicity that define Neo-Classicism. The Pinacoteca's statues almost disappear in their conventional monochrome perfection. But it is Neo-Classicism's purity of surface, decorative cohesion and proximity to power that make it such a useful Trojan Horse. This was hinted at in the democratic free-flow of open-source digitisation of museum collections already referred to. Behind its effortless legibility, Neo-Classicism is in active conversation with contemporary issues of technology, media and commerce. The Dancers are free from individual identity and are engaged in a demure pastime. Like fashion mannequins, they are blank enough for us to focus on the real, as opposed to the nominal, subject of these works the technical virtuosity of draperies activated by the body in motion. It should also be noted that both casts are associated with powerful patrons, and that Dancer with her Finger on her Chin was intended for a room decorated with murals by Felice Giani in the palace of Domenico Manzoni of Forlì.

One of the aims of Vulcanizzato is to draw the Canova casts into a conversation with all the issues that have been outlined here. To achieve this they have been framed by a painted backdrop in the spirit of that originally executed by Felice Giani in 1814, and placed in a relationship with a group of my own figures, both male and female, that have been introduced into the show to accompany them. These may be described as follows.

Figures in the City (Zoya Kosmodemyanskaya / Vionnet) I & II (2023) are sculptural hybrids. They are in part the most 'fashion-forward' mannequins of our present era, and have been made by a leading mannequin company to emulate realistically proportioned and ethnically ambiguous youths. Their original anonymous eggheads have been replaced with the sculpted head of a real person, Zoya Kosmodemyanskaya, who was a teenage par-

circolazione libera e democratica delle collezioni museali, dovuta al processo di digitalizzazione open-source a cui si è accennato in precedenza. Dietro a un'immediata leggibilità, il Neoclassicismo è in dialogo attivo con le questioni contemporanee inerenti la tecnologia, i media e il mercato. Le danzatrici sono libere da identità individuali e si dedicano timidamente ai loro passatempi. Come dei manichini, sono sufficientemente neutre per consentirci di concentrarci sul reale, piuttosto che sul soggetto nominale di queste opere: la virtuosità tecnica dei drappeggi attivata dai corpi in movimento. Va anche notato che la storia di entrambi i gessi è associata a potenti mecenati e che la *Danzatrice con dito al mento* era stata concepita per una sala affrescata da Felice Giani nel palazzo di Domenico Manzoni a Forlì.

Uno degli obiettivi di *Vulcanizzato* è quello di mettere i gessi di Canova in dialogo con tutte le questioni fin qui delineate. A tal fine, sono stati incorniciati da uno sfondo dipinto nello spirito di quello originariamente realizzato da Felice Giani nel 1814 e posti in relazione con un gruppo di figure, sia maschili che femminili da me realizzate, che sono state incluse nella mostra per accompagnarli.

Figures in the City (Zoya Kosmodemyanskaya / Vionnet) I & II (2023) sono "ibridi scultorei". La parte inferiore è costituita dai manichini più all'avanguardia della nostra epoca, realizzati da una rinomata azienda di manichini per emulare corpi giovani realisticamente proporzionati ed etnicamente ambigui. Le teste originali, anonime e di forma ovoidale, sono state sostituite con la testa di una persona reale: Zoya Kosmodemyanskaya, una partigiana adolescente uccisa dall'esercito tedesco nel 1941 e dichiarata eroina dell'Unione Sovietica dopo la morte (il suo martirio è raffigurato in molti monumenti pubblici in Russia, con le rappresentazioni più recenti che ritraggono in maniera fantastica e fittizia il momento della sua morte, in cui Kosmodemyanskaya indossa una sottoveste strappata e succinta, i polsi legati dietro la schiena). I manichini indossano riproduzioni fatte a mano di un abito del 1921 della stilista francese Madeleine Vionnet, che fu fortemente influenzata dalle forme dell'abbigliamento antico, come ad esempio il chitone. Come la tradizionale tunica Romana, infatti, l'abito è tagliato a partire da un modello rettangolare apparentemente semplice, e prende vita attraverso le curve e i movimenti di chi lo indossa.



Cartolina del 1969 raffigurante il monumento di Matvei Manizer dedicato a Zoya Kosmodemyanskaya (1955) al Moskovsky Victory Park, San Pietroburgo / 1969 postcard of the monument to Zoya Kosmodemyanskaya (1955) by Matvei Manizer in Moskovsky Victory Park, St Petersburg

tisan murdered by the German army in 1941, and posthumously declared a hero of the Soviet Union (her martyrdom is depicted in many public monuments in Russia, in later examples as a fictional fantasy of the moment of her death, dressed in a skimpy, torn underdress, her wrists bound behind her.). They wear handmade reproductions of a 1921 dress by the French couturier Madeleine Vionnet, who was strongly influenced by Antique dress forms such as the Roman chiton. Like that tunic, the dress is cut from a deceptively simple rectangular pattern and brought to life by the curves and movement of the wearer.

Anonymous Statue (Faux) (2023) is made from fibreglass but has been given a faux verdigris finish to emulate a bronze patina. The model was bought from a discount warehouse for second-hand mannequins, and my bronze cast of it was shown in a public park in Geneva in 2022. The majority of the female statues that appear in public spaces are allegorical, personifying an abstract principle or,

Anonymous Statue (Faux) (2023) è realizzata in vetroresina, ma è stata rifinita con un finto effetto verde antico per simulare una patina di bronzo. Il modello è stato acquistato presso un negozio all'ingrosso di manichini di seconda mano e un mio calco in bronzo è stato esposto in un giardino pubblico a Ginevra nel 2022. La maggior parte delle statue femminili che appaiono negli spazi pubblici hanno un carattere allegorico, personificano cioè un principio astratto o, come i manichini, un ideale improbabile. Tanto le statue quanto i manichini sono definiti dalle condizioni specifiche del loro tempo, le prime inserendosi nella pratica storica di commemorare particolari figure per i posteri, le seconde attraverso le operazioni dell'iper-capitalismo in risposta alle mutevoli esigenze dell'industria della moda. Entrambe si relazionano al tempo in modo specifico e funzionano come strumenti per elevarsi attraverso l'incarnazione e l'attribuzione di privilegio. Rivendicano inoltre una falsa neutralità, offrendosi come contenitori vuoti in attesa che vi venga riversato un significato.

