



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in

Storia delle arti e
conservazione dei beni artistici
ordinamento D.M. 270/04

Tesi di Laurea

Estetizzare l'antiestetico: il corpo come immagine di identità demonizzate

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatore

Ch.mo Prof. Marco Dalla Gassa

Laureanda

Lucrezia A. Papparusso

Matricola 873792

Anno Accademico

2020/2021

*...a chi ha trovato il coraggio di essere
ciò che sente di essere.*

A chi lo troverà.

Indice

Introduzione	5
CAPITOLO 1 - L'ESTETICA DELLA PAURA	8
1.1 Immagine e realtà: gli studi di cultura visuale	9
1.2 Cultura della <i>perfezione</i> : il gusto estetico sociale	12
1.2.1 Visione e percezione	12
1.2.2 L'estetica della <i>bellezza</i>	13
1.2.3 L'estetica del <i>disgustoso</i>	16
Il corpo mostruoso	18
1.3 L'identità di genere	20
1.3.1 Gli studi di genere	20
1.4 L'identità costruita e il corpo rappresentato	27
CAPITOLO 2 – L'IDENTITÀ [DE]COSTRUITA DALLE ARTI VISIVE	33
2.1 L'immagine identitaria apparente	33
2.2 (Rap)presentare l'identità: il ritratto artistico della società postmoderna ...	37
2.2.1 Breve excursus storico sulla fotografia	40
2.2.2 Il corpo come strumento di identificazione	43
2.3 Mostruosità: dialogare con forme corporee differenti	48
2.4 Ibridazione di genere: affrontare le immagini veicolate dagli stereotipi ...	51
2.5 Nudità: mostrare il corpo esplicito. Dalla sessualità alla pornografia	59
CAPITOLO 3 – MATERIALIZZARE L'IDENTITÀ DI UN CORPO	65
3.1 Il corpo distante e il ritorno alla corporeità	65
3.2 Identità estetica	67
3.2.1 Mari Katayama: rimodellare la fragilità di un corpo disabili	67
3.2.2 Doug Auld: raccontare l'intangibilità di un corpo sfigurato	71
3.2.3 Parker Day: utilizzare il colore per descrivere le identità	75
3.2.4 Eliška Sky: reinterpretare le varie forme del corpo	78
3.3 Identità di genere	80

3.3.1	Lissa Rivera: la bellezza senza gender	80
3.3.2	Martine Gutierrez: indagare la fluidità di genere.....	85
3.3.3	Araki Nobuyoshi: costruire l'identità erotica	91
3.3.4	Bill Durgin: decostruire l'erotismo del nudo	95
Conclusioni		98
Bibliografia		100
Sitografia e Videografia.....		109
Elenco delle immagini		112
Contributo dell'artista Parker Day		122
Apparato iconografico		124

Introduzione

L'obiettivo del seguente elaborato è quello di indagare in che modo il mezzo fotografico sia stato utilizzato per estetizzare, attraverso la rappresentazione, ciò che comunemente viene estromesso nella percezione della realtà considerata antiestetica.

Il corpo viene posto al centro della ricerca come indice di riferimento a cui viene assegnata una identità e in base alla quale l'osservatore, riferendosi a canoni standardizzati radicati nella società, sceglie il modo di rapportarsi. Infatti, dopo l'epoca modernista - periodo in cui la caducità dell'organico genera angoscia – è negli ultimi decenni che il corpo diviene il principale indicatore di appartenenza identitaria, arrivando ad essere utilizzato come mezzo di presentazione sociale fondato essenzialmente su canoni estetici. Il cambiamento che ha portato all'acquisizione di una maggiore coscienza corporea è rintracciabile nell'operato femminista degli anni Settanta, quando anche il nudo assume particolare rilevanza. Si iniziano, così, ad affrontare grandi problematiche riguardanti l'identità e la sua costruzione.

Il mezzo fotografico è stato fin dalla sua nascita considerato il tramite più appropriato per rappresentare la realtà, conferendo all'immagine rappresentata una sorta di autenticità pari alla percezione dell'occhio umano. La percezione visiva risulta essere la massima espressione nella costruzione di realtà identitarie, che si rivelano idealizzate e volte alla errata convinzione della conoscenza perfetta del mondo.

Si è proceduto, dunque, nel primo capitolo a delineare una panoramica generale degli studi attuati in ambito socio-filosofico e delle discipline che hanno analizzato gli usi sociali delle immagini e il rapporto che intercorre tra queste, i media che le veicolano e l'osservatore che le percepisce. L'analisi si è svolta in una duplice direzione che ha affrontato sia l'immagine estetica, riferendosi alla trasmissione di una immagine corporea plasmata dalla comunicazione commerciale che ha istituito un codice visivo in cui risalta la netta distinzione tra bellezza e mostruosità, sia l'immagine identitaria, che fornisce da sempre degli elementi atti alla stereotipizzazione di un corpo e al suo inserimento all'interno di una categoria di genere rapportata alla società e agli schemi culturali e politici dai quali è permeata.

È doveroso specificare, a tal proposito, che in questa sede si è fatto riferimento solo ad una parte dei teorici che hanno apportato consistenti contributi agli studi sulla

percezione visiva e sulla conseguente costruzione identitaria; ma si tenga in considerazione che, trattandosi di ampi campi di ricerca, gli studi coinvolgono molteplici personalità che mantengono attiva l'indagine, che si pone in continua evoluzione.

Avendo illustrato un quadro teorico generale, si è potuto proseguire inserendo tali tematiche nel contesto più specifico delle arti visive, e sull'impegno che media come la fotografia hanno mostrato nella costruzione di una nuova percezione dell'io.

In questa parte si è fatto riferimento principalmente al contesto artistico degli ultimi decenni del Novecento, quando artisti come Diane Arbus, Joel Peter Witkin, Cindy Sherman, Nan Goldin e Robert Mapplethorpe hanno ridefinito i limiti della percezione visiva corporea ponendo l'osservatore a confrontarsi con una realtà che non corrisponde a quella ricreata dalla comunicazione mediatica - ad esempio tramite la pubblicità. La produzione artistica presa in esame è stata utile a fornire dei punti di riferimento per problematizzare una percezione sociale artificialmente soggettiva, che tende a negare realtà non visibili tramite i media e che, di conseguenza, non risultano asseribili alla realtà effettiva.

Anche in questo caso l'analisi ha preso in considerazione il binomio delle identità corporee percepite da artisti e osservatori: si è fatto dapprima riferimento ad immagini rappresentanti un disformismo corporeo, prodotte da artisti che, con l'obiettivo di esimere il corpo dall'idealizzazione estetica della perfezione, hanno indagato gli aspetti che inquietano la società (e che pertanto vengono dissimulati) presentando figure con deformazioni fisiche e ritenute bizzarre. Successivamente è stata presa in considerazione la rappresentazione attinente alla sessualità, in relazione al genere non binario e alla nudità esorcizzata dall'ambito pornografico.

Infine, il capitolo conclusivo illustra una selezione di artisti che nell'ultimo ventennio hanno operato con il fine di democratizzare l'immagine e demolire il corpo costruito culturalmente, rappresentando una identità descritta da un corpo che fosse percepito dall'osservatore come semplice corpo in carne ed ossa. Proprio per la loro recente comparsa nel panorama artistico contemporaneo, le fonti utilizzate per questa parte fanno riferimento principalmente al materiale digitale reperito sul web, come recensioni e interviste presenti su quotidiani online nazionali e internazionali, e

interventi presenti sulle maggiori piattaforme di video streaming. Per artisti di più larga fama, come Mari Katayama e Araki Nobuyoshi, si è affiancato l'ulteriore contributo fornito dalla consultazione di cataloghi di mostre collettive e personali, di saggi e testi critici che hanno permesso di elaborare elementi utili all'approfondimento della ricerca.

Per quanto riguarda i primi due capitoli le fonti si riferiscono a testi cartacei, reperiti nelle molteplici biblioteche presenti nel territorio veneto e a contributi consultabili presso le piattaforme online fruibili tramite il Sistema Bibliotecario di Ateneo.

L'elaborato presenta, infine, una parte dedicata alla percezione visiva dell'osservatore con la presenza di un breve catalogo di immagini in cui sono state incluse le opere di artisti citati e presi in esame, utile a completare la ricerca sulla percezione visiva con il soggetto del tema trattato, fornendo al lettore la possibilità di divenire spettatore attivo.

Un ultimo contributo è stato fornito dall'artista Parker Day che si è resa disponibile a rispondere a dei quesiti emersi durante l'indagine, presentando il punto di vista di chi opera in campo artistico.

Note lessicali:

Durante la scrittura del testo si è deciso di assegnare l'utilizzo del corsivo a determinate parole, come *bruttezza* e *bellezza*, che fanno riferimento a concetti ritenuti effimeri e soggettivi.

Nel terzo capitolo per aggettivi e sostantivi che in italiano prevedono un genere si è utilizzato la schwa (ə) per riferirsi a soggetti che non si identificano in un genere, come nel caso di BJ Lillies.

CAPITOLO 1 - L'ESTETICA DELLA PAURA

«Le immagini che si sono staccate da ciascun aspetto della vita, si fondono in un unico insieme, in cui l'unità di questa vita non può più essere ristabilita. La realtà considerata parzialmente si dispiega nella propria unità generale in quanto pseudo-mondo a parte, oggetto di sola contemplazione. La specializzazione delle immagini del mondo si ritrova, realizzata, nel mondo dell'immagine resa autonoma, in cui il mentitore mente a sé stesso»¹

Guy Debord

Con queste parole Guy Debord apre il suo saggio per denunciare una società ormai immersa in una mera rappresentazione della realtà, abbagliata dal consumismo.

Debray e Baudrillard hanno affrontato la smaterializzazione della realtà in riferimento allo sviluppo delle nuove tecnologie digitali. In particolare, Baudrillard «annunciò la fine della società dello spettacolo nel 1983» proclamando, invece, «l'era del simulacro, vale a dire, una copia senza originale»². In tal senso, i simulacri si sganciano da una referenzialità di un oggetto fuori dall'immagine e si rapportano tra loro, rimandandosi gli uni agli altri.

Ma più il mondo digitale prosegue nel suo sviluppo, più l'individuo (immerso in questo mondo) cambia i propri punti di riferimento, soprattutto a livello identitario. Infatti, con la sempre più diffusa propagazione delle immagini, il soggetto e il corpo si legano in maniere nociva, ridefinendo una identità plasmata.

¹ G. Debord, *Società dello spettacolo*, Dalai Editore, Milano, 2008, cit., p. 11.

² N. Mizoerff, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi Editore, Roma, 2002, cit., p. 65.

La riflessione sull'estetica della paura, titolo del capitolo, prende avvio da questo contesto, dove l'individuo, immerso in questo tipo di società, abbandona sé stesso in un dissenso: da una parte crea un legame indissolubile tra corpo e identità, dove quest'ultima viene descritta esclusivamente dal corpo e da come esso appare; dall'altra attua una divisione netta tra corpo e soggetto.

Un corpo, quindi, delineato esteticamente dalle immagini veicolate dai nuovi media che rappresentano la società. Di qui la paura di non corrispondere ai criteri enunciati, di non essere accettati all'interno di un contesto sociale che richiede un certo standard estetico, di essere esclusi perché non conformi alla standardizzazione pubblica.

Per ben inquadrare questo fenomeno risulta necessario prendere in considerazione le analisi che diversi studiosi hanno affrontato intorno all'immagine e al suo uso come nuovo mezzo di comunicazione, dando vita a quelli che vengono definiti *Visual Culture Studies*.

1.1 Immagine e realtà: gli studi di cultura visuale

Con la nascita e la conseguente diffusione delle nuove tecnologie, la circolazione delle immagini aumenta in maniera esponenziale, e in parallelo aumenta il pubblico referente. Il concetto di vita cambia e l'esperienza umana viene basata essenzialmente sull'atto di vedere immagini che «non (siano) solo una parte della vita quotidiana, (ma) la vita quotidiana stessa»³.

Difatti, tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta del Novecento, si sente l'esigenza, a livello soprattutto teorico, di dover approfondire gli studi intorno all'immagine, dando maggiore importanza all'*iconosfera*⁴ articolata, al suo interno, da differenti fenomeni convergenti, quali la diffusione di internet, il confluire di vari media distinti verso unici dispositivi multiuso e l'affermazione di tecnologie digitali che permettessero svariate azioni (produzione, riproduzione, manipolazione,

³ N. Mirzoeff, 2002, cit., p. 27.

⁴ In A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016, p. 64, viene utilizzata la parola *iconosfera* per definire quell'insieme di immagini che circolano in un determinato contesto culturale.

archiviazione, ...). Una serie di teorici⁵, provenienti da ambiti disciplinari differenti, ha iniziato a riflettere su tale questione dando avvio agli *studi di cultura visuale*, e immettendo così in un'unica direzione l'interesse inerente alle ragioni che vedono muovere la produzione delle immagini e a quello che avviene successivamente con la loro circolazione e appropriazione attraverso gli sguardi dello spettatore.⁶

Si è notato che la realtà presentata dall'occhio meccanico è una realtà che l'occhio umano non riesce a cogliere, e perciò l'osservatore che si trova dinanzi a determinate immagini si immerge in una operazione di sostituzione del reale al reale stesso. La linea seguita da Platone, per il quale l'immagine è un depotenziamento dell'oggetto che essa stessa rappresenta, subisce una inversione con l'invenzione della fotografia, alla quale l'osservatore richiede di certificare che una situazione si sia effettivamente realizzata.⁷ Si pensi ad eventi mediatici, come l'attentato alle *Twin Towers* nel 2001 dove si è assistito ad un evento iconico, ovvero un evento progettato al fine di essere messo in immagine.⁸

Come aveva notato Hal Foster in *Vision and Visuality*, ricerca intorno ai *regimi scopici*⁹, nella visione viene identificata una dimensione prettamente culturale, che trascende dall'aspetto puramente fisiologico.¹⁰ Tenendo conto dell'osservatore come essere situato in un radicamento storico-culturale, sia che esso guardi la sua immagine riflessa sia che guardi l'immagine di un altro individuo, sussistono determinati

⁵ Si faccia riferimento a J. Burckhardt, H. Wofflin, A. Warburg, A. Riegl, E. Panofsky in A. Pinotti, A. Somaini, 2016, p. XVI.

⁶ A. Pinotti, A. Somaini, 2016, pp. 4-66.

⁷ Si noti come questo rappresenti un paradosso, dal momento che la fotografia rappresenta fin dagli esordi, quindi ancora prima dell'introduzione di sistemi di manipolazione come Photoshop, un medium facilmente manipolabile.

