

## Miriam Cahn: l'inizio dello sguardo

**Margherita Artoni**

20 Luglio 2026

Le figure di Miriam Cahn intercettano il visitatore prima che lui le cerchi. Entrare nelle sale del MACRO per la prima retrospettiva italiana dell'artista è già essere guardati: i corpi seminudi, gli sguardi spalancati, le campiture cromatiche che oscillano tra infantilità e allarme, tra ferita e catastrofe percettiva saturano lo spazio prima ancora che l'occhio si orienti. La mostra costruisce una reciprocità instabile tra sguardo e immagine — ciò che si vede appare già rivolto indietro, implicato, tutt'altro che neutrale. Il titolo, *Ciò che mi guarda*, definisce una struttura del visibile: è un enunciato operativo.



La rassegna — prima raccolta monografica italiana dedicata a Cahn — riunisce oltre cento opere dalla fine degli anni Settanta a oggi: disegni, pitture, video, fotografie, installazioni, disposte per nuclei tematici ricorrenti invece che per successione cronologica. Curata da Cristiana Perrella e allestita da Didier Fiúza Faustino // Bureau des Mésarchitectures, respinge le logiche evolutive e propone qualcosa di più vicino a una riemersione: ogni fase ingloba le precedenti come stratificazione ancora attiva, come archivio vivo. Questa impostazione curatoriale situa il MACRO all'interno di una traiettoria ormai consolidata della ricezione internazionale di Cahn. In Europa e negli Stati Uniti il suo lavoro viene letto con crescente insistenza come procedura che interviene sui criteri stessi della resa visiva, piuttosto che come episodio della figurazione contemporanea. Roma si colloca come punto di condensazione di una rete museale che negli ultimi anni sta ricalibrando il peso della pittura dopo la pressione delle immagini digitali e l'affermazione del loro ruolo documentario e circolatorio.

Lo spazio del MACRO agisce come dispositivo di variabilità sensoriale. La scala industriale delle sale, la luce laterale, la distanza calcolata tra i lavori costruiscono un habitat in cui il visitatore fatica a trovare una posizione di isolamento sicuro. Rosalind Krauss, nella sua riflessione sul campo espanso, ha mostrato come l'opera contemporanea si costituisca come sistema relazionale piuttosto che come oggetto autonomo. Qui questo sistema assume una connotazione situazionale precisa: il partecipante viene incluso nello snodo cognitivo dell'opera, entra in una misura espositiva condivisa che riduce lo scarto semantico tra chi guarda e ciò che è guardato.

L'ingresso nelle sale produce una sovraesposizione immediata. I dipinti su tela grezza o su carta presentano sagome sospese su fondi piatti: organismi senza veli, bambini, soldati, parti indistinte che si sottraggono a progressioni diacroniche e gerarchie narrative. In *Herumliegen* (2022) — realizzata in risposta all'invasione russa dell'Ucraina — la guerra si accumula come eco esperienziale: i personaggi distesi trattengono l'evento, il tempo storico collassa sulla superficie pittorica, la scena resta aperta. In *Familienraum* (1996–2009) — dodici dipinti a olio e quattro disegni che ritraggono figure familiari e paesaggi interiori nell'arco di oltre un decennio — la sfera domestica si frammenta in una coabitazione disarticolata, in cui la prossimità fisica genera tensione endogena: i corpi coesistono senza coerirsi. In entrambi i casi si apre una zona tangibile in cui il percepibile resta in formazione davanti a chi guarda.