Backdrop mural for the display of statues (2023) raffigura tre diverse tipologie di luoghi in cui le statue possono essere incontrate: un lussuoso spazio interno, una strada cittadina – dunque uno spazio pubblico – e un giardino privato. L'opera fa riferimento alla città di Torino oltre i muri della Pinacoteca, mentre *Figures in the City* (Zoya Kosmodemyanskaya / Vionnet) I & II sono posizionate come se stessero entrando in una delle gallerie o dei portici della città. In quanto donne che camminano sole per la città, diventano simbolo di libertà. Ma la figura della donna avvenente che passeggiava da sola di notte è anche un elemento essenziale dei film horror, come quelli realizzati da Dario Argento, molti dei quali sono ambientati proprio a Torino.

Le statue interagiscono anche con le figure raffigurate sullo sfondo. Uomini elegantemente vestiti, circondati da oggetti tipici dell'arredamento d'interni: campioni di tessuti e di colori, riviste, cuscini, ornamenti e un portfolio. Si tratta dei celebri personaggi torinesi Carlo Mollino (architetto e designer) e Giovanni Agnelli (industriale), entrambi profondamente interessati all'arredamento, tanto da considerarlo fondamentale per la loro creatività personale e per le loro immagini pubbliche scrupolosamente curate. Entrambi, però, desideravano anche venire associati al mondo dell'azione, dello sport e dell'industria, pertanto si rese necessario mascherare tali aspetti delle loro personalità. Per

like mannequins, an improbable ideal. Both statues and mannequins are shaped by the conditions of their age, one by being embedded in the historic practice of commemorating figures for posterity, the other through the operations of hyper-capitalism as it responds to the ever-changing demands of the fashion industry. Both relate to time in a specific way, and function as devices to elevate by embodying and bestowing prestige. They also claim a false neutrality, offering themselves as empty vessels waiting for meaning to be poured into them.

Backdrop mural for the display of statues (2023) depicts three different types of place in which statues may be found: a grand interior; a public space such as a city street; and a private garden. It references the Turin beyond the walls of the Pinacoteca, with Figures in the City (Zoya Kosmodemyanskaya / Vionnet) I & II placed as if they are stepping into one of the city's arcades or archways. As women walking alone in the city, they are symbols of freedom. But the beautiful woman walking alone at night is also an essential component in horror films, such as those made by Dario Argento, many of which are set in Turin.

The statues also interact with the figures depicted in the backdrop. These are well-dressed men surrounded by the paraphernalia of interior design: fabric samples and swatches, magazines, cushions, ornaments and a portfolio. They are the celebrated Turin figures Carlo Mollino (an architect and designer) and Giovanni Agnelli (an industrialist), both of whom cared deeply for interior decor, regarding it as vital to their personal creativity and their precisely orchestrated public images. But they also wished to situate themselves in the world of action, sport and industry, so it became necessary for these facets of their personalities to be disguised. To counteract the emasculating influence of soft furnishings, these men used women as stand-ins: Mollino with hired models (at first friends, later sex workers) in photoshoots; Agnelli with his wife Marella. It is interesting that in coffee table books documenting the homes and gardens of the Agnelli family, Giovanni is never depicted alone in a room.

The Surrealists engaged libidinally with the perceived 'availability' of mannequins, using them as receptacles for their ideas, desires and projections. Similarly, from the early 19th century to the present, artists and designers have employed Neo-Classicism's ability to provide a ready-made

contrastare l'influenza de-mascolinizzante delle tappezzerie, questi uomini utilizzavano delle donne come surrogati: Mollino assumeva modelle (inizialmente amiche, in seguito sex-worker) per prendere parte a sessioni fotografiche, mentre Agnelli si avvaleva della figura della moglie Marella. È interessante notare come nei libri fotografici che documentano le case e i giardini della famiglia Agnelli, Giovanni non sia mai raffigurato da solo in una stanza.

I surrealisti si interessarono libidinosamente alla presunta "disponibilità" dei manichini, usandoli come contenitori per i loro desideri, idee e proiezioni. Allo stesso modo, dall'inizio del XIX secolo a oggi, artiste, artisti e designer hanno impiegato la capacità tipica del Neoclassicismo di fornire un elemento di complessità pronta all'uso. Per i surrealisti, i manichini femminili incarnavano due soggetti critici: la sessualità sommersa e la cultura borghese dominante. L'opera di Canova, definendo un nuovo linguaggio visivo di perfezione, offre a Vulcanizzato un modo per esplorare le relazioni tra artista, musa e mecenate, aiutandoci a comprendere come gli standard di bellezza riflettano le strutture di potere della nostra epoca nel loro infinito repertorio di posture e posizioni.

element of complexity. For the Surrealists, female mannequins embodied two critical subjects: submerged sexuality and mainstream bourgeois culture. Canova, by inventing a visual language of perfection, provides for Vulcanizzato a way to explore power relations between artist, muse and patron, and helps us understand how standards of beauty reflect our own era's power structures in their infinite repertoire of poses.

Waxing Classics: McKenzie / Canova

Philipp Ekardt

PITTURE MURALI E ALTRI DISPLAY

Backdrop Mural for the Display of Statues, il titolo del grande dipinto su doppia tela realizzato da Lucy McKenzie per Vulcanizzato, si inserisce in un filone centrale della pratica dell'artista e getta una luce lievemente ironica sull'installazione.

Nella sua pratica pittorica, McKenzie si è confrontata più e più volte con la tradizione ormai quasi completamente scomparsa delle pitture murali, per lo più d'ispirazione modernista. Ampiamente diffuse tra gli anni Venti e Cinquanta del secolo scorso, sono state utilizzate in diversi sistemi politici ed economici a supporto delle più disparate ideologie, dal capitalismo degli Stati Uniti al socialismo nell'Unione Sovietica, dalle democrazie agli stati totalitari. L'interesse di McKenzie per gli elementi dei repertori formali ed estetici di questa tradizione si inserisce nelle sue ricerche più ad ampio spettro su forme e figurazioni che esistono e circolano al di là dei ristretti confini del mondo dell'arte, come vetrine, interni, facciate (vediamo qui il muro di un giardino), progetti di design industriale (un tram), manichini, abbigliamento o pubblicità. McKenzie attinge spesso a manifestazioni storiche di queste pratiche di presentazione, esposizione, messa in scena, etc. guardando alla pittura murale come immagine che per definizione si fonde con l'elemento architettonico su cui appare, o che quantomeno tende verso tale dimensione, occupando una posizione di soglia tra l'arte della pittura e tutte queste altre pratiche di display.

