

Una nuova relazione nell'arte di oggi

# soggetto **S**oggetto

Una nuova relazione nell'arte di oggi

Regione Piemonte  
Banca CRT  
FIAT

*Presidente*  
Clara Palmas

*Direttore*  
Ida Gianelli

**soggettoSoggetto**

Una nuova relazione nell'arte di oggi

Castello di Rivoli  
24 giugno - 28 agosto 1994

*Mostra a cura di*  
Francesca Pasini  
Giorgio Verzotti

*Catalogo a cura di*  
Francesca Pasini  
Giorgio Verzotti

*Consulente di direzione*  
Massimo Melotti

*Ufficio stampa*  
Massimo Melotti  
Roberta Aghemo

*Relazioni esterne*  
Giuliana Setari

*Amministrazione*  
Gabriella Trascetti

*Direzione tutela architettonica*  
Gianfranco Gritella

*Ufficio mostre*  
Antonella Russo  
Giorgio Verzotti  
Franca Terlevic

*Servizio didattico*  
Anna Pironti  
Paola Zanini

*Segreteria*  
Manuela Vasco

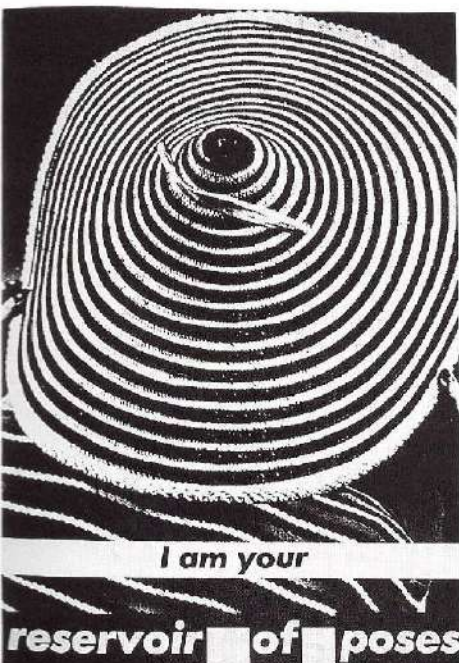
*Ufficio tecnico*  
Mariano Boggia  
Giorgio Carli  
Fulvio Castelli  
Filippo Di Giovanni

*Consulenza assicurativa*  
Pulsar P&I Insurance Brokers srl, Torino

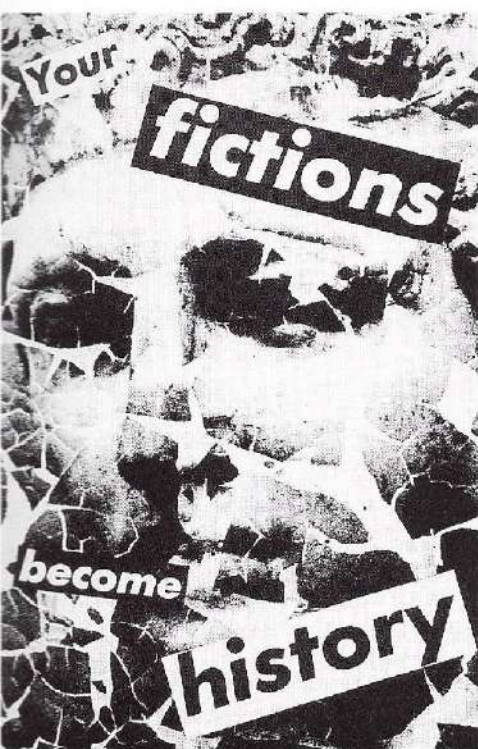
*Trasporti*  
Gondrand SpA (Fine Arts dept.), Torino

## Sommario

- 11 La nuova età del soggetto  
*Francesca Pasini*
- 15 Il volto d'altri  
*Giorgio Verzotti*
- 19 Immaginando il sé  
*Antonella Russo*
- 25 Catalogo  
Maurizio Arcangeli, Art Orienté objet,  
Vanessa Beecroft, Francesco Bernardi,  
Maurizio Cattelan, Mat Collishaw,  
Cheryl Donegan, Dominique Gonzalez-Foerster,  
Renée Green, Stephen Hepworth,  
Abigail Lane, Eva Marisaldi,  
Liliana Moro, Gabriel Orozco,  
Philippe Parreno, Raymond Pettibon,  
Laura Ruggeri, Julia Scher, Beat Streuli,  
Federica Thiene con Stefania Mantovani,  
Wolfgang Tillmans, Tommaso Tozzi,  
Maurizio Vetrugno, Cesare Viel
- 122 Elenco delle tavole
- 125 Apparati biobibliografici  
*a cura di Francesca Pasini e Giorgio Verzotti*