⁸ A. Pinotti, A. Somaini, 2016, pp. 123-124.

Esempio utilizzato per sostenere che il senso di una immagine deriva dall'intersezione di quattro fattori (oggetto iconico, produttore, spettatore, contesto culturale), di conseguenza una stessa immagine può trovarsi a produrre esperienze differenti. L'attacco dell'11 settembre è utile in quanto, chiariscono gli autori, per sottolineare la produzione di una «*diplopia* un vedere doppio grazie al quale lo sguardo *culture-specific* dello spettatore statunitense (o dello spettatore che ha familiarità con l'iconografia collettiva americana [...]) è in grado di schiudere orizzonti temporali diversi a partire da una medesima immagine» (p. 124).

⁹ Per ulteriori approfondimenti sulla nascita del termine *régime scopiqu* si rimanda a A. Pinotti, A. Somaini, 2016, pp. 129-133.

¹⁰ In A. Pinotti, A. Somaini, 2016, pp. 129-133.

condizionamenti che si riflettono nell'immagine percepita. Questo si ricollega alla tematica della identità - affrontata più avanti in questo stesso capitolo - e alla percezione di un corpo predeterminato, sia a livello estetico che a livello di genere (corpo sessuato).

Si arriva, quindi, ad aprire la strada anche ad una antropologia delle immagini, in particolare con Freedberg che, nel suo saggio *The power of images*¹¹, si pone in contrasto con l'idea kantiana del disinteresse¹² affermando che sussistono dei rapporti tra osservatore e immagini, in quanto il fruitore non risulta essere un soggetto che guarda un oggetto,¹³ ma si tratta di immagini che hanno, come la definisce Alfred Gell¹⁴, una loro *agency*, ovvero una vitalità.¹⁵

I due atti fondativi di massima importanza per gli studi di cultura visuale si riscontrano nelle ricerche di Mitchell¹⁶ e Bohem, entrambi sostenitori dell'idea che si dovesse riconoscere una logica riferita alle immagini,¹⁷ rigettando il *Linguistic Turn* sostenuto dal filosofo americano Rorty, convinto che i linguaggi epistemologici sviluppatisi in ambito letterario potessero essere imposti anche alle immagini.¹⁸

In sintesi, dunque, la prospettiva della cultura visuale (*Bildwissenschaft* nella declinazione tedesca) risulta essere utile nella comprensione del rapporto tra individuo

¹¹ Pubblicato nel 1989, anticipa l'*iconic turn*. Per approfondimenti pp. 118-119 in *Cultura visuale* di A. Pinotti, A. Somaini, 2016.

¹² Kant nella *Critica del giudizio* afferma che quando l'individuo è in atteggiamento estetico è in atteggiamento di disinteresse, soprattutto nei confronti dell'esistenza dell'oggetto.

Si rimanda a I. Kant, *Critica del giudizio*, A. Bosi (a cura di), UTET, 2013, in particolare a *Parte prima. Critica del giudizio estetico*, pp. 158-292.

¹³ A. Pinotti, A. Somaini, 2016, p. 118.

¹⁴ Si fa riferimento al saggio *Art and agency. An anthropological Theory* (1998), citato in A. Pinotti, A. Somaini, 2016, p. 222.

¹⁵ A. Pinotti, A. Somaini, 2016, p. 222-223.

¹⁶ *Ivi*, p. 45.

Gli autori sottolineano l'importanza, data dallo stesso Mitchell, di riferire la derivazione di *pictorial* all'inglese *picture*. La lingua inglese, difatti, permette la distinzione tra il concetto di *imago* e *picture*, dove con quest'ultima si intende l'immagine nel momento in cui si presenta su un supporto materiale, che prescinde dal mondo della soggettività; rispetto all'*imago* che Mitchell definisce come una entità astratta minimale.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, pp. 17-37.

e immagine: si è, infatti, in grado di rintracciare le modalità, gli oggetti e i soggetti in relazione tra loro all'interno di una dimensione tanto artistica quanto estetica.

1.2 Cultura della *perfezione*: il gusto estetico sociale

I *visual culture studies* pongono l'attenzione dei loro studi affrontando la «crisi di verità, realtà e visualizzazione nella vita quotidiana»¹⁹. A questo punto, dunque, è necessario chiedersi quale sia stato l'impatto e le relative conseguenze sul gusto estetico della società.

Quanto la considerazione dell'identità e del corpo sono stati influenzati da questi? Si ritiene doveroso riconsiderare il concetto di *bello e mostruoso*?

L'individuo circondato nella sua quotidianità dai dispositivi tecnologici si trova a mettere in discussione il proprio *io*, poiché nelle immagini di soggetti che varcano i limiti della corporeità estetica ideale mostrati nel campo del visuale non riconoscono una identità socialmente accettata.

Inizialmente il principio delle immagini fornite da media come il cinema e la fotografia è di restituire la realtà così com'è e lo spettatore accoglie ciò che vede come trasposizione della realtà esatta in cui vive. A tal proposito Mirzoeff constata che «oggi, l'immagine fotografica o filmica non indica più la realtà, perché tutti sanno che può essere manipolata dai computer senza che nessuno se ne accorga. [...] La virtualità dell'immagine postmoderna sembra costantemente sottrarla alla nostra comprensione, producendo una crisi del visuale»²⁰.

1.2.1 Visione e percezione

Importante per rispondere ai quesiti posti inizialmente risulta utile considerare ancora la posizione teorica degli studiosi che hanno affrontato l'argomento, e analizzare il processo della visione e della percezione.

¹⁹ N. Mirzoeff, 2002, cit., p. 57.

²⁰ *Ivi*, cit., p. 37.

Mirzoeff nella sua *Introduzione alla cultura visuale* chiarisce che quest'ultima «non dipende dall'immagine in sé, ma dalla tendenza moderna a raffigurare o visualizzare l'esistenza»²¹, la quale, continua, nonostante sia referenziale della quotidianità, non ne determina l'effettiva comprensione da parte dell'osservatore. Questo perché con l'evoluzione tecnologica risulta necessario considerare il costante cambiamento dei criteri su cui si basa la visione. Questi, difatti, vengono influenzati da quelle che Arnheim, nella sua analisi al processo visivo, definisce «forze percettive»²², che riguardano siano la sfera fisica che psicologica. Dunque, ogni elemento percepito dall'analisi della visione si inserisce in campi di significati e valori, che codificano un soggetto in base a determinate categorie che possono riferirsi a differenti aspetti (come peso o forma).

Tutto ciò si inserisce nel discorso per cui le immagini nascono e sono influenzate da determinati contesti sociali e «le informazioni vengono riconosciute e immesse in reti di significato culturale»²³.

1.2.2 L'estetica della *bellezza*

Appurata la questione culturale intorno alla ricezione dell'immagine, ci si può chiedere quale sia la referenza del concetto culturale di *bellezza*.

Kant alla fine del Settecento parla di *gusto estetico* come di un «senso comune estetico» fondato sulla «comunicabilità universale [...] di uno stato d'animo disponibile alla conoscenza, nell'animazione reciproca dell'immaginazione e dell'intelletto»²⁴, arrivando alla conclusione che la *bellezza* sia strettamente correlata alla moralità.²⁵

In seguito, la riflessione estetica viene spostata sul piano dell'opera d'arte da personaggi come Hegel, il quale descrive l'arte romantica come una reazione

²¹ N. Mirzoeff, 2002, cit., p. 33.

²² R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1984, cit., p. 36.

²³ F. Faeta, *Strategie dell'occhio: etnografia, antropologia, media*, Angeli, Milano, 1995, cit., p. 16.

²⁴ I. Kant, *Critica del giudizio*, A. Bosi (a cura di), 2013, cit., p. 33.

²⁵ *Ivi*, p. 239.

all'esigenza di rendere tangibile l'interiorità e di rappresentare l'essere di un individuo, in quanto questi è il riflesso dei propri sentimenti.²⁶

L'interiorità hegeliana verrà ripresa successivamente dal critico newyorkese Arthur Danto nella sua riflessione²⁷ intorno al concetto di *bellezza* in campo artistico commentando come essa risulti essere un limite per i miglioramenti estetici che riguardano la fisicità, come trapianti e operazioni.²⁸

Di conseguenza il critico introduce il concetto di *terzo regno della bellezza*, ovvero un tipo di bellezza che qualcosa possiede in seguito ad azioni utili ad *abbellirla*.

«L'abbellimento (è una) modalità dell'autoconsapevolezza morale (che) presuppone un'epistemologia abbastanza complessa e una metafisica del sé, che può essere esplicitata tramite il riferimento al ruolo che l'immagine dello specchio gioca nelle sue transazioni. Noi ci guardiamo allo specchio non solo per vedere come appariamo, ma per vedere come ci aspettiamo gli altri ci vedano, e se non siamo straordinariamente sicuri di noi stessi, tentiamo di modificare il nostro aspetto affinché gli altri ci possano vedere così come noi speriamo di essere visti. In questo senso, la felicità e l'infelicità sono valutate in base al nostro modo di apparire»²⁹

Quindi, il terzo regno estetico è in stretta correlazione con valori morali che «né l'arte [...] né la natura nel suo aspetto bello hanno»³⁰. Tuttavia, sottolinea Danto, il gusto è in stretto rapporto con la persona e con il modo di essere che crede di dover seguire³¹.

²⁶ È stato preso in considerazione alla raccolta di lezioni universitarie del saggio *L'Estetica* di Hegel, pubblicato nel 1835.

²⁷ A. C. Danto, *L'abuso della bellezza: da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano, 2008.

L'autore sostiene che, nonostante la percezione del bello non possa essere un criterio fondamentale nella definizione di un'opera, essa rappresenta una caratteristica rilevante.

²⁸ A. C. Danto, 2008, p. 94.

²⁹ *Ivi*, cit., p. 88.

³⁰ *Ivi*, cit., p. 89.

³¹ *Ivi*, p. 90.

Le caratteristiche che definiscono il concetto di *bellezza* seguono delle «norme» che risultano problematiche per gli individui che dovrebbero essere «rappresentati da persone che corrispondono esattamente alla norma, come accade in televisione» ma in cui non si rispecchiano.³²

Si può parlare, a questo punto, di *idealismo estetico*, che, chiarisce Perniola, induce l'uomo a non apprezzare sé stesso, perché ossessionato dall'apparenza e dal giudizio estetico.³³ Si comprende, inoltre, come l'abbellimento implichi delle considerazioni politiche, se si pensa a tempi più recenti quando si inizia a considerare gli stereotipi imposti da «una certa classe politicamente dominante»³⁴. Esempari in questo caso risultano essere le lotte femministe all'imposizione patriarcale creatasi intorno alla figura della donna, contesto che verrà approfondito nei paragrafi successivi.

L'osservatore, inoltre, durante l'osservazione viene irradiato da una «mistione tra la meraviglia e la soggezione»³⁵, ovvero emozioni suscitate dal sublime.

Parte principale degli eventi visivi è il sublime, afferma Mirzoeff. Egli parla di «piacevole esperienza che si prova nella rappresentazione di ciò che sarebbe doloroso o terrificante nella realtà, che conduce alla percezione dei limiti dell'umano o dei poteri della natura»³⁶. Riprendendo dapprima Longino (il primo a teorizzare il concetto di *sublime*), passando per Kant (questi oppone il *bello* al *sublime*) per arrivare a Lyotard (incentra la critica postmoderna intorno al concetto di *sublime*), Mirzoeff arriva a definire il fine del *sublime* come il «rappresentare l'irrappresentabile, un ruolo appropriato per l'inesorabile visualizzazione dell'era postmoderna. [...] Diversamente dal bello, che può essere sperimentato sia nella natura e nella cultura, il sublime è un prodotto della cultura, ed è quindi fondamentale per la *visual culture*»³⁷.

³² A. C. Danto, 2008, p. 93.

³³ M. Perniola, *Disgusti: le nuove tendenze estetiche*, Costa&Nolan, Genova, 1998, p. 11.

³⁴ A. C. Danto, 2008, cit., p. 94.

³⁵ *Ivi*, cit., p. 168.

³⁶ N. Mirzoeff, 2002, cit., p. 48.

³⁷ *Ivi*, cit., p. 49.

1.2.3 L'estetica del *disgustoso*

Danto per sostenere la sua tesi riprende teorici e filosofi che già prima della contemporaneità avevano affrontato e ribaltato il concetto di *bellezza classica*; uno fra questi è Kant che di contro approfondisce i concetti di *brutto* e *deforme*.³⁸

Il disgusto, afferma Kant ne *La critica del giudizio*, è l'unica qualità che per lui non può essere riconosciuta. «Per il filosofo» scrive Danto facendo riferimento ad un'opera di Damien Hirst³⁹ «il disgusto era una bruttezza che resisteva al piacere che persino le cose più spiacevoli [come le malattie] sono capaci di causare quando sono rappresentate come belle dalle opere d'arte»⁴⁰. Continua, poi, riportando una citazione di Kant che sostiene che «ciò che stimola il disgusto non può essere rappresentato in conformità con la natura senza distruggere tutto l'appagamento estetico»⁴¹.

Oggi, nota Danto, si è distanti dall'ideologia estetica del XVIII secolo che considerava il «disgustoso come una violazione del buon gusto»⁴² e, facendo riferimento a Jean Clair, afferma che invece si sia fatta strada nell'arte una «categoria estetica»⁴³ che predilige l'orrore e il disgusto. Danto, però, prende le distanze dal critico francese, il quale giunge ad affermare che il passaggio dal gusto al disgusto abbia portato «al triste declino dell'arte»⁴⁴. Gli risulta essere eccessivo sostenere che l'artista volesse che l'osservatore considerasse bello qualcosa di disgustoso. Difatti, sostiene che «il disgusto è uno dei meccanismi dell'acculturazione, [...] è una componente oggettiva nel vero modo di vivere della gente»⁴⁵.

Pertanto, si comprende come il critico d'arte statunitense analizzi la *bellezza* soprattutto da un punto di vista antropologico. «Ciò che ci disgusta in arte è lo stesso

³⁸ M. Senaldi, *Introduzione*, in A. C. Danto, 2008, p. 9.

³⁹ Danto fa riferimento all'opera *A Thousand Years*, 1994.

⁴⁰ A. C. Danto, 2008, cit., p. 68.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, cit., p. 69.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ A. C. Danto, 2008, cit., p. 70.

⁴⁵ *Ivi*, cit., p. 71.

di ciò che ci disgusta nella realtà»⁴⁶ afferma, contrapponendolo alla questione della *bellezza* che, invece, può essere distinta tra bellezza naturale e artistica.