Le pitture murali di McKenzie racchiudono già di per sé un elemento statuario. Molte di esse sono popolate da personaggi – e quella qui presente non fa eccezione, con l'integrazione delle figure dello stesso Giovanni Agnelli e di Carlo Mollino – delineati con precisione. La loro qualità “grafica”, unitamente alla palette dai colori spesso smorzati, leggermente sbiaditi e secchi, e ai volumi puliti e raffiguranti torsioni, teste, arti e indumenti, nonché alla loro disposizione dello spazio decisamente geometrica, fanno che assomiglino più a una galleria di corpi scolpiti o fabbricati, piuttosto che a rappresentazioni fedeli di presunte fisionomie catturate “dal vivo”.

FIGURE CHE ESCONO DAI MURI

Il titolo dell'opera di McKenzie, seppur forse non intenzionalmente, stabilisce anche una connessione con le due sculture di Canova qui esposte –

MURALS AND OTHER DISPLAYS

'Backdrop Mural for the Display of Statues' – the title of the vast, double-canvas painting that Lucy McKenzie shows on the occasion of Vulcanizzato – taps into a central strand of her practice, while also casting a slightly ironic light on her work's current manifestation in Turin.

When painting, McKenzie has repeatedly engaged with the nowadays nearly completely defunct tradition of (mostly modernist) murals. Widespread during the 1920s through 1950s, and utilised across political and economic systems of different ideologies (from the capitalist USA to the Socialist USSR), from democracies to totalitarian states, McKenzie's interest in elements of the formal and aesthetic repertoires of this tradition stands in line with her wider explorations of forms and figurations that exist and circulate beyond the narrow bounds of the art world, such as shop windows, interiors, façades (here we see a garden wall), designs for industries (here, a tram), mannequins, garments, or publicities. McKenzie frequently turns to historical manifestations of these practices of presentation, showcasing, staging etc. The mural as an image which by definition fuses with the architectural element on which it appears, or which at least tends toward this status, occupies a threshold-position between the art of painting and all these other practices of display.

McKenzie's murals already encompass a statue-sque element. The figures which populate many of them – and the present one is no exception with its rendering of Giovanni Agnelli himself, and Carlo Mollino – are neatly outlined. Their 'graphic' quality, along with the frequently muted, slightly faded, dry palette, and the cleanly depicted volumes of torsos, heads, limbs, and garments, as well as their rather geometric alignment, make for personnel resembling more a gallery of sculpted or manufactured bodies, rather than one-to-one depictions of allegedly 'living' physiques and physiognomies.

FIGURES STEPPING FROM THE WALLS

Although perhaps not deliberately so, McKenzie's title also establishes a connection with the two sculptures by Canova which her works here join – the Dancer with her Finger on her Chin, and the Dancer with her Hands on her Hips – and to the circumstances in which these were formed. And this



Lucy McKenzie
Sitting Mannequin (Greek pottery / Quatre Mouchoirs), 2021
 Vetroresina, pittura acrilica e a olio, abito di seta con cintura, scarpe da ginnastica / Fiberglass, acrylic and oil paint, belted silk dress, gym shoes, 145 x 85 x 67 cm
 Vista dell'installazione / Installation view at Galerie Buchholz, New York, 2021
 Ph. Thomas Müller

Danzatrice con dito al mento e Danzatrice con mani sui fianchi – e alle circostanze in cui vennero create. Una connessione dovuta non solo dall'ovvio riferimento alle "statue", poiché il nesso risiede, ancora una volta, nell'elemento della pittura murale.

In un certo senso, le danzatrici di Canova – come molte rappresentazioni europee contemporanee di simili soggetti – sono uscite da un universo di immagini inizialmente integrate nelle architetture d'interni, emergendo da un mondo di pareti e decorazioni. Canova, infatti, trovò spunto per le sue sculture in un antico ciclo di affreschi, le cosiddette "danzatrici di Ercolano": un gruppo di figure, tutte femminili, di dimensioni ridotte e parzialmente sbiadite ma ancora distinguibili, dipinte su fondo nero e risalenti ai primi secoli a.C./d.C. Ritratte in abiti svolazzanti e fluenti, vestite di drappeggi avvolgenti e intente in pose di danza, musica e intrattenimen-

connection is not just set up by way of the obvious reference to 'statues'; the nexus here lies, once again, in the moment of the mural.

In a sense, Canova's dancers – like a number of contemporary European depictions of similar subjects – stepped out of a realm of images that had initially been embedded in architectural interiors. They emerged from a world of walls and décor: Canova found prompts for his sculptures in a set of ancient wall-paintings, the so-called 'Herculaneum dancers', a group of partly faded, yet still discernible, smallish figures executed on black ground, dating from the first century BC, all depicting women.

These figures are lightly clad in billowing and flowing garments, wraps, and drapes. Engaged in poses of dance, music-making, and entertaining, they were uncovered at the Villa of Cicero in the

to, furono scoperte nella Villa di Cicerone durante gli scavi a Ercolano e Pompei nella prima metà del XVIII secolo.¹

Eppure, dire semplicemente che Canova ha disegnato le proprie danzatrici a partire dagli affreschi di Ercolano e Pompei è omettere una parte centrale della storia. Una parte che ancora una volta collega gli interessi di McKenzie con il periodo storico di Canova. Quando lo scultore rivolse la sua attenzione a questi motivi, infatti, le danzatrici erano già da tempo diventate soggetto di una macchina ben oliata di riproduzioni proto-moderne su vari supporti; una macchina calibrata su esigenze sia artistiche sia critiche, su gusti condivisi e individuali, così come sulle necessità dei mercati e della produzione.