Barbara Kruger, *Senza titolo (Sono il vostro serbatoio di pose)*, 1983



Barbara Kruger, *Senza titolo (Le vostre fiction diventano storia)*, 1983

In alcuni scritti teorici poststrutturalisti, in quelli di Jean Baudrillard e Frederic Jameson più in particolare, si traccia la visione di un spazio contemporaneo in cui la curva dell'orizzonte coincide con la linea concava di una superficie specchiante che non segnala più il limite tra il visibile e l'elusivo, tra il reale e l'imponderabile, ma che, come lo schermo di un mega cinemascope, proietta ininterrottamente sistemi di segni e immagini prive di qualsiasi referente, svuotate di un qualsiasi significato. Nello spazio postmoderno, "il reale" è fabbricato artificialmente, riduplicato a comando, prodotto di perfette simulazioni, come continui effetti speciali di un interminabile film di Hollywood.

Se l'universo contemporaneo è il dominio dell'artificiale programmato e delle immagini riprodotte a getto continuo, sempre e perennemente transitorie, insomma un odierno "Ade della simulazione",<sup>1</sup> che induce a uno stato di semiparalisi sensoria, la riconquista del reale sembra non essere più auspicabile e neanche desiderabile. La perdita del reale sembra essere stata quasi interiorizzata a un punto tale che la realtà può essere intravista momentaneamente e intesa solo provvisoriamente: la realtà non è che una "allucinazione della verità".

Il "reale" nel mondo postmoderno, sia per Baudrillard che per Jameson, coincide con la curva concava dello schermo televisivo le cui radiazioni s'insidiano come dei virus nei corpi assediandoli e controllandoli. È solo la televisione che produce, espone e rappresenta questo "reale" che con il suo ripresentarsi, con il suo raddoppiarsi, si trasforma in iper-realtà.<sup>2</sup> Lo spazio contemporaneo assomiglia sempre più alle metropoli multinazionali e multirazziali simili allo scenario di *Brazil* e di *Bladerunner*, luogo in cui abita e si aggira il soggetto postmoderno, un imperscrutabile automa stereotipato che viaggia a bordo di bolidi infallibili lungo circuiti autostradali. Veloce e preciso, questo individuo indossa tute mimetiche unisex, casco e occhiali da sole con lenti specchianti come le superfici dei grattacieli di Los Angeles che riflettono e respingono gli sguardi interessati.

Questa presentazione del soggetto postmoderno ha a che fare con il concetto di "morte" dell'"individuo come un sé autonomo" che risale a un'idea e a un ideale che appartengono al modernismo. Jameson sostiene che, nella cultura postmoderna, l'individualismo è un fenomeno ormai superato. Nel mondo postindustriale dominato dalle corporazioni e dalle aziende multinazionali, l'individuo è omologato e uniformato alla logica delle corporazioni stesse, e ci avverte che l'idea di soggetto e di singolo individuo non solo è una nozione che appartiene ormai al passato, ma che può esistere solo come un'idea e un prodotto di pura immaginazione. La nozione di individualità del soggetto esisteva già in passato come una "mistificazione filosofica e culturale usata per convincere le persone che essi 'erano' individui dotati di identità e personalità uniche".<sup>3</sup>

Per entrambi questi teorici la morte del soggetto postulato dal modernismo, e cioè di quel soggetto dotato di una personalità autonoma con un proprio centro e un'individualità presumibilmente originale, ha fatto nascere e ricreato un soggetto contemporaneo schizofrenico e privo di un proprio centro, di un senso del proprio bene.<sup>4</sup> Questo soggetto postmoderno ha perso un proprio senso del sé, e mancando di una qualsiasi integrità psichica, è incapace di controllare la pro-



Cindy Sherman, *Senza titolo*, 1977



Cindy Sherman, *Senza titolo*, 1979

pria rappresentazione nello spazio come nel tempo: egli infatti considera il tempo come un prolungamento del presente e se stesso come un "cumulo di frammenti" che rischiano continuamente la definitiva dispersione nello spazio.<sup>5</sup> In altre parole, sia l'"allucinazione" di Baudrillard, sia la "schizofrenia" di Jameson postulano la scomparsa del corpo in un lento effetto di dissolvenza simile a quello a cui ci ha abituato lo schermo telecomandato del nostro universo televisivo.