Si vedrà nei capitoli successivi come il *disgusto* nei confronti di determinati soggetti ritratti da artisti non riguarderà solo il soggetto in sé, ma porterà a chiedersi il perché un artista dovrebbe scegliere come soggetto di un'opera d'arte un modello *altro*, che quotidianamente non definiremmo *bello*.

Lo studioso della semiotica della cultura Jurij Lotman affronta il tema dell'*altrui*, intendendolo come un qualcosa che non fa parte del testo culturale ma con cui la cultura ha bisogno di scontrarsi per poter progredire nella definizione della propria identità.⁴⁷ Ma quando l'individuo si trova a dover fronteggiare qualcosa di estraneo alla propria cultura, perde la percezione della propria identità ed è preda di emozioni irrazionali e ingovernabili, come ad esempio il panico. Ciò comporta che nella identificazione dell'*altro*, si avvii una identificazione sul *sé* e sulla nozione dell'estraneo come nemico.⁴⁸

Le forme *altre mostruose* sono state trattate in ambito teratologico da Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire nella sua *Storia generale e particolare delle anomalie*,⁴⁹ ovvero una delle prime classificazioni delle forme mostruose viventi. Lo studioso parigino vuole dimostrare come il deforme sia l'eccezione necessaria a confermare la regola. Definisce diverse morfologie utili a suddividere i mostri in categorie, quali l'acefalo, il ciclope e tutti quei soggetti che rientrano in categorie definibili. I *mostri* iniziano ad essere quindi categorizzati nella nozione di corpo e di conseguenza a scomparire dal campo selettivo degli osservatori.⁵⁰

Anni più tardi, egli sposterà la propria riflessione sulla morfologia del volto umano, aprendo così la strada ai successivi studi antropologici che tenevano conto della

⁴⁶ A. C. Danto, 2008, cit., p. 79.

⁴⁷ *Incidenti ed esplosioni: A. J. Greimas e J. M. Lotman: per una semiotica della cultura*, T. Migliore (a cura di), S. Burini (a cura di), Aracne, Roma, 2010.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Si fa riferimento a *Historie générale et particulière des anomalies*, pubblicato in 3 volumi nel 1836.

⁵⁰ Per un ulteriore approfondimento riguardo la teratologia si faccia riferimento a M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, GueriniScientifica, 2013.

relazione tra la sfera anatomica e quella psicosociale. Si avvia una sorta di normalizzazione del *mostruoso*, ma si tratta di un processo ancora in corso.

Si avviano, infatti, gli studi antropologici sulla deformazione fisica e la conseguente criminalità di tali soggetti. In Italia si fa riferimento alla figura di Cesare Lombroso, che nella sua ricerca sull'*Uomo delinquente*, attraverso il confronto di un abbondante apparato fotografico, arriva a istituire delle caratteristiche fisiche ben precise: «mascelle possenti, assenza di barba, capelli spessi e arruffati, orecchie ad ansa, strabismo, fronte sfuggente, prognatismo, asimmetria facciale, sguardo fisso, palpebre cadenti, corpo villosi, aspetto effeminato negli uomini e virile nelle donne»⁵¹.

Il corpo mostruoso

Come detto, fino al XIX secolo il corpo aveva incarnato ruoli tradizionali nella sua rappresentazione, dove non era pensabile presentare un corpo sgraziato che potesse esaltare l'imperfezione e la bruttezza dell'individuo e, più in generale, dell'essere umano, poiché considerato sinonimo di mostruosità anche dal punto di vista morale.

Già in Hegel si ritrovano strette correlazioni tra il concetto di *brutto* e le esperienze fenomenologiche⁵² riconducibili alla volgarità, alla bassezza d'animo, alla malattia, ma anche alla paura generata nei confronti di un "corpo altro".

Nel XXI secolo la rappresentazione di questa alterità ha assunto varie forme: il diverso, la devianza, il non-conforme, ma anche la macchina e l'animale. Quindi, si sente l'esigenza di dare una visualità ai confini della nozione di corpo che inevitabilmente andavano riposizionandosi, permettendo al corpo di aprirsi e contaminarsi. Si cerca, inoltre, di superare i canoni classici di *bellezza* ed esplorare metodi di conoscenza alternativi, e per fare ciò viene adoperato il grottesco in diverse modalità per ottenere

⁵¹ G. Fonio, *Apollo e la sua ombra. Il corpo e la sua raffigurazione*, Costa&Nolan, Milano, 2007, cit., p. 241.

⁵² Per approfondire l'argomento della fenomenologia come scienza dell'esperienza in Hegel si rimanda al suo scritto *Fenomenologia dello spirito*.

la disarmonia fisica.⁵³ Si rinuncia all'idealizzazione estetica del corpo, per indagarne anche gli aspetti che più angosciano la società, come la deformità e la morte.

Questa intersezione tra identità e alterità viene esplorata da Jean Clair, curatore della mostra Biennale di Venezia del 1995 *Identità e alterità, figure del corpo (1895-1995)*. Qui si espone una sorta di storia del corpo umano attraverso le arti visive, volte ormai alla ricerca e alla rappresentazione dell'identità individuale. «Questa mostra» spiega lo stesso Clair durante un'intervista «ripercorre un secolo eccezionale dal punto di vista artistico, che ha visto la nascita, il trionfo, ma anche la scomparsa del movimento moderno. È un percorso che va dalla nascita di questo movimento, fino a quello che viene definito post-human»⁵⁴.

Il corpo mostruoso era già stato oggetto di restituzioni visive a partire dall'Ottocento, quando l'industria dello spettacolo trova nella figura dei *freaks* soggetti utili al divertimento di massa. Queste “attrazioni mostruose”, difatti, si dimostrano floridi soggetti nei circhi e nelle fiere.

Il capostipite di questa spettacolarizzazione della mostruosità è il cosiddetto Circo Barnum fondato nel 1841 da Phineas Taylor Barnum nel cuore di New York. Una sorta di *Wunderkammer* moderna che accoglie al suo interno la sezione più grande dedicata ai “mostri umani”, come la donna barbata, i gemelli siamesi, un nano. La deformità manifesta affascina più di qualunque altra cosa.

Anche l'ambito cinematografico si mostra affascinato dalla deformità.

Si pensi al film *Freaks*⁵⁵ di Tod Browning, che vede protagonisti dei veri *freaks* che dalle ingiustizie e dagli inganni a cui sono sottoposti ne escono trionfanti. La pellicola risultò di grande scandalo, sia perché il *deforme* si configura come il *giusto*, ma

⁵³ S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 2011, p. 157.

⁵⁴ <https://www.bta.it/riv/most/1995/06/30/a0/itJeanClear.html>

⁵⁵ Il film vede protagonisti dei *freaks* che impersonano i figuranti di un circo in cui lavora la trapezista Cleopatra e il forzuto Hercules. Il nano Hans eredita una fortuna e si innamora dell'avidissima Cleopatra che acconsente a sposarlo con l'intento di ucciderlo e spartire la somma con Hercules, suo amante. I *freaks* ne escono trionfanti vendicandosi della coppia che voleva prendersi gioco del loro amico Hans e, una volta scoperto l'inganno, accoltellano Hercules e mutilano, sfregiano e rendono incapace di emettere suoni Cleopatra. Il film termina con Cleopatra che viene esposta in una fiera delle meraviglie umane impossibilitata a muoversi e in grado di emettere solo dei suoni disarticolati simili a quelli di un volatile.

soprattutto perché il gruppo mostruoso viene presentato nella sua quotidianità di *normale* essere umano.

1.3 L'identità di genere

Lo studio del corpo è un campo molto ampio e complesso che non prescinde da ulteriori ambiti, come quello dell'interpretazione e della cornice in cui si inserisce e che tiene conto dei fenomeni culturali, politici e filosofici.⁵⁶

Il corpo, dopo l'epoca modernista - periodo in cui viene sottovalutato e relegato a mero strumento vulnerabile - è negli ultimi decenni che è divenuto il principale indicatore di appartenenza identitaria. Questo, però, ha suscitato conseguenze anche negative, in quanto il corpo ha iniziato ad essere utilizzato come "strumento di presentazione" che si fonda esclusivamente su canoni estetici (il solo colore della pelle oggi è considerato una barriera). Il cambiamento che ha portato all'acquisizione di una maggiore coscienza corporea è rintracciabile nell'operato femminista degli anni Settanta, quando anche il nudo ha assunto particolare rilevanza. Dunque, si affrontano grandi problematiche riguardanti l'identità e da cosa essa venga delineata.

Parallelamente si sviluppano anche i *queer studies*, che entrando nel mondo accademico, alimentano un vivo dibattito teorico orientato in più direzioni (filosofico, sociologico, artistico, scientifico). In ambito sociologico si iniziano a riconsiderare le categorie identitarie e a depurarle dalle limitanti definizioni quali il genere sessuale, la bellezza estetica, la classe o l'età, orientandole in nozioni più fluide.

1.3.1 Gli studi di genere

Con il Novecento queste problematiche sono stata ben approfondite in ambito socio-filosofico: si è cercato di comprendere il significato di 'identità', in particolare si è affrontata l'identità di genere (maschile e femminile) in rapporto alla società e agli

⁵⁶ S. O'Reilly, 2011, p. VII.

schemi culturali e politici dei quali è permeata. Importanti sociologi hanno approfondito l'argomento, come Pierre Bourdieu e Judith Butler.

Bourdieu è colui che ha introdotto il concetto di *habitus* per descrivere una società “fallogentrica” che pone le basi sul dominio maschile.

Butler, invece, ha contribuito a fornire una nuova interpretazione del concetto di *gender* andando oltre il significato dualistico (l'esistenza di due soli generi), marcando il ruolo fondamentale che assumono il linguaggio e il corpo.

Bourdieu matura la sua teoria riprendendo Marx e afferma che la società è caratterizzata oltre che dal capitale economico anche da un capitale sociale e culturale che caratterizza l'esistenza dei singoli individui. In *Dominio maschile* (1998) il sociologo afferma principalmente due tesi riferibili alla società e ai rapporti che la delimitano – tra i singoli individui e tra individui ed istituzioni. In primo luogo, sottolinea l'immobilità nello sviluppo delle costruzioni della società (sociali, economiche, educative, ...) dovuta al dominio di forze che utilizzano la staticità per mantenere il proprio potere. In seguito, affronta il modo naturale con cui il rapporto di dominio viene affrontato sia da dominanti che da dominati, collegandosi in seguito al rapporto tra i sessi e ai generi inseriti in una società androcentrica dove il sesso dominante è quello maschile.⁵⁷

Segno distintivo del genere è il corpo: attraverso gli attributi sessuali un individuo viene associato al genere maschile e femminile. Questa divisione «sembra rientrare nell'ordine delle cose, come si dice talvolta per parlare di ciò che è normale, naturale, al punto da risultare inevitabile»⁵⁸ e deriva da una «giustificazione naturale della differenza socialmente costruita tra i generi»⁵⁹. Secondo Bourdieu, dunque, il dominio tra sessi è una costruzione culturale che imprime negli individui sin dall'infanzia degli *habitus di genere*, ovvero dei modi di essere. Un esempio possono essere tutte quelle norme che stabiliscono cosa sia o meno decoroso in base al genere di appartenenza.

⁵⁷ P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, (trad di A. Serra), Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 7-8.

⁵⁸ *Ivi*, cit., p.16.

⁵⁹ *Ivi*, cit., p. 18.

Tesi sostenuta anche da Gayle Rubin che scrive nel suo saggio *The traffic in Woman: notes on the 'Political economy' of sex* «Ogni società ha anche un sistema di sesso/genere – un insieme di norme e pratiche mediante le quali il materiale biologico grezzo della sessualità e della procreazione è modellato dall'intervento umano e sociale, e soddisfatto in modo convenzionale»⁶⁰.

La normalità di questi codici sociali è visibile anche nel momento in cui il genere femminile non percepisce di essere dominato da quello maschile, perché immerso in una visione naturalizzata della società permeata da tali rapporti di dominio. Il sociologo la definisce «violenza simbolica» sul genere femminile che risulta essere accondiscendente.⁶¹ Questo perché «si limita ad attivare le disposizioni che il lavoro di inculcazione e di incorporazione ha depositato in uomini e donne»⁶², lavoro effettuato da quelle istituzioni – famiglia, scuola e chiesa – che infondono dogmi eretti su differenziazioni di genere biologico. Rubin utilizza la definizione di *sex/gender system*, per riferirsi al mondo sessuale dove l'opposizione è «il prodotto di relazioni sociali specifiche che lo organizzano»⁶³.

Per concludere la sua analisi Bourdieu prende in considerazione le *questioni di genere* (denominazione data da J. Butler), constatando che un importante cambiamento avvenuto nel Novecento ottenuto con i movimenti femministi è che il dominio maschile non risulta essere una cosa ovvia. Si è notata la propensione sociale a voler scardinare il modello familiare eterosessuale con dominazione maschile, per accogliere nuove tipologie di famiglie e sessualità.⁶⁴ Questi tentativi però, aggiunge, non sono sufficienti a scardinare la divisione culturale dei generi «giacché i generi, lungi dall'essere semplici ruoli assumibili con un semplice atto di volontà, sono iscritti nei corpi e in un universo da cui traggono la loro forza»⁶⁵. Rubin parla di

⁶⁰ M. Busoni, *Genere, sesso, cultura: uno sguardo antropologico*, Carocci, Roma, 2000, cit., p. 128.

⁶¹ P. Bourdieu, 1998, pp. 44-46.

⁶² *Ivi*, cit., p.50.

⁶³ M. Busoni, 2000, cit., p. 129.

⁶⁴ P. Bourdieu, 1998, p. 104.

⁶⁵ *Ibid.*

«oppressione delle donne entro i sistemi sociali invece che nella biologia» attribuendo l'identità di donna in base alla società piuttosto che in base alla natura.⁶⁶

Considerando questo contesto, obiettivo diventa decostruire il binarismo di genere per attribuire maggiore libertà all'autodeterminazione identitaria personale. È tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento che Butler, consapevole della sua omosessualità, ricercando tra le teorie femministe, affronta la nozione di genere. È lei stessa a chiedere «La rottura del binarismo di genere è davvero così mostruosa, così spaventosa, da essere ritenuta impossibile per definizione?»⁶⁷.

Già Rubin aveva affermato che «il genere è una divisione socialmente imposta dei sessi. È un prodotto delle relazioni sociali della sessualità. [...] l'identità esclusiva di genere è la soppressione delle somiglianze naturali»⁶⁸.