Pur coesistendo con una moltitudine di riproduzioni di altri oggetti e motivi visivi rinvenuti durante gli scavi nei pressi di Napoli, le danzatrici si rivelarono particolarmente popolari. Erano anche particolarmente adatte a essere riprodotte, in quanto singole figure facilmente isolabili dallo sfondo nero monocromatico, i tessuti leggeri agevolmente trasponibili in disegni e tracciati su fogli di carta da stampare e diffondere, dai quali a loro volta i soggetti potevano essere ricopiatati. Attraverso questo processo, le danzatrici di Ercolano divennero un elemento centrale del linguaggio visivo europeo dell'epoca, dalle decorazioni sui servizi di porcellana – apparentemente, sulle tazzine da caffè – al venire utilizzate come modelli per illustrazioni delle cosiddette *Attitudes* di Lady Hamilton, delle performance in cui riproduceva alcune pose nello stile rievocativo dei motivi figurativi tipici degli antichi vasi greci.²

Le sculture di Canova, quindi, non sono solo parzialmente derivate da un singolo ciclo di antiche pitture murali. Esse nascono in un momento in cui queste e altre forme tratte da modelli antichi circolavano ampiamente, plasmando il linguaggio visivo del momento e rientrando abbastanza frequentemente nei decori e negli allestimenti degli ambienti in cui si incontrava l'élite europea. Le danzatrici di Canova, dunque, non si rifanno solo ad antiche decorazioni, ma si inseriscono in un flusso di riproduzioni che, quando l'artista iniziò a lavorare alle proprie sculture, circolava già da decenni a partire proprio da quei modelli. Lo stile che chiamiamo oggi Neoclassicismo racconta di questa condizione: non solo della morbidezza e dell'intensità della riproduzione delle forme, ma anche dei moderni tentativi di ricollegarsi all'antichità.

course of the excavations at Herculaneum and Pompeii in the first part of the 18th century.¹

And yet: to merely say that Canova based his dancers on the Herculaneum e Pompeii frescoes is to omit a central part of the story; a part that once again connects McKenzie's interests with Canova's moment. At the time when the sculptor turned his attention to these motifs, the dancers had, for a good while, become the subject of a smoothly running machine of proto-modern media reproductions which was calibrated to artistic and critical needs, to shared and individual tastes, as much as to the necessities of markets and businesses.

While they coexisted with a plethora of reproductions of other visual objects and motifs found at the excavations near Naples, the dancers turned out to be particularly popular. They were also particularly well suited for such reproductions, the figures being easily isolated from their monochrome black ground, their light textiles conveniently transposed into drawings and plotted onto sheets of paper, to be printed and circulated, from which they could be lifted in turn. In the process, the Herculaneum dancers became a staple of the European visual idiom of the time, from decorations on sets of porcelain – literally, appearing on coffee cups – to serving as models for illustrations of the early performance-practice of Lady Hamilton, her so-called Attitudes, a performance-technique in which she would pose in a style reminiscent of figural motifs found on ancient Greek vases.²

Canova's sculptures, then, are not only partially derived from one individual set of ancient wall-paintings. They come into being at a moment when these and other forms which had been lifted from ancient models were intensely circulated, shaping the visual language of their moment, frequently enough re-entering the decors and displays of the surroundings in which Europe's elite moved and met. Canova's dancers do not only go back to ancient decorations; they also stand in a stream of reproductions that had been flowing from these models for decades when the sculptor went to work on his figures. The style we call neoclassicism speaks to this condition – the smoothness and intensity of the reproduction of forms – as much as it speaks to modern attempts at reconnecting with antiquity.

LA CERATURA CLASSICA

Per la mostra *No Motive* del 2021 alla galleria Daniel Buchholz di New York, McKenzie ha esposto un manichino della stessa tipologia delle due figure di *Figures in the City* incluse in *Vulcanizzato*. Come per le sculture presenti a Torino, l'artista lo aveva vestito con una replica di un abito di seta della couturier Madeleine Vionnet, risalente agli anni Venti del Novecento (Vionnet, a sua volta, aveva trovato ispirazione per molte delle proprie creazioni in illustrazioni di abiti classici dell'antichità: un approccio neoclassico in piena regola). Se le figure di McKenzie per *Vulcanizzato* sono eseguite in un bianco tenue e cremoso, in contrasto con i monocromi degli abiti, la paletta del manichino di New York era più inaspettata: un tono rossastro bruciato per la pelle, combinato al nero dell'abito. Elegantemente seduta di lato su una tavola montata a parete, la figura presente in mostra a New York sembrava essere stata imbevuta delle combinazioni cromatiche di antichi manufatti, come quelli che Josiah Wedgwood, contemporaneo di Canova, aveva efficacemente riadattato per il suo cosiddetto *jasperware*: porcellane a grana finissima i cui volumi, una volta seccati e dipinti, erano spesso contrapposti a elementi in rilievo di colore diverso, emulando così il gioco di contrasti cromatici delle antiche ceramiche a figure nere e rosse. Naturalmente, Wedgwood offriva anche riproduzioni delle danzatrici di Ercolano in molte varianti, dai basalti neri al vasellame.³

Il manichino di New York, che sembrava galleggiare senza toccare terra nel campo visivo di chi lo osservava, si intitola *Greek Pottery* (Ceramica greca) ed è utile per esemplificare l'approccio di McKenzie al Neoclassicismo. La pratica dell'artista non ne assorbe solo le singole forme e i motivi stilistici caratteristici, ma si concentra in particolare su quei momenti in cui il Neoclassicismo evidenzia la sua qualità di stile, stabilendo allo stesso tempo riferimenti storici (guardando all'antichità) e producendo forme ottimizzate per la riproduzione e l'appropriazione. Tali aspetti sono più evidenti nella decorazione, nella vetrinistica o nella moda, piuttosto che nei frangenti in cui il Neoclassicismo si è inserito direttamente nei canoni classici della storia dell'arte.