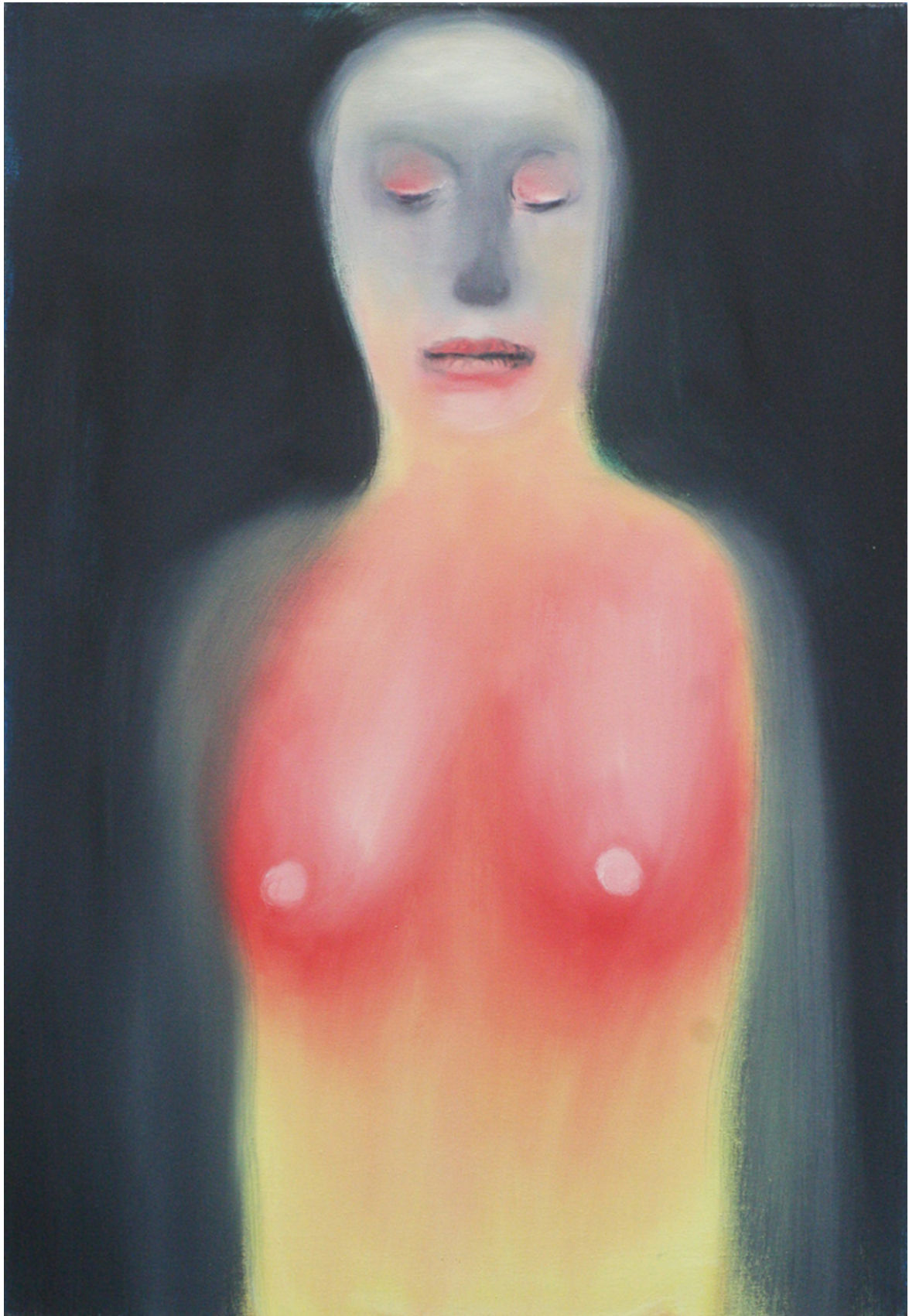
*Miriam Cahn. Ciò che mi guarda, installation view, Roma, 2026. Ph. Ela Bialkowska - OKNO Studio. Courtesy MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma.*

Nei lavori su carta degli anni Ottanta e Novanta il soggetto nasce da un gesto lineare e veloce. Il corpo viene depositato sul supporto con immediatezza, come se la pittura registrasse un affioramento diretto piuttosto che il risultato di una riflessione. Questa modalità distingue Cahn dalla maggior parte della figurazione europea contemporanea, che tende ad assemblare l'immagine attraverso passaggi discorsivi o riferimenti iconografici sedimentati. Il corpo si modella come ciò che Judith Butler ha descritto come vulnerabilità intrinseca: una porosità che precede ogni identità stabile e si iscrive direttamente nel pigmento, prima ancora che la superficie diventi racconto.