Butler, approfondendo le teorie di Rubin, giunge a sostenere che anche il sesso è costruito culturalmente. Individua, infatti, dei limiti nelle ricerche attuate nell'ambito delle differenze di genere, ad esempio come in quelle di Bourdieu, perché se lo scopo è stato quello di provare a scardinare un sistema sociale di dominio dell'identità, si è tenuto conto comunque del binarismo identitario.

Per spiegare la sua tesi, Butler parte dal concetto che il genere ha in sé una sua *performatività*, ovvero che «atti, gesti, realizzazioni, generalmente costruiti, sono performativi nel senso che l'essenza o l'identità che altrimenti intendono esprimere sono montature fabbricate e mantenute attraverso segni del corpo e altri strumenti discorsivi. [...] i generi non possano essere né veri né falsi, ma che siano solo prodotti quali effetti di verità di un discorso dell'identità stabile primaria»⁶⁹. Per sostenere tutto ciò la filosofa fa riferimento alla pratica *drag* che «gioca sulla distinzione tra l'anatomia di chi compie la performance e il genere oggetto della performance»⁷⁰. Butler continua sull'argomento distinguendo tre dimensioni «contingenti di

⁶⁶ M. Busoni, 2000, p. 129.

⁶⁷ J. Butler, *Questione di genere. il femminismo e la sovversione dell'identità*, S. Adamo (Trad.), Editori Laterza, Bari-Roma, 2017, cit., p. VII.

⁶⁸ M. Busoni, 2000, cit., p. 130.

⁶⁹ J. Butler, 2017, cit., p. 193.

⁷⁰ *Ivi*, cit., p.194.

corporeità», ovvero il sesso anatomico, l'identità di genere e la *performance* di genere, per poi concludere la propria analisi appurando che «se l'anatomia di chi compie la performance è già distinta dal suo genere ed entrambi sono distinti dal genere della performance, allora la performance indica una dissonanza non solo tra il sesso e la performance ma anche tra il sesso e il genere e tra il genere e la performance»⁷¹.

Butler, quindi, sostiene che un cambiamento del contesto in cui è stato costruito un corpo pervaso da costrutti sociali sia possibile attraverso il corpo stesso e alla «torsione performativa del linguaggio»⁷².

Perciò per superare il limite del binarismo di genere e tutto ciò che ad esso viene associato risulterebbe necessario ammodernare i costrutti culturali a fondamento della società.

Altri autori hanno affrontato la tematica del genere. In particolare, gli autori (Ferrara, Ragaglia e Rigliano) della guida della SIPSIS⁷³ - pubblicata nel 2015 per far fronte alle iniziative della Chiesa cattolica contro la diffusione del concetto di genere⁷⁴ - parlano del genere come composto da tre elementi che superano lo standardizzato binomio di maschile – femminile. Parlano di *identità di genere* (il sentimento di appartenenza dell'individuo ad un determinato genere), di *ruolo di genere* (il genere manifestato esteriormente e giudicato secondo le convenzioni sociali), e di *genere anagrafico*. Questa distinzione porta alla deduzione che ci siano espressioni di genere varie, almeno tante quante ne risultino dalla combinazione di quelle sopracitate.⁷⁵

Nonostante le varie ricerche effettuate, gli omosessuali e i *transgender*, che alla fine dell'Ottocento venivano considerati affetti dalla “malattia dell'inversione”⁷⁶, tutt'oggi non risultano del tutto “guariti” da questo disturbo.

⁷¹ J. Butler, 2017, cit., p. 29.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Società Italiana di Psicoterapia per lo Studio delle Identità Sessuali.

⁷⁴ L. Bernini, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Mimesis, Milano-Udine, 2017, p. 52.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 57-58.

⁷⁶ L. Bernini, 2017, p. 63.

In ambito artistico, tema centrale del capitolo successivo, sono molti gli artisti che utilizzano il corpo per sensibilizzare i fruitori ma anche per metterli a conoscenza di una realtà complicata da vivere, se si tiene conto ad esempio dei diritti negati.

Partendo dalla l'esperienza della *Factory* di Andy Warhol e alle sue sperimentazioni identitarie si arriva a lavori di artisti come Mapplethorpe, che, affascinato dal corpo e dalle sue rappresentazioni, si interroga su come potesse essere rappresentata la sessualità e l'erotismo, cercando di sottrarre l'immagine di questi elementi dall'immaginario del pubblico che li associa alla pornografia per farne oggetto di operazione artistica.

Il corpo diviene per l'artista il modo di esprimersi dell'individuo nella società ma anche «l'unità costitutiva della folla; è il luogo in cui è possibile esplorare, discutere, contestare il rapporto tra l'individuo e le masse, tra il sé e le categorie di alterità»⁷⁷.

Nonostante il campo di studi intorno all'identità sia ben ampio e ancora in continuo sviluppo, la cosiddetta *commodity culture* (cultura di consumo) si è rafforzata soprattutto per l'operato dei media, che hanno trasformato le identità in veri e propri oggetti di consumo.

Il filone della *queer theory*, però, affiancandosi agli studi lesbici e gay, ha enfatizzato come la fragilità dei costrutti culturali *eteronormativi* sia stata messa in evidenza e stimolata soprattutto dall'appoggio delle nuove generazioni che con l'ausilio dei social media hanno rimesso in discussione le concezioni di genere basandosi principalmente sul *queering*^{78, 79}.

Si tratta, ovviamente, di piccole azioni che rimangono relegate nei loro ambiti, se si considera che le immagini continuano ad essere il maggiore strumento di veicolazione di costruzione di identità. Oltre alla proliferazione delle immagini televisive,

⁷⁷ S. O'Reilly, 2011, cit., p. 78.

⁷⁸ Con il termine *queering* si intende un metodo, applicabile sia alla letteratura che al cinema, che mette in discussione i luoghi comuni circa il genere, la sessualità, la mascolinità e la femminilità. Ad oggi il termine è riferibile anche in maniera generica all'identità e ai sistemi di oppressione che la vedono coinvolta. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Queering>)

⁷⁹ R. Connell, *Questioni di genere (2 Ed.)*, R. Sassatelli (a cura di), Il Mulino, Bologna, 2011, pag. 92.

cinematografiche e dei social media, si potrebbe far riferimento alle immagini restituite fin dall'infanzia nei libri di bambini, ad esempio, che veicolano un prototipo di genere.

In particolare, gli stereotipi provenienti dai media ottici concentrano la propria attenzione sul ruolo della figura femminile, tanto che, come ricordato da un articolo pubblicato dalla rivista *MediaLaws*⁸⁰, la Convenzione di Istanbul⁸¹ in uno degli articoli⁸² evidenzia il pericolo che possono rappresentare i media nel contrasto nella violenza di genere.

Varie ricerche hanno, dunque, studiato le rappresentazioni sessuali all'interno di film, spot pubblicitari e programmi televisivi. Entrambi i sessi vengono rappresentati seguendo dei prototipi ben delineati: la donna inserita in un contesto domestico, preoccupata perlopiù del proprio aspetto fisico e tendenzialmente con una postura del corpo che ricorda l'innocenza infantile. Di contro, come dimostrano ulteriori studi, l'uomo viene rappresentato costantemente impegnato in attività faticose ma più utili rispetto a quelle effettuate dalla donna.⁸³

Ma si tratta di studi effettuati a metà degli anni Novanta, quando i dibattiti sulle questioni di genere erano ancora in fase elaborativa. Oggi, con una maggiore consapevolezza sia nell'osservatore che nel produttore di immagini, si cerca di veicolare delle identità che risultino il più neutre possibili. In realtà, si potrebbe anche

⁸⁰<https://www.corecomlombardia.it/wps/portal/site/comitato-regionale-comunicazioni/DettaglioAvviso/mass-media-e-rappresentazione-dell-immagine-femminile>

⁸¹ Trattato internazionale contro la violenza domestica e sulle donne. È stata approvata dai Ministri del Consiglio Europeo nel 2011 e conta la ratifica di diciannove paesi (rispetto ai quarantacinque firmatari). La Convenzione, oggi, è in una fase che vede la presenza di agitazioni: paesi come la Polonia e l'Ungheria si sono mostrate scettiche e con dei ripensamenti, mentre nel marzo del 2021 la Turchia, dopo un decreto firmato dal presidente Erdoğan, ha ufficialmente revocato la propria partecipazione.

⁸² Articolo 17 - Partecipazione del settore privato e dei mass media (<https://rm.coe.int/16806b0686>):

1 - Le Parti incoraggiano il settore privato, il settore delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione e i mass media, nel rispetto della loro indipendenza e libertà di espressione, a partecipare all'elaborazione e all'attuazione di politiche e alla definizione di linee guida e di norme di autoregolazione per prevenire la violenza contro le donne e rafforzare il rispetto della loro dignità.

2 - Le Parti sviluppano e promuovono, in collaborazione con i soggetti del settore privato, la capacità dei bambini, dei genitori e degli insegnanti di affrontare un contesto dell'informazione e della comunicazione che permette l'accesso a contenuti degradanti potenzialmente nocivi a carattere sessuale o violento.

⁸³ Per approfondire si faccia riferimento agli studi del sociologo E. Goffman, citato in V. Burr, *Psicologia delle differenze di genere*, G.G. Stella (Trad.), N. Cavazza (a cura di), Il mulino, Bologna, 2000, p. 115.

affermare, che questa sia solo in apparenza una propensione ad eliminare le differenze di genere; piuttosto si cerca di mantenere un certo stereotipo in maniera il più velata possibile.

Il Comitato delle Nazioni Unite, monitorando la Convenzione ONU per le discriminazioni sulla donna (CEDAW)⁸⁴, ha constatato delle critiche riguardanti l'Italia dove «persistono profondi stereotipi che hanno un impatto schiacciante sul ruolo della donna e sulle responsabilità che essa ha nella società e in famiglia»⁸⁵.

Da questa breve analisi, si comprende come, la sovrabbondanza di immagini stereotipate riguardino solo il corpo e come esso appare – principio che ancora una volta ritorna a marcare le fondamenta della cultura mediatica in cui viviamo.

1.4 L'identità costruita e il corpo rappresentato

Come si è visto, nel corso del Novecento i medium ottici hanno generato delle tensioni tra l'individuo e il proprio corpo, e hanno portato alla costruzione di un concetto di gusto estetico nell'immaginario collettivo, che si basa soprattutto sul contesto culturale in cui si trova a vivere e alle immagini che costantemente gli vengono propinate. Foucault aveva già denunciato la non naturalità del corpo e aveva definito (come aveva fatto dapprima Adorno) il soggetto *come il prodotto delle pratiche discorsive del potere*. Di conseguenza non si riesce a pensare al corpo come un ente naturale indipendente dalla cultura che lo definisce⁸⁶ (fondamento sul quale si basano anche i vari studi di genere).

Si crea, così, una vera e propria «dipendenza dalle immagini» constatata Susan Sontag, che, citando le parole di Feuerbach, sostiene che la società tende a dare maggiore importanza alla copia piuttosto che all'originale, quindi alla rappresentazione della

⁸⁴ Convenzione sull'eliminazione di ogni forma di discriminazione della donna, adottata nel 1979 dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite

⁸⁵ G. Priulla, *C'è differenza. Identità di genere e linguaggi: storie, corpi, immagini e parole*, Angeli, Milano, 2013, cit., p. 178.

⁸⁶ Per approfondire la teoria filosofica a tal proposito si faccia riferimento a M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia del sapere* (L'Archéologie du savoir), pubblicato nel 1969.

realtà piuttosto che alla realtà stessa.⁸⁷ Difatti, la studiosa afferma che «una società diventa *moderna* quando una delle sue attività principali consiste nel produrre e consumare immagini, quando le immagini [...] diventano indispensabili al buon andamento dell'economia, alla stabilità del sistema e al perseguimento della felicità personale»⁸⁸.

Con il mezzo fotografico, con il quale l'estetica basata essenzialmente sull'imitazione della natura entra in crisi, le immagini prodotte, oltre ad avere finalità narcisistiche, portano ad una *spersonalizzazione* del rapporto tra l'individuo e la realtà⁸⁹. «Permette» afferma la Sontag «[...] una partecipazione e insieme un'alienazione nelle nostre vite e in quelle altrui, dandoci modo di partecipare nell'atto stesso in cui rafforza l'alienazione»⁹⁰. Perciò, la realtà rappresentata nelle immagini risulta all'osservatore molto più reale e partecipativa rispetto alla realtà nella quale ha esperienze dirette.

Appurato ciò, questa ricerca, si pone l'obiettivo di fare chiarezza sull'approccio dell'osservatore su immagini che ponendosi come ascrivibili al contesto artistico, vengono svuotate da ogni costruzione pregiudiziale e ogni soggetto rappresentato viene accettato: l'individuo si trova in uno stato in cui empatizza maggiormente con la realtà restituita da un medium, piuttosto che con la realtà stessa. L'uso del mezzo fotografico - utilizzato da diversi artisti presi in esame nei capitoli successivi - si affianca all'uso di immagini manipolate, che enfatizzano una realtà che può essere sia restituita con l'intenzione di disincantare l'osservatore da una realtà falsata, o (come nel caso delle immagini televisive) con l'intenzione velata di restituire una realtà idealizzata e precostruita, in cui si delineano delle norme non scritte da seguire. Nel primo caso, l'individuo deve fronteggiare una realtà che nella quotidianità demonizza o di cui addirittura non si accorge. Si cerca, quindi, di giungere ad un'opera volta alla sensibilizzazione della società per rendere visibile ciò che nella realtà effettiva viene reso invisibile dalla realtà falsata dei media.

⁸⁷ S. Sontag, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, E. Capriolo (Trad.), Einaudi, Torino, 2004, pag. 131.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ivi*, 144.

⁹⁰ *Ibid.*

Se nei capitoli successivi l'attenzione si volgerà alla tematica del corpo che socialmente viene demonizzato e che il campo artistico cerca di far riemergere dal campo dell'invisibilità in cui è stato relegato per lasciare spazio, appunto, al corpo stereotipato, di seguito, la costruzione di quest'ultimo, sarà approfondita a livello teorico.