In *Vulcanizzato* McKenzie impiega una tecnica di finitura particolare, cerando la superficie del suo terzo manichino, intitolato *Anonymous Statue (Faux)*. Questo gesto di rivestirne la parte esterna –

WAXING CLASSIC

For her 2021 show No Motive at Daniel Buchholz gallery in New York, McKenzie exhibited a mannequin of the same type on which the two Figures in the City in Vulcanizzato are based. Like her figures for Turin, she outfitted it in a replica of a silk dress by the couturier Madeleine Vionnet, dating from the 1920s (Vionnet in turn based a number of her creations on illustrations of classical ancient dress, and was, thus, a neoclassicist in her own right). Whereas McKenzie's figures for Vulcanizzato are executed in a muted, creamy white, set against the monochromes of the garments, the palette of her New York figure was stranger: a burnt reddish tone for the skin, combined with black for the dress. Elegantly seated sideways on a wall-mounted plank, the New York figure seemed to have been soaked in the color-schemes of ancient wares like the ones that Canova's contemporary Josiah Wedgwood efficiently adapted for his so-called jasperware: stoneware whose colored dry bodies were frequently set off against relief-elements in a different color, hence emulating and playing on the color-contrasts of ancient black and red figure ceramics. Of course, Wedgwood also offered reproductions of the Herculaneum Dancers in many variations, from black basalt plaques to vases.³

Sort of floating in the visual realm, no feet touching the ground, the New York mannequin is appropriately titled Greek Pottery. The sculpture exemplifies McKenzie's take on Neoclassicism: her practice absorbs not just individual forms and motifs that are characteristic for the style; she particularly hones in on those moments where Neoclassicism highlights its quality as a style whose components at once set historical references (by pointing to antiquity) while also producing forms optimised for reproduction and appropriation. These moments are more evident in decoration, display, or fashion, than where Neoclassicism digs its feet into the classical art historical canon.

In Vulcanizzato McKenzie employs a peculiar finishing technique – she has waxed the surface of her third mannequin, titled Anonymous Statue (Faux). This gesture of coating – a sort of cosmetic touch for the artwork, so to speak – belongs once again to the repertoire of techniques of presentation, styling, and embellishment that are openly negotiated where fashion and decoration are made (we could include the techniques for produ-

una sorta di tocco cosmetico per l'opera d'arte, per così dire – appartiene ancora una volta al repertorio di tecniche di presentazione, styling e abbellimento che sono apertamente negoziate nella moda e nelle arti decorative (potremmo includere in tale repertorio le tecniche per produrre finte finiture marmorizzate e a grana di legno che McKenzie spesso impiega), ma che vengono spesso omesse o considerate meramente periferiche nel contesto dell'arte "vera e propria". McKenzie ha però la storia dell'arte dalla sua parte. Infatti, sebbene nessuno di questi interventi abbia superato la prova del tempo, Canova, ossessionato dal fascino tattile e illusionistico delle proprie opere, era noto per rifinire le sue sculture aggiungendovi pigmenti, liquidi e cera. Già i suoi contemporanei che ne incontravano il lavoro avevano iniziato ad associare questi e altri effetti, tra cui le superfici straordinariamente lisce, alle particolari finiture da lui apportate alle proprie sculture. La storica dell'arte Brigid von Preussen ha recentemente ricordato come, fin dalle loro prime apparizioni, questi effetti hanno suscitato tanto ammirazione quanto fastidio.⁴

Anche la storica dell'arte Cora Gilroy-Ware ha indagato la continua fascinazione e l'inquietudine che la sensibilità estetica di Canova ha sempre suscitato in chi ne osserva le opere. Insistendo sulla validità storico-artistica delle sculture, l'autrice sostiene che il "morbido" tocco di Canova sia stato determinante nel facilitare quella che definisce una "ri-corpoereizzazione" o persino un "reincanto" del corpo classico. Gilroy-Ware afferma che, impiegando queste strategie, Canova riusciva a creare dei "corpi qualsiasi": sensualmente straordinari, ma stranamente aspecifici. Secondo l'autrice, è questa qualità a segnare l'opera di Canova come uno dei luoghi di nascita di una tipologia di corporeità blanda ma attraente, che è possibile riconoscere tutt'oggi nelle modelle delle sfilate di moda.⁵

All'interno di un simile discorso c'è certamente spazio per le sfumature, non da ultimo per quanto riguarda la comprensione del corpo delle modelle che, sia storicamente sia oggi giorno, apre a una varietà di corpi ben più ampia di quanto Gilroy-Ware ammetta. Tuttavia, l'autrice sottolinea con forza un elemento dell'arte canoviana che ci permette di sviluppare un'ultima riflessione su come essa entri in dialogo con il lavoro di McKenzie in un arco temporale lungo più di duecento anni. Le cerature, la straordinaria lucentezza, le superfici rifinite, tutti questi aspetti contribuiscono alla creazione di quelli



Lucy McKenzie, *Leaning Mannequin (Roman Statue / l'Orage)*, 2021. Vetroresina, pittura acrilica e ad olio, abito in seta con treccia d'oro, scarpe da ginnastica / Fibreglass, acrylic and oil paint, silk dress with gold braid, gym shoes, 168 x 60 x 70 cm. Ph. Kati Göttfried, Courtesy MEYER KAINER, Vienna

cing marbled and wood-grain faux finishes which McKenzie often utilises), but are frequently omitted or considered merely peripheral, when making "actual" artwork. McKenzie also has art history on her side. Although none of these interventions have stood the test of time, Canova, who was obsessed with the haptic and illusionistic appeal of his works, was known to have finished his sculptures with additional pigments, liquids and wax. Since the day of his contemporaries, viewers have come to associate these and other effects, including the extraordinarily smooth surfaces, with the particular finishing touches that Canova brought to his sculpture. Art historian Brigid von Preussen has recently reminded us that since their inception, these have given rise to as much admiration as discomfort.⁴



Dettaglio dell'affresco Menade danzante, I sec. d.C., dalla Villa di Cicerone, Pompei / Detail of the fresco Dancing Maenad, 1st Cent. AD, from the Villa of Cicero, Pompeii

che possono sembrare corpi progettati per essere attraenti nel presente, ma sono di fatto modellati sulle sollecitazioni dello stesso campo di forze in cui fiorì l'ornamento classico. Un ambiente in cui l'arte, i mercati, la moda e i materiali contribuirono alla produzione di forme ottimizzate per la circolazione e la riproduzione.