Quando all'inizio degli anni Ottanta alcuni teorici americani riconsiderarono le tesi del poststrutturalismo, soprattutto per quel che riguardava le considerazioni del Reale come "effetto" di una somiglianza simulata, la fotografia, grazie al suo statuto di copia del Reale, vale a dire di "simulacro che offende e minaccia l'originalità dell'arte", sembrò inverare quel modello critico capace di far esplodere alcune categorie estetiche come unicità dell'opera d'arte, genio dell'autore, originalità ed espressione individuale di un soggetto creativo e insieme, a far saltare i compartimenti stagni che mantenevano separate le diverse discipline artistiche.<sup>6</sup>

Questa rinnovata attenzione critica al medium fotografico, coincise anche con un'analisi critica dell'individuo contemporaneo e, insieme, con un'investigazione sulle sue modalità di rappresentazione e un rifiuto di ascrivere una "indifferenza" sessuale a questo corpo postmoderno.

Fin dalla fine degli anni Settanta le rappresentazioni fotografiche del soggetto contemporaneo, e non più il semplice ritratto, hanno acquistato un rinnovato interesse. Molti artisti sono interessati a esplorare il processo di "immaginare", di trasporre un corpo e un io in una pagina, in un'immagine traslucida, a trasformarlo insomma in rappresentazione di un sé. Invece di tentare di aggiornare, attraverso la fotografia, gli studi di fisionomia di stampo umanista, o di ricostruire una tipologia di individui basata su analisi psicologiche e di appartenenza sociale, simili a quelli condotti in Germania all'inizio di questo secolo, la fotografia del soggetto nasce da un interesse e da una curiosità per il repertorio di pose stereotipate, per i modi e i look adottati comunemente che sostituiscono la ritrattistica convenzionale del singolo con tratti psicologici individuali e caratteristiche proprie di un soggetto specifico.

Gli artisti/fotografi contemporanei fin dall'inizio degli anni Ottanta si sono impegnati a "ritrarre" le varie soggettività e intendono questa attività come pratica artistica, piuttosto che fare un'opera d'arte, ponendo l'accento su quella parte ambigua e transitoria del sé, esponendo ed enfatizzando la messa in scena e la drammatizzazione che comporta il processo della rappresentazione.

Quest'esplorazione intorno all'operazione della rappresentazione del soggetto e di un sé è diventata una questione cruciale per la formulazione delle teorie femministe contemporanee che sostengono il concetto di una soggettività generata e cioè di un sé che è reso conscio del proprio genere attraverso una costruzione ideologica; o, per dirla con Teresa de Lauretis: "...la soggettività è una costruzione continua e non un punto fisso di partenza o di arrivo da cui si interagisce con il mondo".<sup>7</sup>

Il problema della soggettività indotta, vale a dire costruita su misura per il sé adottando immagini preconfezionate e stereotipate, è una questione che complica e radicalizza il processo di rappresentazione. E complica soprattutto le posizioni teoretiche sul soggetto postmodernista di Baudrillard e di Jameson perché suggerisce che i misteriosi occhiali specchianti, il casco e la tuta unisex dell'automa postmoderno, nascondano comunque il corpo maschile. Anche perché, storicamente, l'uso dell'impersonale implica automaticamente una categoria generica e universale, "l'umanità" appunto, che include e sottintende le donne.

Per molte artiste contemporanee la fotografia ha permesso di affrontare proprio

queste importanti questioni della rappresentazione, appropriandosi delle immagini più trite e stereotipate della presentazione della femminilità. In questo modo hanno investigato temi che concernono la differenza sessuale, e cioè il modo in cui il genere, soprattutto quello femminile, diventa specifico del sé. È grazie a quel lavoro psicologico che ruota intorno a un processo di apprendimento della propria sessualità e che definisce il "femminile" del sé.