L'individuo ha una percezione del proprio corpo privo di coesione, poiché si avvale di vari punti di vista che minano la resa unitaria del corpo stesso. Tale attitudine deriva da quella che lo studioso Fonio definisce «schizofrenia dell'apparire»⁹¹ e che, tuttavia, afferma essere in stretta correlazione con la visione unitaria derivante dalla percezione della società. «L'insieme sociale» scrive «sottopone l'immagine della figura umana alle proprie norme di codificazione ed essa, per essere ammessa, deve poter essere condivisa e soprattutto riconosciuta dalla comunità»⁹², affermando l'esistenza di un corpo costruito socialmente. Egli, infatti, introduce la *Teoria della rappresentazione sociale*, secondo la quale la raffigurazione di un soggetto è il prodotto dell'elaborazione di elementi che i singoli individui gli attribuiscono.⁹³

L'immagine del corpo, dunque, risulta essere un costrutto sociale che nasce da una immagine mentale, ricostruita e restituita visivamente⁹⁴ - soprattutto dalle arti visive - in cui gli individui si riconoscono.

Ma a quali norme fa riferimento l'immagine mentale del corpo, se si considera la concezione di *corpo perfetto* che ancora pervade la società odierna?

A partire dal Rinascimento si approfondiscono gli studi sulla figura umana e la sua resa il più possibile realistica⁹⁵. Ma è con la nascita delle Accademie nel XVI secolo che si arriva a creare una netta distinzione tra il corpo studiato realistico e il corpo raffigurato idealizzato, elevando il corpo a «microcosmo perfetto che riflette la

⁹¹ G. Fonio, 2007, cit., p.8.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ivi*, p. 29.

⁹⁴ *Ivi*, p. 63.

⁹⁵ *Ivi*, p. 45.

struttura complessiva dell'universo, opera di Dio»⁹⁶. Difatti, da questo periodo in poi prenderà avvio un lungo processo che formerà il *gusto classico*:

«[...] è un valore estetico costituito dalla somma di più componenti prototipiche che si possono fare risalire all'imitazione dell'antico, allo studio dei canoni proporzionali e alla presa di coscienza scientifica della morfologia umana prodotta dagli studi anatomici. Ciascuna di queste componenti contiene in sé dei valori normativi ripresi dalle posture della statuaria classica e siglati graficamente secondo formule riconoscibili e ripetibili [...]»⁹⁷

Posto ciò e appurato che si guardi alla statuaria antica, si deduce che il corpo proposto sia basato su modelli che soddisfino la nozione di *bello* e di *kalos kai agathos*, tipica del mondo classico e che accentua l'equazione di *bello = buono* e *brutto = male*.

Nonostante con l'avvento della fotografia e con l'inizio degli studi di criminologia antropologica la consuetudine di associazione visiva alla idealizzazione accademica del corpo⁹⁸ vengano rovesciate, permane comunque una idealizzazione basata su specifiche norme canoniche ideali della figurazione dell'«uomo medio» di Quételet.⁹⁹ Difatti, se in campo artistico ed estetico si è riscontrata una decostruzione del concetto di *bellezza apollinea*¹⁰⁰, nella realtà sociale, seppur inconsciamente, si persegue tale ideale rinascimentale accademico. Non si tratta di modelli puri, ma di «sovrasegimenti figurativi soggettivi»¹⁰¹ appartenenti a varie epoche storiche e costituiti su una base comune. È in questo contesto che si inseriscono gli «archetipi mediatici», ovvero

⁹⁶ *Ivi*, cit., p. 64. Inoltre, si veda G. Fonio, 2007, pp. 63-66 per approfondire le nozioni riguardanti l'elevazione del corpo.

⁹⁷ G. Fonio, 2007, cit., p. 56.

⁹⁸ *Ivi*, p. 124.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 241-249.

¹⁰⁰ Inserito nel contesto del concetto di *Kalos kai agathos*, il corpo apollineo, caratterizzato da ordine e simmetria, entra in opposizione con il corpo dionisaco improntato, invece, verso l'iperbole e la distorsione.

¹⁰¹ G. Fonio, cit., 2007, p. 288.

quelle figure pubbliche che presentano caratteristiche enfatizzate riferibili a differenti ambiti¹⁰² e che promuovono un tipo di *bellezza fisica* da emulare¹⁰³ e in cui l'individuo sente di doversi identificare.

«Il culto forzato del corpo e delle sue apparenze è un fenomeno sintomatico dell'inconscio collettivo, una sorta di espressione catartica delle paure che abitano l'immaginario sociale occidentale. [...] Accanto alla percezione della fragilità dell'esistenza andrebbero annoverate e descritte altre inquietudini sociali che concorrono a creare la perdita di identità del corpo da parte di consistenti strati della popolazione (non ultima l'identità di generi). [...] L'origine del piacere, nel valutare un corpo scultoreo, dovrebbe risiedere nello stesso corpo valutato: ma non è così. Questa esperienza viene vissuta in rapporto alle esperienze precedenti che riconosciamo nell'insieme della categoria "corpo nudo femminile" o "corpo nudo maschile". La nuova percezione viene immediatamente confrontata con tutte quelle presenti nel bagaglio mnemonico»¹⁰⁴.

Si arriva, dunque, a dare una risposta alle domande iniziali, constatando che le immagini mentali di ogni individuo sono riconducibili ad una iconografia artistica basata su uno schema classico, che non si riconosce più nell'attuale iconografia, ma che ognuno inconsciamente ha sedimentato nel proprio modello referenziale.

È quindi un sistema mediatico contraddittorio, che erige un modello di corpo colpito dalla «sindrome di Dorian Gray»¹⁰⁵.

Il gusto estetico, a prescindere dal contesto artistico, si basa essenzialmente su costrutti che l'individuo ricostruisce su sé stesso e sugli altri in base al contesto culturale in cui

¹⁰² L'autore fa riferimento all'ambito sportivo, che presuppone uomini possenti e palestrati, e all'ambito della moda, dove si promuovono dei corpi sulla linea dei problemi alimentari e "cosmetizzati".

¹⁰³ G. Fonio, 2007, p. 289.

¹⁰⁴ *Ivi*, cit., pp. 291-292.

¹⁰⁵ *Ibid.*

si trova a vivere e in base alle immagini che costantemente gli vengono propinate dai vari media. Il corpo è l'incarnazione di determinate dinamiche culturali ed è dunque attraverso di esso che possono essere mostrate e in diversi casi portate all'estremizzazione – da artisti e performer - che indebolisce la concezione sociale legata alla tradizionalità e agli stereotipi che lo circondano.

CAPITOLO 2 – L'IDENTITÀ [DE]COSTRUITA DALLE ARTI VISIVE

«Il convenzionalismo del contegno adottato per la fotografia, sembra rinviare allo stile delle relazioni sociali quale lo favorisce una società [...] in cui le regole sociali del comportamento e il codice morale sono più palesi dei sentimenti, le volontà o i pensieri dei soggetti, in cui gli scambi sociali [...] si compiono nell'ossessione del giudizio altrui, sotto lo sguardo dell'opinione pronta a condannare in nome di norme indiscutibili e indiscusse, e sono sempre dominati dalla preoccupazione di offrire di sé l'immagine migliore, la più conforme all'ideale di dignità e di onore. [...] La rappresentazione della società come potrebbe essere altro che la rappresentazione della società in rappresentazione?»¹⁰⁶

Pierre Bourdieu

2.1 L'immagine identitaria apparente

In che modo gli individui comunicano la propria identità?

Gli studi del sociologo canadese Erving Goffman risultano utili spunti per la ricerca di una risposta a tale quesito. Questi, studiando vari contesti, arriva ad elaborare, seguendo la *prospettiva drammaturgica*, che la vita quotidiana viene vissuta dagli individui come fossero attori su un palcoscenico che recitano costantemente una *pièce*, una parte appositamente costruita che utilizza vestiti di scena confezionati su manichini irreali, e nei quali gli *attori* si costringono ad entrare. Inoltre, si crea un

¹⁰⁶ P. Bourdieu, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, M. Buonanno (trad. e a cura di), Guaraldi editore, Rimini, 2004, cit., p. 140.

meccanismo dove «la parte rappresentata da un individuo è adattata alle parti rappresentate dagli altri, ma questi, a loro volta, costituiscono anche il pubblico»¹⁰⁷.

Nell'interazione sociale tra individui estranei si avvia un meccanismo che presuppone l'intuizione delle caratteristiche che riguardano l'interlocutore, e ciò avviene attraverso l'osservazione. Tale processo risulta necessario per comprendere, almeno in apparenza, l'identità dell'altro individuo; in particolare emerge ciò che l'altro desidera mostrare di sé, chi vuole comunicare di essere e come vuole distinguersi all'interno della società.

Ma è davvero una scelta? O si fanno scelte apparenti che abbracciano ideologie totalizzanti?¹⁰⁸

Difatti, spiega Goffman, che:

«Quando un individuo viene a trovarsi alla presenza di altre persone, queste, in genere, cercano di avere informazioni sul suo conto o di servirsi di quanto già sanno di lui. [...] Per quanto possa sembrare che alcune di queste informazioni siano cercate come fine a sé stesse, generalmente, alla loro base, stanno motivi molto pratici. [...] I presenti possono ricavare informazioni da diverse fonti e molti indicatori sono disponibili a questo scopo. Se non conoscono affatto l'individuo, gli osservatori possono raccogliere indizi dalla sua condotta e dalla sua apparenza, così da potersi servire di precedenti esperienze fatte con persone abbastanza simili all'individuo presente, o, cosa più importante, applicare ad esso stereotipi non controllati in precedenza. [...]»¹⁰⁹

Gli stereotipi che vengono inseriti nel contesto sociale sono definiti dal sociologo come *facciata*, ovvero «l'equipaggiamento espressivo di tipo standardizzato che l'individuo

¹⁰⁷ E. Goffman, *Vita quotidiana come rappresentazione*, M. Ciacci (Trad. di), Il Mulino, Bologna, 1969, cit., p. 9.

¹⁰⁸ Il lavoro di Goffman è in linea con le teorie dell'interazionismo simbolico.

¹⁰⁹ E. Goffman, 1969, cit., p. 11.

impiega intenzionalmente o involontariamente durante la propria rappresentazione»¹¹⁰. In questo *equipaggiamento* Goffman fa riferimento a caratteri quali «[quelli] distintivi di rango o di carica; il vestiario; il sesso; l'età e le caratteristiche razziali; la taglia e l'aspetto; il portamento; il modo di parlare; l'espressione del viso; i gesti della persona, e via di seguito»¹¹¹.

Generalmente individui che presentano attributi riferibili a categorie sociali non accettabili vengono *stigmatizzati*. Difatti, è nell'opera *Stigma*¹¹², che Goffman approfondisce i suoi studi sulla percezione dell'identità e di ciò che viene ritenuto comunemente *normale*. Lo stigma presenta tre sostanziali caratteristiche dalle quali emerge il suo carattere negativo attribuito dal contesto e dalla società.

L'individuo *stigmatizzato*, inoltre, può appartenere a tre differenti categorie che fanno riferimento alla deformazione fisica, alle alterazioni psichiche e a differenze etniche.

«First there are abominations of the body-the various physical deformities. Next there are blemishes of individual character perceived as weak will, domineering or unnatural passions, treacherous and rigid beliefs, and dishonesty, these being inferred from a known record of, for example, mental disorder, imprisonment, addiction, alcoholism, homosexuality, unemployment, suicidal attempts, and radical political behavior. Finally there are the tribal stigma of race, nation, and religion, these being stigma that can be transmitted through lineages and equally contaminate all members of a family»¹¹³.

¹¹⁰ E. Goffman, 1969, cit., p. 33.

¹¹¹ *Ivi*, cit., p. 35.

¹¹² Titolo originale del saggio: *Stigma: notes on the management of spoiled identity*, 1963.

¹¹³ E. Goffman, *Stigma: notes on the management of spoiled identity*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1963, cit., p. 4.

Per categorizzare un soggetto, l'individuo, dunque, utilizza quelli che Goffman in *Frame Analysis*¹¹⁴ definisce *frame*, ovvero degli schemi mentali all'interno dei quali vengono inseriti i dati reperiti dall'esterno.

Tramite il *framing*, la manipolazione del *frame*, gli individui applicano un approccio di tipo selettivo a tutto ciò che percepiscono: quindi scelgono ciò che vogliono percepire. Di conseguenza, si creano differenti realtà che non sempre corrispondono alla realtà effettiva.

Tale nozione può essere inserita nel discorso mediatico, dove il referente manipola gli eventi, attraverso omissioni o aggiunte, e li restituisce al pubblico in altra forma, che corrisponde solo in maniera apparente alla realtà. Circoscrivendo tale discorso alle relazioni interpersonali, l'essere umano decide di percepire solo una parte dell'identità altrui ed eleva questa parziale conoscenza a verità assoluta.

È con questo atteggiamento che si originano i pregiudizi, che vengono definiti dallo stesso Goffman come *entità sociali*, e come tali è possibile rafforzarle o ridimensionarle.

Il *frame* fin qui trattato è iscritto nell'ambito dell'immagine mentale. È l'operazione artistica che si rivela un utile strumento per poter sviluppare visivamente determinate entità ed evitare la loro emarginazione. L'arte, infatti, viene molto spesso utilizzata per raccontare una identità, che può riferirsi al soggetto rappresentato o a colui che rappresenta. Molto spesso, essa sottende l'intento di protesta o di semplice diffusione di un messaggio attraverso la rappresentazione visiva (quasi a voler dare una parvenza tangibile) di un qualcosa che si discosta dal pensiero comune o che viene recepito in maniera differente.

¹¹⁴ Per approfondire si faccia riferimento a E. Goffman, *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Harvard University Press, Cambridge, 1974.

2.2 (Rap)presentare l'identità: il ritratto artistico della società postmoderna

Nella società dell'immagine, intesa tanto come elemento materiale quanto come immagine apparente, ogni rappresentazione, dunque, riflette la società, considerabile sia dal punto di vista dell'osservatore che da colui che produce l'immagine, se si considera che, per quanto la realtà proposta sia effettiva, è presupposta sempre una scelta ed un punto di vista.

In un ulteriore saggio¹¹⁵ di Goffman del 1977 egli parla di *ritratti sociali*, esponendo «delle foto scattate da professionisti che [erano stati] pagati per (rap)presentare immagini già esemplari di una determinata situazione e che, perciò, ne propongono anche una particolare versione. La relazione tra immagine reale e ideale è dunque circolare: l'immagine memorizza l'evento in un certo modo, mostrando così cosa e perché il membro di una determinata cultura lo ha scelto come rappresentazione [...]»¹¹⁶.