McKenzie, che nella sua arte getta spesso uno sguardo al passato, è troppo consapevole per celebrare apertamente queste dinamiche. Tuttavia, insiste sulla loro importanza e sulla validità del lavoro e della creatività di coloro che contribuiscono alla loro esistenza – figure che operano nell'ambito di artigianato, sartoria, cucito, pittura decorativa e simili. Qualsiasi potenziale critica che rifiuti in toto la levigatezza delle sculture di Canova, o che rimproveri all'ornamento neoclassico di essere storicamente irrilevante, corre il rischio di dimenticare anche questi altri rami della “creazione di forme” e le protagoniste e protagonisti che li animano. Il lavoro di McKenzie dimostra che interessarsi al Neoclassicismo, all'ornamento, al manichino, significa fare arte in modo da avere una comprensione più sfumata e, in definitiva, più equa del mondo in cui le forme sono prodotte e riprodotte, apprezzando pienamente il lavoro di tutte e tutti coloro che vi contribuiscono.

LUCY MCKENZIE • ANTONIO CANOVA

Her colleague Cora Gilroy-Ware has also turned to the continued fascination and unease which Canova's cosmetic sensibilities have instilled in viewers. Maintaining their art historical validity, she has argued that Canova's ‘smooth’ touch was instrumental in facilitating what she calls a “re-corporalisation” and even “re-enchantment” of the classical body. She describes these as strategies by which Canova created what she calls “whatever bodies”; sensually extraordinarily appealing, yet strangely nonspecific. According to her, this quality marks Canova's art as one birth-place of a type of bland, yet attractive corporeality which she still recognises in today's fashion modeling.⁵

There is certainly room for disagreement and nuance here, not at last with regard to understanding the body of the fashion model which historically and in the present allows for a wider variety than Gilroy-Ware concedes. However, she powerfully underlines an element of Canova's art that allows us a final thought on how it enters into a dialogue with McKenzie's work across more than two hundred years. The waxing, the extraordinary polish, the finessed surfaces all contribute to the creation of what can seem like bodies that are engineered to be appealing in the here and now, but are shaped by the tugs of the same forcefield in which neoclassical ornament flourished: an environment in which art, markets, fashion, and media contributed to the production of forms that were optimised for circulation and reproduction.

McKenzie, who in her art frequently casts a glance back into past moments of history, is far too considerate to blatantly celebrate these forces. She does insist, however, on their importance, and on the validity of the labour and creativity of those individuals who contribute to their existence – craftspeople, dressmakers, seamstresses, decorative painters, and the kind. Any potential critique that outright rejects the smoothness of Canova's sculptures, or that reproaches neoclassical ornament to be historically hollow also runs the risk of forgetting about these other branches of form-making and their protagonists. McKenzie's work demonstrates that to be interested in neoclassicism, in ornament, in the mannequin, means to make art in a way that has a more nuanced and ultimately more just understanding of the world in which forms are produced and reproduced, and to fully appreciate the labour of everyone who contributes to them.



Antonio Canova
Due Danzatrici, 1799
Tempera su carta / Tempera on paper, 28 x 38 cm
Courtesy Museo Gypsotheca Antonio Canova, Possagno

¹ Sull'uso che Canova fa delle “Danzatrici di Ercolano” si veda Elena Ferrari-Bassi, *Iconography of Iconography. Dance in Ancient Roman Representations, Canova's Works and Their Reproductions in Engravings*, in *Music in Art*, 40.1-2. *Neoclassical Reverberations of Discovering Antiquity*, Spring-Fall 2015, pp. 45-78. Sebbene la Villa di Cicerone, dove sono state scoperte le pitture murali, si trovi a Pompei e non a Ercolano, queste figure sono state spesso chiamate “Danzatrici di Ercolano” dal XVIII secolo, quando i riferimenti a entrambi i siti archeologici sono stati riuniti sotto il nome di Ercolano, anziché di Pompei. Ad esempio, il veicolo più influente per la distribuzione di riproduzioni di opere d'arte scoperte nei siti, pubblicato dalla corte reale di Napoli, era intitolato *Le antichità di Ercolano esposte*. Si veda Nancy Ramage, *Flying Maenads and Cupids. Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth-Century Decorative Arts*, in «Studies in the History of Art», Vol. 79, *Symposium Papers LVI: Rediscovering the Ancient World in the Bay of Naples*, 2013, pp. 165-167.

² Si veda Emma Hamilton, *Seduction and Celebrity*, a cura di Quintin Colville, Kate Williams, London, Thames and Hudson, 2016.

³ Per il lavoro di Wedgwood con le riproduzioni delle cosiddette “figure di Ercolano”, in particolare per le danzatrici, si veda Carol Macht, *Classical Wedgwood Designs. The Sources and Their Use and the Relationship of Wedgwood Jasper Ware to the Classical Revival of the Eighteenth Century*, New York, Barrows, 1957, pp. 74-80.

⁴ Brigid von Preussen, *Smooth Operator. Too sensual for classicists and too cold for romantics, the art of Antonio Canova has divided viewers since the sculptor's own day*, in «Apollo», Vol. 197.178, April 2023, pp. 52-61.

⁵ Cora Gilroy-Ware, *The Classical Body in Romantic Britain*, New Haven, London, Yale University Press, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2020; Cora Gilroy-Ware, *Antonio Canova and the Whatever Body*, in, «Open Library of the Humanities», Vol. 3.1, 2017, pp. 1-33.

¹ On Canova's use of the 'Herculaneum Dancers'; See Elena Ferrari-Bassi, *Iconography of Iconography. Dance in Ancient Roman Representations, Canova's Works and Their Reproductions in Engravings*, in *Music in Art*, 40.1-2. *Neoclassical Reverberations of Discovering Antiquity*, Spring-Fall 2015, pp. 45-78. While the Villa of Cicero, where the wall paintings were discovered, is located in Pompeii, rather than Herculaneum, these figures have frequently been called the 'Herculaneum Dancers' since the 18th century, when references to both archaeological sites were subsumed under the name Herculaneum, rather than Pompeii. For instance, the most influential vehicle for distributing reproductions of artworks discovered at the sites, published by the royal court at Naples, was titled *Le antichità di Ercolano esposte*. See Nancy Ramage, *Flying Maenads and Cupids. Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth-Century Decorative Arts*, in *Studies in the History of Art*, 79. 'Symposium Papers LVI: Rediscovering the Ancient World in the Bay of Naples' (2013), pp. 165-167.