Negli ultimi dieci anni la questione della collocazione delle donne nella rappresentazione sia fotografica, filmica sia artistica, ha ruotato intorno alle teorie dello Sguardo e dello spettatore.<sup>8</sup>

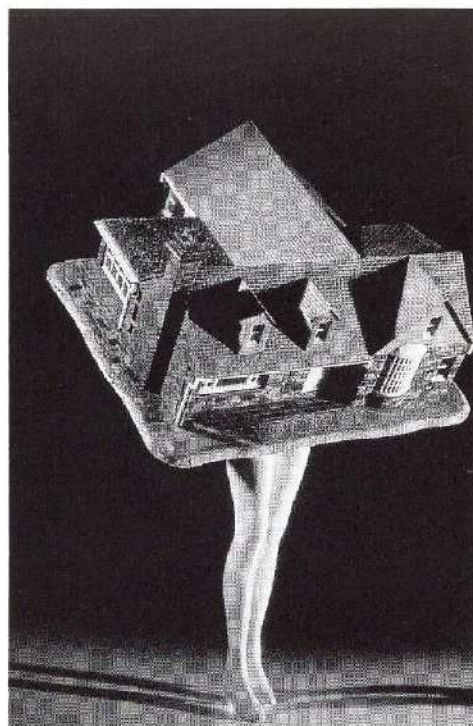
Molte teoriche femministe, soprattutto americane, equipaggiate di nozioni di classica psicanalisi freudiana, concepiscono il guardare come un'attività connotata sessualmente e generata dalla fantasia (di solito maschile/attiva) di esercitare potere e controllo su un oggetto desiderato (di solito femminile/passivo), hanno esaminato le varie strategie di controllo nella percezione e nella ricezione di immagini di donne. Una delle considerazioni femministe è quella che propone di appropriarsi della propria rappresentazione. Le donne, che tradizionalmente hanno sempre occupato una posizione eccentrica e periferica nella società come nella storia, nella politica e nel linguaggio, sono state solo spettatrici di tutte le attività maschili. Non solo, ma sono anche state private della possibilità di creare le loro immagini e di proporle come esempi della cultura anche contemporanea.<sup>9</sup> Dunque la comprensione dei modi in cui la femminilità è "immaginata", posta in immagini, rappresentata, comporta delle enormi conseguenze per le donne specialmente per quel che riguarda la formazione dell'io.

Dalla fine degli anni Settanta, la fotografia, soprattutto negli Stati Uniti, in misura minore in Europa e purtroppo in maniera solo marginale nel nostro paese, è divenuto il medium privilegiato nella produzione di artiste/fotografe che l'hanno scelto sia come modello critico capace di fare da copia e da specchio all'universo contemporaneo del simulato, che riduplicando rende noto ed espone il modello operativo della società contemporanea, sia come strategia per investigare le modalità di rappresentazione comuni del soggetto femminile.

Questo saggio riesamina le diverse strategie critiche messe in campo da alcune artiste che hanno usato la fotografia nell'ultimo decennio per tentare di ricostruire una parziale e provvisoria storicizzazione della rappresentazione di un soggetto femminile nella fotografia contemporanea.

Nelle sue fotografie composte con caratteri tipografici, Barbara Kruger ha usato il testo in maniera radicale. Riciclando ritagli di riviste popolari e libri illustrati, Kruger sigilla ermeticamente i suoi collage con bande rosse di testo che percorrono tutta la superficie dell'immagine. Con frasi nette e incisive la fotografa allerta, invece che invitare, lo spettatore al consumo dell'informazione preconfezionata che si appresta a fruire. Craig Owens ha osservato come nel lavoro di Barbara Kruger sia sempre il testo che pre-scrive il senso dell'immagine. Per esempio, Kruger usa sempre i pronomi personali "you" (tu, voi) e "we" (noi) come *shifters*.<sup>10</sup>

"You" (tu, voi) sta per e comprende categorie quali spettatori ingenui, uomini d'affari, tipi anonimi da maggioranza silenziosa e conservatori in generale, mentre il "noi" sta per e comprende le spettatrici, minoranze etniche e gruppi impegnati socialmente. La fotografia di Kruger spinge dunque gli spettatori a prendere posizione, a occupare un ruolo e un atteggiamento sociale, e sollecita una risposta alle sue affermazioni e alle sue domande formulate da una posizione che è quella di "I" dell'io, vale a dire quella di chi controlla il discorso/lingua/storia. Senonché questa posizione, questo "I" (io) coincide proprio con quella posizione che storicamente è sempre stata preclusa alle donne a cui è stato impedito l'accesso all'ordine (falocratico) del discorso. Ma c'è ancora un'altra implicazione nel



Laurie Simmons, *Casa ambulante*, 1989



Nan Goldin, *L'abbraccio*, New York City, 1980

lavoro della Kruger e consiste nel riuscire a far occupare la posizione del "You", a posizionare cioè lo spettatore di fronte alle sue immagini, abolendo temporaneamente l'anonimità e la genericità da questa posizione e facendo così assumere a ciascun spettatore la propria responsabilità rispetto all'immagine che confrontano.