Si comprende come il mezzo fotografico venga utilizzato come strumento per proporre un'immagine della società attenta a cogliere sé stessa in una situazione ritenuta accettabile e glorificante, cosicché si possa esaltare l'estetica *perfetta* raggiunta in quel momento e avvalorarla come tipizzazione costante della propria identità.¹¹⁷¹¹⁸

Si tratta, dunque, di una sorta di auto-esaltazione che, come intuibile, innesca un meccanismo che inevitabilmente potrà ritorcersi contro lo stesso individuo che, fornendo agli altri una propria immagine deificata, è costretto a plasmarsi costantemente ad una rappresentazione di sé stesso, che molto spesso esula dall'identità reale e più intima.

¹¹⁵ E. Goffman, *The Arrangement between the Sexes* in *Theory and Society*, vol. 4, no. 3, Springer, 1977, pp. 301–31 (<http://www.jstor.org/stable/656722>).

¹¹⁶ R. Prandini, *Introduzione*, in E. Goffman, *Il rapporto tra i sessi*, Armando, Roma, 2009, it., cit., p. 13.

¹¹⁷ E. Goffman, *Picture Frames*, 3 (2), 78-91, 2017, p. 78 (<https://repository.upenn.edu/svc/vol3/iss2/4>).

¹¹⁸ Nel saggio *Gender Display*, Goffmann tenendo presente le distinzioni di genere affronta le teorie fondamentali riguardanti la natura umana in tre capitoli (*Gender display*, *Picture Frames*, *Gender Commercials*).

«[...] Non solo le fotografie esprimono sempre qualcosa della società (perché scattare quella foto e non altre?). Non solo le persone quando vengono fotografate si mettono in posa, proprio per impersonare meglio il ruolo che viene da loro atteso. Esistono anche fotografie pensate dall'inizio come *instance records* di situazioni sociali "ritualizzate". Ogni società mette a disposizione una serie di icone, immagini, rappresentazioni, campioni esemplari, etc., di situazioni/relazioni sociali che – essendo una vera e propria memoria della società – permette agli attori di indirizzare il corso d'azione facendo tesoro di quei modi d'essere convenzionali. [...] Di qui l'interesse per i *displays*, modi di esibizione che, etologicamente, ritualizzano una situazione sociale rendendola intellegibile e "azionabile". La realtà quotidiana fornisce materiali per le sue rappresentazioni e queste, a loro volta, ne forniscono altre per il comportamento quotidiano. Da questa circolarità di rappresentazione emerge una realtà *sui generis*, sociale, fatta di aspettative riflessive che generano una ontologia sociale fatta di rappresentazioni simboliche e di immaginari condivisi»¹¹⁹.

Anche Bourdieu, nella sua analisi sociologica sulla pratica della fotografia e sull'immagine fotografica¹²⁰, riprendendo Nietzsche¹²¹, sostiene che per quanto la creazione artistica di una fotografia possa essere elaborata in maniera soggettiva e indipendente, si inserisce la «mediazione dell'*ethos*»¹²², intendendo che ogni produzione fotografica tiene in considerazione, seppur implicitamente, il «sistema degli schemi percettivi, di pensiero e di valutazione comune a tutto un gruppo»¹²³. Continua spiegando che:

¹¹⁹ E. Goffman, 2009, cit., p. 14.

¹²⁰ P. Bourdieu, 2004, pp. 39-41.

¹²¹ Bourdieu fa riferimento a ciò che riporta Nietzsche in *La gaia scienza* (saggio del 1971): «L'artista [...] sceglie i suoi soggetti: è il suo modo di lodare». Per approfondire si veda P. Bourdieu, *Un'arte media*, p.40.

¹²² P. Bourdieu, 2004, cit., p. 40.

¹²³ *Ibid.*

«[...] l'area di tutto ciò che si propone a una determinata classe sociale come realmente fotografabile [...] risulta tracciata da modelli impliciti che si lasciano cogliere attraverso la pratica della fotografia e il suo prodotto, poiché essi determinano oggettivamente il senso che un gruppo conferisce all'atto del fotografare come promozione ontologica di un oggetto percepito in oggetto degno di essere fotografato, cioè fissato, conservato, comunicato, esibito e ammirato. Le norme che organizzano la cattura fotografica del mondo secondo l'opposizione tra il fotografabile e il non fotografabile, sono indissociabili dal sistema di valori impliciti propri di una classe, di una professione o una scuola artistica, e di cui l'estetica fotografica costituisce sempre un aspetto malgrado la sua disperata protesta d'autonomia»¹²⁴.

In sintesi, il sociologo lega la produzione fotografica a delle *etichette sociali* e, infatti, da essa è possibile comprendere «l'estetica popolare»¹²⁵. Dall'analisi che porta avanti emerge, dunque, il valore estetico che le «classi popolari» attribuiscono alla produzione fotografica. A tal proposito constata che «[...] gran parte degli operai ritiene di utilizzare la fotografia, sullo stesso piano della pittura, nella decorazione del proprio appartamento [...]. La contemplazione estetica è godimento di primo grado, provocato da un'opera che restituisce una realtà in sé gustosa e che si lascia cogliere in maniera immediata, senza ricerca o sforzo»¹²⁶.

In principio, dunque, la società assegna alla fotografia «un brevetto di realismo» confermando «sé stessa nella certezza tautologica che un'immagine del reale conforme alla propria rappresentazione dell'obiettività è veramente obiettiva»¹²⁷. Difatti, Bourdieu continua chiarendo che «agli occhi del contadino, il cittadino è colui che

¹²⁴ P. Bourdieu, 2004, cit., p. 40.

¹²⁵ *Ivi*, cit., p. 41.

¹²⁶ *Ivi*, cit., pp. 99-100.

¹²⁷ *Ivi*, cit., p. 133.

soccombe a una sorta di *qualunquismo* percettivo, atteggiamento che gli è incomprensibile perché egli si riferisce a una filosofia implicita della fotografia secondo la quale meritano di essere fotografati solo determinati oggetti, in determinati occasioni»¹²⁸.

Si comprende come l'ideale estetico, considerato dai diversi punti di vista, sia una parte radicata nell'ambito fotografico fin dagli inizi. A questo punto si rivela utile ai fini di questa ricerca fare dei brevi cenni alla nascita della fotografia.¹²⁹

2.2.1 Breve excursus storico sulla fotografia

Tra il XVIII e il XIX secolo il litografo francese Joseph-Nicéphore Niépce avvia degli esperimenti che porteranno a perfezionare l'arte fotografica successiva; infatti, è il primo a riuscire nell'intento di fissare una immagine ripresa dalla realtà. Sono vari gli studiosi¹³⁰ che hanno contribuito successivamente, negli ultimi anni dell'Ottocento, ad affinare le tecniche che porteranno alla tecnologia della fotografia odierna.

Con lo sviluppo degli studi e la maggiore diffusione delle fotografie, l'immagine inizia ad assumere nuovi ruoli in più ampi contesti, uscendo, dunque, dall'ambito circoscritto ad privato a cui era relegata inizialmente,¹³¹ come ad esempio la ritrattistica familiare.

«La fotografia diventa uno strumento di fissaggio per le immagini che passano spontaneamente nella coscienza e nella memoria, favorisce il naturale entusiasmo verso la bellezza del creato, tramuta un'esperienza interiore in esteriore»¹³².

¹²⁸ P. Bourdieu, 2004, cit., p. 137.

¹²⁹ Per approfondire la storia della fotografia si faccia riferimento a H. Schwarz, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, 1992; R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, 1996; A. Madesani, *Storia della fotografia*, 2005.

¹³⁰ Si fa riferimento a personalità quali L. Ducos du Hauron, L. Daguerre, W. F. Talbot, L.D Blanquart-Évrard, M. B. Brady. Per approfondire si veda A. Maldesani, *Storia della fotografia*, Mondadori, Milano, 2005, pp. 6-15.

¹³¹ A. Maldesani, *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2005, pp. 7-8.

¹³² G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, 2015, Feltrinelli, Milano, (formato e-pub), cit., p. 47.

Agli inizi degli anni Sessanta si assiste alla proliferazione di immagini di realtà lontane, come le fotografie di guerra prettamente utilizzate dai giornali e le fotografie di viaggio, testimoni di sistemi culturali differenti. Celant, difatti, associa la storia della fotografia alla storia dell'umanità.¹³³

Ma man mano che la fotografia andava affermandosi vari studiosi si interessavano al ruolo da riconoscerli all'interno del contesto sociale e ai possibili messaggi che veicolavano, districandosi tra la fotografia ritenuta artistica e quella propriamente *pura*.

Il sociologo Bourdieu approfondisce la *selezione della percezione*¹³⁴ attuata dalla fotografia e sul suo significato, intesa come simbolo e «allo stesso tempo immagine che simbolizza, attraverso la modalità della sua rappresentazione, ciò che non ha esplicitamente lo scopo di esprimere»¹³⁵.

I soggetti fotografati inducono una introspezione spirituale e psicologica nell'osservatore, che medita sulla realtà della vita quotidiana e sull'individuo stesso. Inizialmente, però, la recezione dell'osservatore è deviata dall'ottica in cui non si trova una vera motivazione al dover imprimere nella memoria qualcosa (o qualcuno) che si esclude appositamente dal campo visivo.

«Lo scandolo della fotografia dell'oggetto insignificante non deriva soltanto dal fatto che non rinvia a niente che la precede o che la supera – progetto da illustrare, significato da restituire o uso da servire –, ma è anche perché si è meno disposti che mai ad ammettere che questo significante senza significato appaia insignificante solo perché è egli stesso il proprio significato: non appena si contesta il valore e il merito dello sforzo di

¹³³ G. Celant, 2015, p. 21.

¹³⁴ P. Bourdieu, 2004, p. 295.

¹³⁵ *Ivi*, cit., p. 292.

riproduzione, la rappresentazione letterale del mondo fa pleonasma con il mondo»¹³⁶.

Interessante a tal proposito, e per comprendere meglio l'idea che si aveva della fotografia agli inizi, risulta essere una parte di una requisitoria del procuratore generale Genreau¹³⁷ del 1863, riportata da Bourdieu:

«L'arte autentica ha come ruolo il perseguimento dell'ideale attraverso forme sensibili, e come fine, quello di far brillare allo sguardo qualche raggio di quella bellezza eterna e divina di cui le realtà umane non possono mai essere altro che il pallido riflesso. Questo è ciò che diceva Platone con parole mirabili. In questo l'umanità ha sempre creduto fino ai tempi in cui viviamo»¹³⁸.

Si comprende, allora, come la fotografia artistica del XIX secolo fosse caratterizzata da una «estetica platonizzante»¹³⁹, e questo ideale, seppur mutato nei secoli successivi, risulta ancora radicato nella società, la quale rimane ancorata agli ideali estetici tradizionali di rappresentazione della propria identità fisica tramite la fotografia. Nell'Ottocento il ritratto veniva utilizzato per rappresentare personalità di un certo rango sociale, le quali elevavano il proprio *status* identitario anche grazie alla credenza diffusa che la fotografia fosse una trascrizione impeccabile della realtà, che quindi non potesse rappresentare altro che il vero *io* del soggetto.

¹³⁶ P. Bourdieu, 2004, cit., p. 151.

¹³⁷ *Ivi*, p. 329 (nota 5).

¹³⁸ *Ivi*, cit., p. 298.

¹³⁹ *Ibid.*

2.2.2 Il corpo come strumento di identificazione

Le immagini, dunque, rappresentazione e ritratti di identità, hanno come soggetto il corpo, che cambia il suo *status* in marcatore identitario e inizia a essere riconsiderato “in nuove vesti”.

È soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta del Novecento che il corpo e la ricerca identitaria iniziano a prendere forma soprattutto con la Body Art. L'uomo e la sua fisicità vengono riconsiderati e ridefiniti in un contesto in cui si intrecciano umano e non umano.¹⁴⁰ Il corpo dell'artista assume il ruolo di strumento artistico atto a rivendicazioni di stampo sociale. Un «corpo mutante» che mettendo in discussione sé stesso, si indaga «non per ciò che rappresenta, ma per ciò che è e per le infinite possibilità di ciò che può essere»¹⁴¹. Con la Body Art il corpo si presta ad essere soggetto e oggetto, cambiando la percezione che si ha di esso e permettendo all'arte di sfiduciare i tabù radicati nei modelli identitari sociali. «[...] è improbabile» giunge a constatare O'Reilly «che esiste un'opera d'arte che non coinvolga il corpo, perché la creazione di un'opera d'arte e il fatto di mettersi in relazione sono atti radicati nel mondo dell'esperienza materiale»¹⁴².

Ma già con la fotografia medica si era andata ad ampliare la conoscenza del corpo *reale*. Dalla seconda metà dell'Ottocento, infatti, riviste mediche mostravano il potenziale della fotografia negli studi e nella ricerca medica, come l'anatomia, la fisiologia e l'istologia.¹⁴³

È necessario sottolineare, tuttavia, che le prime immagini dei pazienti fossero dei ritratti di persone perfettamente sane.¹⁴⁴ Mentre un esempio opposto ci viene fornito dagli studi del 1861 effettuati dal fotografo francese Nadar, che attraverso ritratti chiari mostra la condizione del paziente.¹⁴⁵ Ed è l'approccio del francese ad emergere negli

¹⁴⁰ F.A. Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Mondadori, Milano, 2004, p.24.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² S. O'Reilly, 2011, cit., p. VII.

¹⁴³ W. A. Ewing, *The body. Photoworks of the Human Form*, Thames and Hudson, Londra, 1994, p. 15.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 16.

¹⁴⁵ *Ibid.*

anni successivi nella fotografia medica, dove l'identità del soggetto era rappresentata esclusivamente della malattia e non dal paziente come persona.

Quest'idea raggiunge la massima degenerazione negli anni Trenta del Novecento, quando von Schultze-Naumburg pubblica il saggio *Kunst und Rasse (Arte e Razza)*¹⁴⁶, nel quale realizza un confronto tra arte pura e arte degenerata, accostando immagini di opere d'arte moderne e foto di individui che presentavano deformità fisiche o evidenti disagi psichici. Il tedesco arriva a concludere che «se l'arte rivela la natura dell'uomo e dell'ambiente che l'hanno prodotta, il Modernismo era l'ennesima manifestazione del decadimento razziale, che andava arrestato e corretto per il bene e la salute del corpo nazionale»¹⁴⁷. Permane l'ideale di associazione dell'aspetto deforme esteriore alla spregevole moralità interiore.

Nel Diciannovesimo secolo l'uomo ripone fiducia nella scienza e nella sua capacità di svelare il mistero del corpo attraverso gli studi e del loro utilizzo del metodo fotografico. Si inizia a far sempre più pressante la necessità di rendere visibile ciò che è invisibile,¹⁴⁸ mossa soprattutto dalla curiosità di comprendere il *diverso*.