² See Emma Hamilton, *Seduction and Celebrity*, edited by Quintin Colville, Kate Williams, (London: Thames and Hudson, 2016).

³ For Wedgwood's work with reproductions of the so-called 'Herculaneum figures', in particular the dancers, see Carol Macht, *Classical Wedgwood Designs. The Sources and Their Use and the Relationship of Wedgwood Jasper Ware to the Classical Revival of the Eighteenth Century*, (New York: Barrows, 1957), pp. 74-80.

⁴ Brigid von Preussen, *Smooth Operator. Too sensual for classicists and too cold for romantics, the art of Antonio Canova has divided viewers since the sculptor's own day*, Apollo, 197/718 (April 2023), pp. 52-61

⁵ Cora Gilroy-Ware, *The Classical Body in Romantic Britain* (New Haven: Yale University Press, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2020); Cora Gilroy-Ware, *Antonio Canova and the Whatever Body*, Open Library of the Humanities, 3.1 (2017), pp. 1-33.

OPERE IN MOSTRA / EXHIBITED ARTWORKS



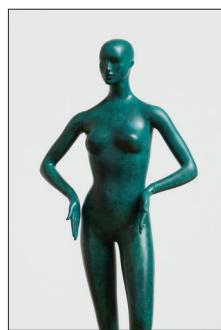
A



B



C



D



E



F

A

Lucy McKenzie, *Backdrop mural for the display of statues*, 2023
Acrilico e olio su tela / Acrylic and oil on canvas
300 × 870 cm
due pannelli / two panels 300 × 550 cm, 300 × 320 cm
Courtesy l'artista e / the artist and Cabinet Gallery, London; Galerie Buchholz, Cologne

B

Antonio Canova, *Danzatrice con dito al mento*, 1809-1814
Gesso / Plaster cast
173 × 60 × 45 cm
Courtesy Pinacoteca Agnelli, Torino

C

Antonio Canova, *Danzatrice con mani sui fianchi*, 1811-1812
Gesso / Plaster cast
172 × 78 × 43 cm
Courtesy Pinacoteca Agnelli, Torino

D

Lucy McKenzie, *Anonymous Statue (Faux)*, 2023
Fibra di vetro, pittura acrilica e a olio, cera /
Fiberglass, acrylic and oil paint, wax
180 × 80 × 50 cm
Courtesy l'artista e / the artist and Cabinet Gallery, London; Galerie Buchholz, Cologne

E

Lucy McKenzie, *Figures in the City (Zoya Kosmodemyanskaya / Vionnet) I*, 2023
Fibra di vetro, pittura acrilica, abito di seta, sottoveste e scarpe da ginnastica / Fiberglass, acrylic paint, silk dress, underdress and gym shoes
168 × 60 × 70 cm
Courtesy l'artista e / the artist and Cabinet Gallery, London; Galerie Buchholz, Cologne

F

Lucy McKenzie, *Figures in the City (Zoya Kosmodemyanskaya / Vionnet) II*, 2023
Fibra di vetro, pittura acrilica, abito di seta e scarpe da ginnastica / Fiberglass, acrylic paint, silk dress and gym shoes
168 × 60 × 70 cm
Courtesy l'artista e / the artist and Cabinet Gallery, London; Galerie Buchholz, Cologne

VULCANIZZATO

LUCY MCKENZIE
Glasgow, 1977. Vive a Bruxelles

Lucy McKenzie è un'artista visiva le cui installazioni esplorano la pittura e il suo rapporto con lo stile, il valore e l'ideologia. Il suo lavoro è esposto a livello internazionale. Dal 2011 collabora con la stilista Beca Lipscombe per produrre collezioni di moda con il nome di Atelier E.B. Tra le mostre più recenti: alla La Verrière, Brussels (2022); Geneva Biennale: Sculpture Garden, Geneva (2022); Tate Liverpool, Liverpool (2021); Temple Bar Gallery + Studios, Dublino (2021); Garage, Moscow (with Atelier E.B.) (2020); Museum Brandhorst, Monaco (2020); Serpentine, London (with Atelier E.B.) (2018); Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia (2017); Art Institute of Chicago, Chicago (2014); Stedelijk Museum, Amsterdam (2013). È rappresentata dalla Galerie Buchholz di Berlino e da Cabinet a Londra.

ANTONIO CANOVA
Possagno, 1 novembre 1757 – Venezia, 13 ottobre 1822

Antonio Canova è stato uno scultore e pittore italiano, ritenuto il massimo esponente del neoclassicismo in scultura. Vicino alle teorie neoclassiche di Winckelmann e Mengs, Canova ebbe modo di lavorare per prestigiosi committenti, dagli Asburgo ai Borbone, dalla corte pontificia a Napoleone, sino alla nobiltà veneta, romana e russa. Le opere di Canova si contraddistinguono per l'eleganza delle forme, per la bellezza e la semplicità delle sue figure.

LUCY MCKENZIE • ANTONIO CANOVA

LUCY MCKENZIE
Glasgow, 1977. She lives in Brussels

Lucy McKenzie is a visual artist whose installations explore painting and how it relates to style, value and ideology. Since 2011 she has collaborated with the designer Beca Lipscombe to produce fashion collections under the name Atelier E.B. She exhibits internationally, including recent survey shows at La Verrière, Brussels (2022); Geneva Biennale: Sculpture Garden, Geneva (2022); Tate Liverpool, Liverpool (2021); Temple Bar Gallery + Studios, Dublin (2021); Garage, Moscow (with Atelier E.B.) (2020); Museum Brandhorst, Munich (2020); Serpentine, London (with Atelier E.B.) (2018); Fondazione Bevilacqua La Masa, Venice (2017); Art Institute of Chicago, Chicago (2014); Stedelijk Museum, Amsterdam (2013). She is represented by Galerie Buchholz in Berlin, Cologne and New York and Cabinet in London.