Il confronto con le figure centrali del secondo Novecento rende queste differenze più nitide. Francis Bacon restituisce il carico grezzo del corpo sulla tela — la carne come fatto prima che come espressione, la psicologia del ritratto sciolta nel peso fisico della figura — e Cahn riconosce in lui una pressione affine, sottraendosi però alla sua teatralità. Sul versante della mediazione, Marlene Dumas costruisce la distanza attraverso la fotografia e la memoria culturale, Kiki Smith traduce il corpo in allegoria, Ana Mendieta lo affida al rito affermando la presenza mediante il vuoto che lascia. Sul versante dell'archivio, Louise Bourgeois converte il corpo in memoria psichica, Nancy Spero lo dispone in sequenze storiche del politico, Marina Abramović lo distende nel tempo performativo. Cahn attraversa queste posizioni e le interrompe tutte: sottrae il ricordo come principio ordinatore, frammenta la continuità narrativa, lacera la temporalità dell'immagine. Emerge

una costellazione senza convergenze — un isolamento che è posizione, non marginalità.

Il colore è il luogo in cui questa posizione si rende più immediatamente sensibile. I rossi acidi, i neri impregnati, i rosa carnali di Cahn producono urti prima di qualsiasi interpretazione — materiale che preme sul corpo dello spettatore prima di raggiungere il pensiero. La nozione batailliana di esposizione del limite permette di leggere questa dinamica come una permanenza sulla soglia in cui la forma resta incompiuta, in attesa. Krauss ha definito l'indice come impronta del contingente; in Cahn questa traccia mantiene aperto il contatto con il momento della sua formazione, senza rimandare a una genesi passata. Susan Sontag aveva descritto il rischio della saturazione prodotta dall'accumulo di immagini della sofferenza; Cahn si iscrive dentro questa analisi come caso che la mette alla prova. Didi-Huberman ha insistito sull'opposizione delle immagini alla compensazione interpretativa: il punto è la qualità dell'esame, il modo in cui lo sguardo viene tenuto in una relazione aperta.



*Miriam Cahn* *die Freundin meines Bruders / my brother's girlfriend*, 06.05.1996 oil on canvas 73 x 50 cm/  
*FAMILIENRAUM*, Ph. Meyer Riegger

Il lavoro di Cahn si inserisce oggi in un terreno che si dipana tra musei, biennali e istituzioni impegnate nella ridefinizione della pittura contemporanea. La questione riguarda la sopravvivenza della pittura come forma di pensiero in un ecosistema

dominato dalla circolazione accelerata delle immagini — e prescinde da qualsiasi nostalgia compositiva. La retrospettiva al MACRO appartiene a questo mutamento: Roma entra in una rete di istituzioni che stanno ripensando il rapporto tra immagine, corpo e dimensione politica della visione. Un elemento centrale è la tenuta materiale della pittura di Cahn — la sua capacità di trattenere differenze di gradazione e densità che la declinazione digitale modera o annulla. È una questione percettiva, prima che storica. La perdita di attrito materiale modifica il modo in cui un'immagine viene concepita e sposta la valutazione critica dall'iconografia alla fenomenologia della superficie. Il museo agisce come dispositivo che mantiene aperta una zona di indeterminazione, discutendo la stasi invece di risolverla.

*Herumliegen* e *Familienraum* trattengono rispettivamente la guerra come residuo non smaltibile e la coesistenza domestica come frizione interna. Altri lavori riducono la figura a vestigia fragile, prossima alla scomparsa ma ancora presente. Tra monumentalità e privazione si innesca un'oscillazione costante che impedisce gerarchie stabili del percepibile. La critica recente ha segnalato la crisi dello scollamento spettatoriale come dato strutturale dell'esperienza museale contemporanea: Caroline A. Jones descrive questa condizione come intreccio tra corpo, consapevolezza e istituzione. Il pubblico entra nell'ambito dell'esposizione, mentre il museo espone l'immagine nella sua ambivalenza, senza attutirne il conflitto.