Si apre la strada per la spettacolarizzazione del corpo, una mera esibizione carnale che genera nello spettatore il dibattersi di varie pulsioni che coinvolgono il riconoscimento identitario in ciò che percepiscono attraverso l'immagine. Se si tratta di un corpo deforme prevarrà il "sollievo" di una mancata identificazione e la compassione per una malinconia presupposta intrinseca al soggetto; se invece il confronto avviene con un corpo che comprende ogni tipo di marcatore idealizzato per raggiungere la *perfezione*, si genera nell'individuo uno stato di angoscia per la consapevolezza di non potersi identificare in quell'archetipo e la pretesa di voler raggiungere una velleità.

A quest'ultimo caso fanno riferimento le rappresentazioni veicolate dalla fotografia pubblicitaria che, per la maggior parte delle volte, utilizza un corpo per vendere un

¹⁴⁶<https://archive.org/details/paul-schultze-naumburg-kunst-und-rasse/page/94/mode/2up?view=theater>

¹⁴⁷ Articolo di V. Locatelli, *Le immagini del potere. La Deutsche Kunstgesellschaft e l'arte del Terzo Reich*, cit., p. 187, in *Studia Theodisca*, <https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/about> (ISSN 2385-2917).

¹⁴⁸ W. A. Ewing, 1994, p. 18.

qualsiasi tipo di prodotto. Ma, attraverso la macchinazione dei media, il corpo stesso assume le caratteristiche di un prodotto da vendere. Questo perché, come spiega Berger, la pubblicità affianca la sessualità al potere d'acquisto, ovvero «se sei in grado di comprare questo prodotto, sarai desiderabile»¹⁴⁹. Si tratta di una «forma di consumismo estetico»¹⁵⁰, attraverso il quale le industrie producono immagini in massa da propinare costantemente ad un pubblico incosciente di essere all'interno di una continua aspirazione alla *bellezza* e alla *perfezione*.

Ewing spiega esserci due tipi di trattamento del corpo:

«[In the studies from nature] Either the nudes were stripped of all decoration, with the emphasis solely on the body, or the body was part of a decorative scheme which involved flowing draperies, oriental rugs, musical instruments, armour and the like. either way, the body was posed according to the conventions of fine art, notably those of antiquity or orientalism: the nude female supine on a couch, arranged so as to maximize the curve of breast and thigh; the eyes closed or averted, feigning abandon or sleep; the rich, billowing fabric hinting at pleasures of the boudoir. in the more ambitious schemes mirrors were sometimes employed to give simultaneous views of different facets of the body»¹⁵¹.

È Bourdieu a spiegare come, tenendo conto che «il ritratto realizza l'oggettivazione dell'immagine in sé»¹⁵², un soggetto si senta costretto a «interiorizzare l'immagine peggiorativa che i membri degli altri gruppi si fanno di lui e intrattiene pertanto un rapporto inquieto col suo corpo»¹⁵³.

¹⁴⁹ J. Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti a vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, ilSaggiatore, Milano, 2015, cit., p. 146.

¹⁵⁰ S. Sontag, 2004, cit., p. 23.

¹⁵¹ W. A. Ewing, 1994, cit., pp. 22-23.

¹⁵² P. Bourdieu, 2004, cit., p. 139.

¹⁵³ *Ibid.*

Nonostante si cerchi di fotografare ciò che esteticamente risulta accettabile (si tenga conto che Bourdieu scrive studiando la società degli anni Sessanta del Novecento), si arriva un ventennio più tardi alla digitalizzazione e manipolazione dell'immagine. Con ciò si comprende come alla già precedente selezione dell'*accettabile*, si aggiunga un altro filtro per rendere la realtà perfetta ancora più perfetta: quindi non si tratta più di mostrare una realtà esteticamente bella, ma di adattare la realtà stessa a ciò che viene considerato *perfetto*.

Gli anni Novanta sono anni in cui l'ossessione per l'apparenza fisica raggiunge l'apice e si cercano tecnologie adatte alla ricostruzione del corpo, per depurare la carne dai difetti e scongiurare il deterioramento. I mass media celebrano canoni di bellezza estetica rifacendosi ad una realtà idealizzata, così da imporre una ricerca continua di perfezione che porta all'annullamento dell'individualità e alla costruzione di un *io* artificiale. Ciò diviene possibile anche grazie allo sviluppo tecnologico, soprattutto se considerato in ambito chirurgico^{154, 155}.

Si creano corpi che raggiungono l'estremizzazione della *perfezione* estetica attraverso la manipolazione, fotomontaggi e collage, che nella fotografia hanno il maggior successo. Il ritocco fotografico risulta essere il più facile per poter plasmare la propria immagine. Se fin dalla metà dell'Ottocento si assumevano fotografi per rappresentare i soggetti in modo che apparissero nel modo migliore possibile, in anni più recenti non si comprende come il fotografo potesse preferire un soggetto antiestetico o il soggetto stesso accettasse di imprimere la propria immagine in una rappresentazione che avrebbe potuto essere sotto gli occhi di chiunque.

Susan Sontag, citando Diane Arbus, definisce l'operato di un fotografo che utilizza soggetti marginati o considerati tabù come *sconveniente*.¹⁵⁶

¹⁵⁴ L'influenza della chirurgia estetica nell'immaginario popolare e influente soprattutto nel mondo dello spettacolo è un argomento abbastanza ampio che in questa sede non verrà approfondito, ma risulta necessario sottolineare come nel discorso estetico il riferimento all'ambito medico sia ricorrente.

¹⁵⁵ E. Di Stefano, *La voce del corpo: Madame Orlan e la soma-estetica*, in *Controcanto – Voci, figure, contesti di un altrove femminile*, Diana del Mastro (a cura di), Katedra Italianistyki US – Dipartimento di Italianistica US, Volumina.pl, 2013, pp. 439-440.

¹⁵⁶ S. Sontag, 2004, p. 12.

«La nostra è un'epoca nostalgica e i fotografi sono promotori attivi della nostalgia. La fotografia è un'arte elegiaca, un'arte crepuscolare. Quasi tutti i suoi soggetti, per il solo fatto di essere fotografati, sono tinti di *pathos*. Anche un soggetto brutto o ridicolo può diventare commovente, se nobilitato dall'attenzione del fotografo. E un bel soggetto può suscitare sentimenti melanconici, se è invecchiato o si è deteriorato o non esiste più. Ogni fotografia è un *memento mori*. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona»¹⁵⁷.

Nei paragrafi successivi verranno presi in considerazione i lavori di artisti che non attuano una «fuga e negazione del soggetto eccessivo ed estremo, [per] confrontarsi [invece] con l'opacità e la pesantezza di tutto ciò che disturba. [...] Esplorare il buio e la luce per trovarne le ombre»¹⁵⁸. In tal senso, però, lo scopo dell'immagine, intenta a suscitare impulsi morali, risulta di difficile attuazione se si considera che «le immagini che mobilitano le coscienze sono sempre legate ad una determinata situazione storica»¹⁵⁹. Inoltre, è necessario considerare che, superato il primo impatto perturbante, ci si abitua a quel determinato tipo di immagini che divengono meno reali e attuano un ritorno alla derealizzazione di quella parte emarginata della società che si vuole portare alla luce, quando invece l'abitudine a tali immagini dovrebbe portare alla *normalità*.

«Il trauma delle atrocità fotografate» scrive la Sontag «svanisce vedendole ripetutamente, come la sorpresa e lo sconcerto che proviamo assistendo per la prima volta a un film pornografico si attenuano sino a sparire se se ne vanno a vedere altri. Il senso del tabù che ci indigna e ci rattrista non è molto più solido del senso del tabù che determina la definizione dell'osceno»¹⁶⁰.

¹⁵⁷ S. Sontag, 2004, cit., pp. 14-15.

¹⁵⁸ G. Celant, 2015, cit., p. 6.

¹⁵⁹ S. Sontag, 2004, cit., p. 16.

¹⁶⁰ *Ivi*, cit., p. 19.

Già Lea Vergine, studiando il fenomeno della Body Art, aveva indagato le varie espressioni assunte dal corpo riferibili a problematiche sociali (come il travestimento e l'inversione dei ruoli) al fine di rendere lo spettatore cosciente del proprio corpo¹⁶¹ e di relazionarsi con esso e con gli altri. La body art è una «delle richieste d'amore di persone disperate... L'uomo da millenni sa che il vero problema, la vera difficoltà è riuscire a vivere con gli altri, e, vivendo con gli altri, dover rassegnarsi a vivere senza gli altri»¹⁶².

2.3 Mostrosità: dialogare con forme corporee differenti

L'identità determinata dall'immagine fisica è ben diversa da una identità intuibile. L'osservatore non si pone dei dubbi su ciò che di anomalo vede in un corpo. Tra le rappresentazioni che non seguono le norme etiche e vengono censurate dalla società ci sono le deformità e anomalie corporee, le quali non rientrano tra quelle caratteristiche che l'individuo sceglie di mostrare o meno.

Di grande impatto risultano essere i lavori di Diane Arbus [Figg. 1 – 8], fotografa americana che, dagli insegnamenti di Lisette Model, eredita l'interesse per la società e dei singoli individui che la compongono, comprendendo che «nell'isolamento della figura umana sono riflessi gli aspetti più rilevanti della società»¹⁶³, allontanandosi così dalla fotografia documentarista per portare al centro dei suoi lavori la soggettività di ogni individuo.¹⁶⁴ «La sua concezione fotografica si spiega attraverso le immagini dell'emarginazione sociale e di situazioni che eccedono la cosiddetta normalità, [...] gli *ultimi uomini*»¹⁶⁵.

¹⁶¹ L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000, pp. 7-27.

¹⁶² F.A. Miglietti (a cura di), *VirusArt*, Skira, Ginevra-Milano, 2003, cit., p. 161.

¹⁶³ A. De Paz, *Noi e gli altri fra identità e differenza*, in P. Bertelli, *Della fotografia trasgressiva. Dall'estetica dei "freaks" all'etica della ribellione (Saggio su Diane Arbus)*, Nda Press, Rimini, 2006, cit., p. 9.

¹⁶⁴ P. Bertelli, *Della fotografia trasgressiva. Dall'estetica dei "freaks" all'etica della ribellione. Saggio su Diane Arbus*, 2006, p. 10.

¹⁶⁵ *Ibid.*

A riguardo Celant si chiede se la finalità della produzione di *immagini angoscianti* abbiano come scopo quello di eliminare l'angoscia stessa: «Fuori della loro connotazione che si è nutrita di proiezioni in negativo, le immagini di Diane Arbus possono essere assunte come dichiarazione e testimonianza di una sensazione alternativa del vivere, quella che apre di continuo le porte dell'inquietudine»¹⁶⁶.

Come nel caso delle fotografie della Arbus, questo tipo di immagini vengono solitamente evitate o guardate con disprezzo, in maniera immotivata, dal momento che «esaltano la vita in tutte le sue manifestazioni»¹⁶⁷. Un chiarimento a tale atteggiamento viene esposto da Celant:

«È la violenza dell'isolamento a far male, per cui le immagini non sono assumibili per compassione, ma per emozione. Traboccano di sentimenti che spiazzano e si arricchiscono di un'altra componente inquietante, quella di un'iconografia che mette in crisi la pietà e la repulsione per l'abbruttimento, tramutato in abbellimento»¹⁶⁸

In coincidenza con i lavori della Arbus, l'obiettivo degli scatti è riprendere i soggetti nella loro quotidianità marcando la loro totale *normalità*, elemento che sconvolge gli osservatori che si aspettano un quotidiano scandito da sofferenza e infelicità.

Anche i soggetti del fotografo americano Joel Peter Witkin rimandano al macabro della società [Figg. 9 – 14], resi in una estetica accettabile e gradevole. Chiarisce Celant che il fotografo statunitense:

«Detronizza le differenze per sovvertire la realtà e legarla al piacere della trasgressione. Affronta le proibizioni che si basano sul principio di

¹⁶⁶ G. Celant, 2015, cit., p. 35.

¹⁶⁷ *Ivi*, cit., p. 36.

¹⁶⁸ G. Celant, 2015, cit., p. 38.

separazione dei sessi e delle credenze per produrre dei tableaux fotografici, in cui convivono freaks e donne incinte, transessuali e animali, nani e scheletri, feti e crani sezionati che, combinandosi con oggetti e nature, scenografie e fondali, danno origine a un universo estremo, di cui Witkin diventa il Demiurgo». ¹⁶⁹

Quella che il fotografo americano restituisce è una nudità anomala che riesce nell'intento di legare mondi antitetici, dapprima la vita e la morte, ma anche *bellezza e disgusto, normale e deforme*¹⁷⁰. Il corpo nudo assume le caratteristiche di una superficie corporea malleabile a cui si aggiungono elementi inquietanti come cicatrici, dovute a ibridazioni, e lacerazioni. L'intento dell'artista è far percepire all'osservatore le varie sfaccettature intrinseche nelle identità.

I primi lavori di Witkin ritraggono dei *freaks*, sia vere e proprie attrazioni presenti al luna park di Coney Island sia soggetti affetti da malformazioni, come in *Woman on a Table* (1987) [Fig. 11] in cui compare una figura di donna soggetta a deformazioni. È un primo accenno all'idea della convivenza di opposti in uno stesso essere «che può diventare oggetto di terrore, quanto di amor: un'immagine [...] tra sessuato e asessuato tra animale e umano, [...] tra bizzarro e tragico, tra la paura di vivere e di morire»¹⁷¹. Successivamente, Witkin, dopo aver ampliato la propria conoscenza all'ambito della scultura, realizza figure umane deformi: esseri con elementi anatomici ampliati, esseri sensuali caratterizzati da ambiguità sessuale, esseri protagonisti di scene grottesche. È interessato anche alla figura femminile inserita in un ambiente erotico e perverso.

¹⁶⁹ G. Celant, 2015, cit., p. 42.

¹⁷⁰ In una intervista Witkin spiega il perché abbia cominciato a fotografare immagini che “non dovrebbero essere fotografate” (In *VirusArt*, cit., p. 98, intervista di Clare Ann Matz) «Quando avevo sei anni vidi un incidente... Questo incidente mi ha portato a credere, fin da bambino, che avrei dovuto testimoniare la fine della vita di un'altra persona. Più avanti, quando ho comperato la mia prima macchina fotografica, a sedici anni, mi sono reso conto di non guardare attraverso l'obiettivo ma attraverso la faccia e gli occhi di quella bambina morta, era lei la mia Musa, la mia guida. Nel mio lavoro c'è sempre stato un parallelo tra la vita e la morte, perché la morte fa parte della vita. Non vivo per morire, non vivo per vedere la diminuzione, la fine delle cose, vivo per vedere la loro fioritura. Nel mio caso, credo veramente che mi sia stata data questa abilità per investigare, questo bisogno di vedere la bellezza e la meraviglia, non soggetti per esposizioni. È una celebrazione, tutto può essere celebrato purché sollevi lo spirito e non lo danneggi».