ANTONIO CANOVA
Possagno, 1 November 1757 – Venice, 13 October 1822

Antonio Canova was an Italian sculptor and painter, regarded as the leading exponent of Neoclassicism in sculpture. Close to the neoclassical theories of Winckelmann and Mengs, Canova worked for prestigious patrons, including the Habsburgs, Bourbons, the papal court and Napoleon, along with the Venetian, Roman and Russian nobility. Canova's works stand out for the elegance of their forms and the beauty and simplicity of the figures.

PINACOTECA AGNELLI

Pinacoteca Agnelli Torino

Fondatori | *Founders*
Giovanni Agnelli
Marella Caracciolo Agnelli
Margaret Agnelli De Pahlen
John Elkann
Lapo Elkann
Ginevra Elkann
Paolo Fresco
Gianluigi Gabetti
Francesca Gentile Camerana
Franzo Grande Stevens
Alessandro Nasi

Consiglio direttivo | *Board of Directors*
Presidente | *President*
Ginevra Elkann

Vice-presidente | *Vice-president*
Lapo Elkann

John Elkann
Olivier François
Barbara Negro

Segretario | *Secretary*
Gianluca Ferrero

Collegio sindacale | *Board of Auditors*
Claudia Demartin
Edoardo Ribotta
Elisabetta Riscossa

Direttrice | *Director*
Sarah Cosulich

Dipartimento Curatoriale
Lucrezia Calabò Visconti, Capo Curatrice | *Chief Curator* (Responsabile | *Head*)
Elena D'Angelo, Produzione | *Head of Production*
Irene Guandalini, Assistente curatrice | *Assistant Curator*
Maria Lodovica Ferrari, Assistente curatoriale | *Curatorial Assistant*
Annalisa Stabellini, Assistente produzione | *Production Assistant*

Dipartimento Comunicazione e Pubbliche Relazioni | *Communication and Public Relations*
Gloria Bartoli, Responsabile | *Head*
Marta Di Vincenzo, Accessibilità e progetti speciali | *Accessibility and special projects*
Livia Sperandio, Digital e | and social media
Sara Tortore, Assistente grafica / *Graphic Design Assistant*

Dipartimento Collezione ed Educazione | *Collection and Education Department*
Beatrice Zanelli, Responsabile | *Head*
Ersilia Rossini, Progetti educativi | *Educational projects*
Irene Mina, Registrar
Valentina Cortese, Segreteria progetti educativi | *Educational projects secretary*

Responsabile coordinamento editoriale | *Editorial Coordination*
Beatrice Zanelli

Segreteria organizzativa | *Organisational Secretariat*
Desara Boja

Amministrazione | *Administration*
Mara Abbà

Ufficio tecnico | *Technical Office*
Andrea Biasiol

Consulenza legale | *Legal Advice*
Pedersoli Studio Legale

Ufficio Stampa | *Press Office*
Italia: Paola Manfredi – PCM Studio
Internazionale: Sam Talbot

Immagine coordinata | *Visual identity*
Giga Design Studio

Main partner



Lucy McKenzie e Antonio Canova. Vulcanizzato

Pinacoteca Agnelli, Torino

A cura di | *Curated by*
Lucrezia Calabò Visconti

Assistente curatoriale | *Curatorial Assistant*
Maria Lodovica Ferrari

Project Manager
Elena D'Angelo

Assistente alla produzione | *Production Assistant*
Annalisa Stabellini

Registrar | *Exhibition Registrars*
Irene Mina, Beatrice Zanelli (supervisor)

Comunicazione e relazioni esterne | *Communication and public relations*
Gloria Bartoli (Responsabile / *Head*)
Marta Di Vincenzo
Livia Sperandio

Progetti educativi | *Educational projects*
Ersilia Rossini (Responsabile / *Head*)
Valentina Cortese

Supporto alla ricerca e coordinamento editoriale | *Research Consultant and Editorial Coordinator*
Beatrice Zanelli

Segreteria organizzativa | *Organisational Secretariat*
Desara Boja

Amministrazione | *Administration*
Mara Abbà

Realizzazione Allestimento | *Display production*
Attitudine Forma
Fabbricanti d'immagine
Conservazione | *Conservation Consultant*
Luisa Mensi Ufficio tecnico | *Technical Office*
Andrea Biasiol
Trasporti | *Shipping*
Art in Dep

Assicurazione | *Insurance*
AXA XL
AON Insurance Broker

Ufficio Stampa | *Press Office*
Italia: PCM Studio
Internazionale: Sam Talbot

BEYOND THE COLLECTION

Graphic Design
Giga Design Studio

Documentazione fotografica | *Photographic documentation*
Sebastiano Pellion di Persano

Documentazione video | *Video documentation*
Evergreen Design House

Realizzazione attività educative | *Educational activities*
ARTECO

Testi nel booklet di | *Texts by*
Lucrezia Calabò Visconti
Philipp Ekardt
Lucy McKenzie

Traduzioni | *Translations*
Giacomo Raffaelli

Proofreading
Irene Guandalini

Crediti fotografici booklet | *Booklet photo credits*
Useful Art Services (opere di / *artworks by*
Lucy McKenzie, pp. 17-29)

Stampato da | *Printed by*
MCL Officine Poligrafiche Torino

November | *November 2023*

Un grazie speciale a | *Our special thanks to*
Giuseppe Cunial, Alberto Signor (Tempio Canoviano, Possagno); Barbara Guidi, Isabella De Cecilia, Marco De Paoli, Giorgio Detogni, Francesco Passaro (Museo Civico di Bassano del Grappa); Orietta Lanzarini; Beca Lipscombe; Charline Gilson; Quirin Baumler; Ulrich Hank; Perri MacKenzie; Moira Mascotto, Lino Zanesco (Fondazione Canova onlus - Gypsotheca e Museo Antonio Canova di Possagno)

Con il patrocinio di | *With the patronage of*



Città di Torino

PINACOTECA-AGNELLI.IT