Già a metà degli anni Settanta, Cindy Sherman cominciò a esplorare quel complesso processo di rappresentazione del sé esclusivamente attraverso immagini fotografiche. La Sherman si ritraeva truccata e mascherata, nelle pose da stellina hollywoodiana. Queste fotografie in cui l'artista stessa si ritrae al centro dell'immagine, sono state semplicisticamente categorizzate come autoritratti, anzi come esempi di primi autoritratti femministi.

Ma anche se gli spettatori sono consapevoli di stare guardando un personaggio che è la stessa Sherman camuffata con un trucco sapiente, l'artista non concede nessuna informazione significativa né su se stessa, né sulla sua vita, né sulla sua concezione del mondo.

In queste immagini invece, la Sherman esplora ossessivamente quel lavoro quotidiano di fabbricarsi e indossare un'altra pelle come fosse un nuovo abito. Trasformatasi in "donna qualunque", l'artista americana mette in scena quella routine femminile di travestirsi da immagine femminile, simile a quelle delle riviste di moda o dei film di cassetta o della pubblicità.

Il lavoro di Cindy Sherman è importante proprio perché poggia sulla messa in mostra dei *topoi* femminili della cultura di massa e su una incisiva analisi critica di stereotipi e tipi comuni. I suoi personaggi femminili non sono mai delle eroine ma figure secondarie, figure anonime disorientate e spaventate, che non riescono a controllare lo spazio in cui sono ritratte.

La centralità guadagnata da Cindy Sherman ai suoi personaggi femminili è stata ottenuta grazie alla messa in scena della mascherata a cui la maggior parte delle donne prende parte per trasformarsi in un'immagine accettabile allo scrutinio maschile.

Una simile analisi critica intorno alla standardizzazione della rappresentazione delle donne è il soggetto dei lavori fotografici di Laurie Simmons, soprattutto quello della seconda metà degli anni Ottanta. Le sue immagini sono affollate di figurine di ceramica e bamboline di gomma, raffigurate su fondali da cartolina o in interni di ambienti domestici in miniatura, surrogati femminili che ci avviano fin dalla più tenera età ad apprendere i modi e gli atteggiamenti consentiti dalla femminilità.

Se il lavoro fotografico di Cindy Sherman e di Laurie Simmons ruota intorno alla rappresentazione dello stereotipo femminile accettato e quasi unanimemente condiviso, la fotografia di Nan Goldin si situa al polo opposto, e propone comportamenti devianti ed esempi di un'umanità marginale.

Con il suo progetto fotografico intitolato *The Ballad of Sexual Dependency*, che inizialmente consisteva di ben settecento diapositive, Nan Goldin propone una sorta di diario aperto sulla sessualità, intesa come esperienza vissuta da un gruppo di amici e di persone care, con cui l'artista ha condiviso ansie, tensioni, paure e momenti felici. La sessualità, nella fotografia di Nan Goldin, diventa la tematica per una narrativa aperta e inesauribile.

Nan Goldin intende infatti la sessualità come il soggetto, un *topos* per la pratica politica capace di inscenare una resistenza all'autoritarismo e alla censura che spesso ci si autoimpone. Per Nan Goldin investigare la sessualità e la differenza sessuale diviene un importante processo psicologico e politico insieme, indispensabile per comprendere la formazione del sé.

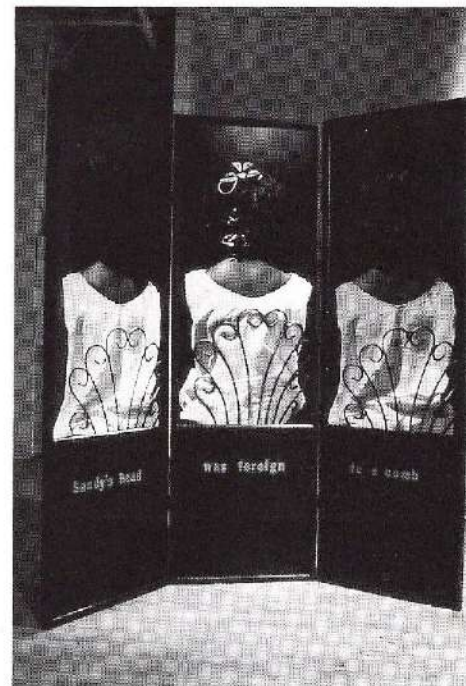
*The Ballad of Sexual Dependency* ritrae momenti di drammi psicologici, violenza e tenerezza che hanno segnato alcuni passaggi della vita della fotografa e dei suoi