Il corpus di Cahn tocca qualcosa di più ampio nell'orizzonte contemporaneo: l'esperienza del visibile resiste ai circuiti della diffusione, della leggibilità immediata, della reazione emotiva prevedibile. Le opere insistono su una costanza che si manifesta come opacità — un rifiuto dell'immagine a convertirsi in informazione, in documento, in testimonianza fruibile. Il MACRO rende questa condizione percepibile come impianto spaziale: la scala delle sale, la dispersione dei lavori, l'assenza di un punto di vista privilegiato precludono ogni sintesi. L'immagine rimane parziale, e questa parzialità diventa un'ostinazione. Il percorso si organizza per riprese e variazioni minime, un meccanismo di radicamento spezzato fatto di apparizioni costanti. Il trauma viene incorporato nell'ordine del manifesto, comprimendo l'intervallo tra osservatore e immagine fino a una co-presenza incerta. La pittura si sottrae a formulazioni univoche: linguaggio, riferimento, esperienza estetica risultano categorie insufficienti. Persiste una zona intermedia che si conforma alla propria necessità e resiste a qualsiasi risoluzione.



*Miriam Cahn. Ciò che mi guarda, installation view, Roma, 2026. Ph. Ela Bialkowska - OKNO Studio. Courtesy MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma.*

Nel regime contemporaneo delle immagini — pervaso dalla trasmissione elettronica e dalla decontestualizzazione accelerata — le opere di Cahn oppongono una resistenza materiale di ordine strutturale, prima che ideologico: ogni riproduzione modera la densità del rapporto tra scala, corpo e ambiente, e questa perdita è tutt'altro che neutra. Il MACRO si comporta come apparato argomentativo più che come sede espositiva: rende il conflitto delle immagini costitutivo dell'esperienza, invece di attenuarlo. In sala, i visitatori oscillano tra percorrenza rapida e rallentamento improvviso — una frattura del tempo vissuto che la pittura impone senza annunciarla. Alla fine resta una persistenza, in luogo di una trama. Le opere di Cahn impongono una forma di attenzione che eccede il consumo: sottraggono automatismo gnoseologico, sedimentano presenza. L'immagine resta disponibile all'interpretazione senza convertirsi del tutto in significato, producendo una durata anomala fatta di avanzo e insistenza. Ed è in questo dissidio che il lavoro di Cahn trova la sua posizione più radicale nel presente: una pittura che incrina il flusso delle immagini e riattiva ogni volta, da capo, l'inizio dello sguardo.

Nel quadro di questa sospensione il lavoro di Cahn dischiude una forma specifica di disorientamento istituzionale: sposta continuamente il margine di equilibrio tra chiarezza e vulnerabilità, senza mettere in discussione il museo come istituzione. Il museo cerca di ancorare l'immagine; l'immagine si sottrae alla testimonianza. Tra queste polarità si apre un volume transitorio che eccede la funzione

espositiva. È qui che la pittura riacquista una tensione esplorativa coincidente con l'esposizione mutevole del reale, piuttosto che con il suo commento. In tal senso la personale al MACRO porta qualcosa di altro rispetto a un capitolo aggiuntivo della ricezione globale di Cahn: contribuisce a riconfigurare il modo in cui si può pensare la permanenza della pittura in un ecosistema visivo dominato dalla velocità, dalla propagazione e dalla perdita progressiva di attrito tra immagine e mondo.

In copertina, Miriam Cahn, wachtierchen / little guard animal, 08.05.2002, oil on canvas, 28 x 21 cm / FAMILIENRAUM, Ph.Meyer Riegger.

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