amici che anche se non passeranno alla storia, fanno parte di un sotterraneo e continuo film quotidiano in cui viene rappresentata la sessualità "deviante" dei gay o dei drogati, trasformati da Nan Goldin in figure totemiche, vittime di tabù, paure e pregiudizi.

Anche le fotografie di Lorna Simpson trattano del problema dell'esclusione razziale nella società contemporanea. I suoi lavori fotografici, molti dei quali autoritratti tagliati o ripresi dal retro, interrogano lo spettatore/la spettatrice su problemi di divisione razziale. Alcuni dei lavori fotografici montati su paraventi richiamano l'attenzione del pubblico sulla storia della discriminazione razziale e sessuale. Questi "schermi" fotografici rispecchiano una rappresentazione che (storicamente) è stata sempre parziale, sempre incompleta per le donne nere. Questo schermo nero è proposto come un esplicito rifiuto a offrire l'ennesima feticizzazione del corpo delle donne di colore e dell'immagine esotica e *glamorous* della solita cantante/ballerina nera, sostituendo a tali immagini un'assenza, una sorta di buco nero nella rappresentazione del soggetto femminile di colore.

Se ho circumnavigato intorno a questo soggetto contemporaneo è per dare spazio alla diversità e articolare temi di differenza sessuale per mettere in discussione l'immagine dell'automa postmoderno senza volto e senza sesso. Molti artisti contemporanei si cimentano oggi con l'"immaginare" questa differenza, per rappresentarla in nuovi lavori fotografici, affrontando un vento raggelante che tenta di ripulire e cancellare ogni diversità.

Al centro della prossima tempesta autoritaria, un gruppo di artisti/artiste tenta di farsi strada nella bufera chiedendoci: "Come ci immaginate?".



Lorna Simpson, *Paravento* (particolare), 1986

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, "The Procession of Simulacra", in B. Wallis (a cura di), *Art After Modernism*, The Museum of Contemporary Art, New York 1984, pp. 253-281.

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 269.

<sup>3</sup> Frederic Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", in Hal Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, Port Townsend (WA) 1983, pp. 114-115.

<sup>4</sup> F. Jameson, *Postmodernism and the Cultural Logic of Late Capitalism*, in "The New Left Review", n. 146, luglio-agosto 1984, p. 63.

<sup>5</sup> Frederic Jameson, *op. cit.*, p. 72.

<sup>6</sup> Cfr. Rosalind Krauss, *Photography and the Simulacra*, in "October", n. 31, inverno 1984, p. 63 e, della stessa autrice, "Originality of the Avant-Garde", in *The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths*, M.I.T. Press (Mass.) 1986, pp. 150-170; Hal Foster, *Recodings*, Bay Press, Port Townsend (WA) 1985.

<sup>7</sup> Teresa de Lauretis, *Alice doesn't*, Indiana Uni-

versity Press, Bloomington 1984, p. 159.

<sup>8</sup> Letimologia della parola *teoria* deriva infatti da *theoros*= spettatore e da *thea*=vedere.

<sup>9</sup> Cfr. Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, "Nuova DWF", n. 8, luglio-settembre 1978; Mary Ann Doane, *Desire to Desire*, Indiana University Press, Bloomington 1987; Toril Moi, *Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory*, Methuen, Londra/New York 1985.

<sup>10</sup> La teoria degli *shifters* si riferisce all'uso di alcuni pronomi come categorie "vuote" che sono occupate da due o più soggetti coinvolti in una conversazione. Dipende dalla capacità (e abilità o possibilità) di chi parla di pronunciare "io" e appropriarsi del linguaggio. Cfr. Emile Benveniste, "La nature des pronomes" in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Parigi 1966. Citato anche in C. Owens, *The Medusa Effect or, the Spectacular Ruse*, in *We won't play nature to your culture*, I.C.A., Londra, novembre-dicembre 1983, pp. 5-11.