¹⁷¹ G. Celant, 2015, cit., p. 54.

Nella serie *Image of Woman*, la donna diventa oggetto del suo desiderio di dare sfogo a tutta la carica immaginaria e perversa soppressa dalla precedente inclinazione cattolica.¹⁷² Celant riporta le intenzioni descritte dallo stesso Witkin

«Creai una vera metamorfosi fotofisica in cui le mie fantasie si manifestavano nei modi più voyeuristici e perversi. La donna che accettava di farsi fotografare sarebbe venuta nel luogo isolato da me scelto, all'esterno o in studio, poi si sarebbe spogliata per diventare l'oggetto fisico del mio Odio-Amore. Nella serie *Woman* ho messo la donna in bare, le incollavo foglie sul corpo, la facevo reagire a feticci fallici, la legavo e la mascheravo; tutto questo con la stessa speranza che mi muoveva per la serie *Christ*, poiché quella speranza era la mia personale 'Rivelazione', la fine del dubbio, del dolore e della confusione»¹⁷³.

2.4 Ibridazione di genere: affrontare le immagini veicolate dagli stereotipi

Tra gli anni Ottanta e Novanta inizia a farsi sempre più pressante la necessità di adattare il proprio corpo alle pretese sociali, andando a modificare la carne stessa.

Sono anni in cui la questione identitaria viene affrontata in diversi campi, portando al centro dei dibattiti la figura femminile. Le teoriche femministe hanno sviluppato le proprie ricerche intorno alla fluidità del genere e alla discriminazione della donna, dalla quale ci si aspetta che rientri perfettamente nella categorizzazione di *donna*.

¹⁷² G. Celant, 2015, pp. 53-60.

¹⁷³ *Ivi*, cit., p. 60.

Nel dopoguerra il corpo viene inserito dalla macchina fotografica, fedele alla natura,¹⁷⁴ in un contesto di realismo che rappresentava un corpo in carne ed ossa, visibile in tutti i suoi dettagli.¹⁷⁵ Un corpo, però, ancora femminile abbigliato da soli stereotipi.

La donna viene oggettivata e la sua immagine viene utilizzata per soddisfare i desideri dell'uomo, senza che possa ovviamente averne uno proprio. Ewing associa il pelo (e la convenzione di non associarlo all'immagine femminile) alla potenza sessuale: questa nella donna va ridotta fino a farla scomparire, in modo che l'osservatore possa avere il controllo di tale passione.¹⁷⁶

Berger a tal proposito scrive:

«Durer pensava che il nudo ideale andasse costruito prendendo il viso da un corpo, il seno da un altro, le gambe da un terzo, le spalle da un quarto, le mani da un quinto e così via. Il risultato avrebbe reso gloria all'uomo. L'esercizio presupponeva, tuttavia, una notevole indifferenza verso le singole individualità reali. [...] Nell'arte moderna la categoria del nudo è diventata meno importante. Furono gli stessi artisti a cominciare a metterla in discussione. Da questo, come da altri punti di vista, Manet rappresentò un punto di svolta. Se si confronta *Olympia* con l'originale di Tiziano, si vede una donna che, vistosi assegnare un ruolo tradizionale, si mette a contestarlo, quasi con insolenza. L'ideale era infranto. [...] Oggi gli atteggiamenti e i valori che informavano quella tradizione si esprimono attraverso mezzi di comunicazione diversi e a diffusione assai più ampia: pubblicità, giornalismo, televisione. Nella sostanza, però, il modo di vedere le donne, l'uso che si fa della loro immagine, non è cambiato. Le donne vengono rappresentate in modo molto diverso dagli uomini, non perché il femminile sia diverso dal maschile, ma perché si assume che lo

¹⁷⁴ W. A. Ewing, 1994, p. 22.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 27.

¹⁷⁶ J. Berger, 2015, p. 57.

spettatore “ideale” sia sempre maschio e l’immagine della donna è destinata a incensarlo»¹⁷⁷.

Inoltre, dagli anni Venti nuove riviste di grande rilevanza diffondevano illustrazioni di corpi di individui catturati in maniera spontanea e inconsapevole durante momenti della loro vita quotidiana. Il lettore riconosce ai ritratti all’interno di riviste diffuse tra Europa, Asia e Nord America una certa importanza, e matura il desiderio di voler comparire su dispositivi alla portata di tutti e di larga diffusione. Di conseguenza, come è stato osservato da alcuni studiosi, l’individuo affascinato assume un linguaggio del corpo differente (cambiano il modo di camminare o di esprimersi fisicamente) in una vana attesa che possa essere ripreso da un momento all’altro.¹⁷⁸ Ci si può riferire, tenendo in considerazione la società contemporanea, a qualsiasi tipo di rivista destinata a qualsiasi genere, soprattutto le riviste di moda destinate al pubblico femminile dove il corpo viene idealizzato nella sua massima espressione e reso *perfetto*.

Una rilevante critica alla bellezza standardizzata è fornita dalle performance di Madame Orlan con il progetto *Art Charnel* [Figg. 15 – 20], avviato nel maggio del 1990, si modifica chirurgicamente il volto secondo canoni estetici presenti in determinati capolavori dell’arte occidentale,¹⁷⁹ avvicinandosi così all’idea di cyborg (un ibrido tra il naturale e l’artificiale, un corpo caratterizzato da innesti tecnologici).

La particolarità della performance di Orlan è rappresentata dal bisturi che diventa il nesso per la ristrutturazione radicale di sé stessa, al di fuori di una necessità medica. «Il corpo non è che un contenitore» sostiene l’artista «io lavoro sul vecchio mito della metamorfosi»¹⁸⁰. La sala operatoria è la scenografia di una rappresentazione, è il luogo dove produce le sue opere. Tutti gli interventi le vengono fatti sotto anestesia locale perché vuole osservare i mutamenti e leggere testi che considera pertinenti alla situazione. Orlan non vuole avvicinare il suo volto all’ideale di perfezione e perciò si

¹⁷⁷ J. Berger, 2015, cit., pp. 64-66.

¹⁷⁸ W. A. Ewing, 1994, p. 26.

¹⁷⁹ S. O’Reilly, 2011, pp. 143-146.

¹⁸⁰ F. A. Miglietti, 2004, cit., pp. 111-112.

fa innestare due protesi di silicone sulla fronte, da sembrare delle corna, che di solito vengono utilizzate per modificare gli zigomi. Anche i prototipi dalle opere d'arte non sono stati scelti per rendersi esempio di bellezza ma per dimostrare come i canoni estetici siano destinati a mutare nel tempo, criticando la standardizzazione della bellezza come improponibile. Invita le donne a compiere delle scelte consapevoli e autonome,¹⁸¹ esentandosi dalle pressioni esercitate dal sistema culturale. «L'arte» dichiara la stessa Orlan in una intervista «deve mostrare le cose sotto un altro aspetto, deve cambiare i nostri modi e i nostri costumi, deve prepararci al futuro, deve avere un ruolo sociale».¹⁸² Nell'intervista l'artista spiega anche la sua interpretazione al concetto di identità affermando che non ne esiste una immutabile, che il suo impegno è a favore di una lotta «contro un'identità unica e unilaterale. Amo le identità multiple, le identità nomadi»¹⁸³.

L'opera di Cindy Sherman si dimostra essere un esaustivo *focus* su come l'immagine della donna venga veicolata dai media. Sherman, attraverso l'uso e la manipolazione del suo stesso corpo, realizza scatti fotografici con l'intento di scardinare lo stereotipo dell'immagine femminile¹⁸⁴. Nei suoi primi lavori, infatti, attua una decostruzione degli elementi che costituiscono la rappresentazione condivisa della donna e li mette in evidenza:¹⁸⁵ la società si aspetta un particolare taglio di capelli o un determinato modo di vestire. Il corpo viene inserito in un'ambientazione asettica ed è inquadrato secondo un punto di vista distaccato. Il soggetto rappresenta sé stesso attraverso la scena, e nella decodifica della sua identità non c'è nessun elemento derivante dall'ambientazione o dallo spazio che possa essere utile.

L'intento dell'artista è quello di condurre lo spettatore ad empatizzare con i personaggi cosicché possa riconoscere nel corpo da lei esibito e rielaborato in un immaginario stereotipato. In effetti i personaggi non rappresentano un individuo specifico, ma un

¹⁸¹ E. Di Stefano, 2013, p. 447.

¹⁸² F. A. Miglietti, 2003, cit., p. 33.

¹⁸³ *Ivi*, cit., p. 34.

¹⁸⁴ Emma Gillespie Perkins and Ann Andaloro, *Photo Opportunities- Contemporary Photographers*, Art Education, Vol. 61, No. 2 (Mar., 2008), pp. 102-107 (<http://www.jstor.org/stable/27696285>).

¹⁸⁵ E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano, 1998, pp. 391-327.

mondo che è ben conosciuto dallo spettatore, caratterizzato da una società generata dai media.¹⁸⁶

Nella serie *Untitled Film Stills* (1977-1980) [Figg. 21 – 24] la Sherman mette in scena vari ruoli femminili stereotipati ripresi dal cinema hollywoodiano e dal neorealismo italiano. Tema già affrontato agli inizi degli anni Settanta da Laura Mulvey in *Visual pleasure and narrative cinema*, dove viene analizzato il rapporto che si crea nel cinema tra il *dominante*, lo sguardo maschile, e il *dominato*, il soggetto passivo femminile.

Il lavoro comprende sessantanove foto in bianco e nero in cui il corpo viene utilizzato per rappresentare la visione dello spettatore maschile del corpo femminile.¹⁸⁷ I richiami diretti a note scene cinematografiche impegnano l'osservatore nella decifrazione dell'immagine, ma l'assenza di coordinate visive annulla l'elemento partecipativo. Questo viene basato su una ricerca di identità attuata attraverso il travestimento, quindi la sparizione dell'io e il conseguente rapporto con il mondo. Dunque, realizza un lavoro attraverso il quale struttura una critica all'immagine armoniosa, seppur vuota, di una realtà costruita e artificiosa, ma grazie alla quale lo spettatore percepisce la perdita del senso di ciò che lo circonda.¹⁸⁸

«Cindy Sherman rappresenta, in primo luogo, la condizione umana in modo palesemente artificiale: donne vulnerabili, esitanti, vagabonde, seduttrici, bambine ostili, a volte maltrattate a volte dive; in tutta la sua opera viene rappresentata la molteplicità dell'identità femminile. [...] oscilla tra maschile e femminile, vero o falso, vivo o morto, passato e presente, lavorando sulle alterazioni della sua immagine, sul proprio corpo, sulle sue identità»¹⁸⁹.

¹⁸⁶ E. Menduni, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma TrePress, 2018, pp. 455-457 (<https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/02/Fotografia-e-culture-visuali-del-XXI-secolo.pdf>).

¹⁸⁷ Jui-Ch'i Liu, *Female Spectatorship and the Masquerade: Cindy Sherman's - Untitled Film Stills*, in *History of Photography*, 2010 (<http://dx.doi.org/10.1080/03087290903361399>).

¹⁸⁸ E. Menduni, L. Marmo (a cura di), 2018, p. 459.

¹⁸⁹ F. A. Miglietti, 2004, cit., p. 47.

I lavori della Sherman sono emblematici dell'utilizzo delle immagini come rappresentazione dell'immagine della società: viene restituito un corpo costruito appositamente per l'osservatore, basato sulla costruzione che l'occhio dell'osservatore stesso fornisce.

Nella serie *Sex Pictures* (1992) [Figg. 25 – 26] affronta il tema dell'identità sessuale riferendosi all'immaginario pornografico, il quale viene depurato dalla carica erotica per dare vita a corpi inumani, ottenuti dalla combinazione di parti corporali oggettivate e riassemblate per costituire dei manichini nudi privi di sessualizzazione.¹⁹⁰ La Sherman abbandona temporaneamente il proprio corpo come strumento di indagine, per esplorare il tema della costruzione identitaria attraverso mostruosità artificiali.

Riporta il proprio corpo ibrido in scena con le successive serie *Doctor and Nurse* (1980), *History Portrait* (1988-1990) e *Clowns* (2003-2005) dove costruisce delle false identità per decostruire gli archetipi sociali. [Figg. 27 – 32]

Risulta necessario, a questo punto, sottolineare che se da un lato il corpo si andava emancipando, dall'altro emergeva la *biopolitica razziale*, che disegnava una società eteronormativa composta da corpi sessualizzati e razzializzati.¹⁹¹ A questo si affianca, a partire dagli Settanta, la nascita del *glam rock* che provoca «un'alterazione e una fusione tra i generi maschile e femminile» e altera la «sicurezza sessuale maschile, da sempre rispettata, che si contamina con le ambiguità di un futuro che prospetta individui mutanti»¹⁹². È da questo contesto che prende spunto l'iconografia *drag queen*, dove travestiti e transessuali¹⁹³ enfatizzano la propria identità in modi e con abbigliamenti appariscenti.

¹⁹⁰ P. Moorhouse, *Cindy Sherman*, National Portrait Gallery, Londra, 2019, p. 171.

¹⁹¹ F. A. Miglietti, 2004, pp. 48-49.

¹⁹² *Ivi*, cit., p. 49.

¹⁹³ Interessante è la descrizione di Helèna Velena riportata da F. A. Miglietti (*Identità mutanti*, p. 103) «Il transgender è un pensiero in nuce sempre esistito nelle menti ribelli. [...] Transgender sono milioni di creature che hanno coscientemente rifiutato la fissità imposta da un modello bipolare di gender che serve a definire i ruoli sociali ed economici di dominatore e dominata. [...] Transgender è essere coscienti, e tanto basta, di aver messo in crisi un processo di controllo sociale operato sui nostri corpi, sia sulla carne (il sex) che sullo spirito (il gender)».

La coppia di artisti Pierre et Gilles si inseriscono in questo tipo di iconografia.¹⁹⁴ I loro lavori ibridano la pittura e la fotografia, realizzando opere dal gusto *kitsch* e grottesco [Figg. 33 – 35]. «Tutto è confuso e luccicante» commenta Miglietti «come i vestiti dei viados e dei transessuali, un mix di colori, paillette, avanspettacolo, pop star e film porno»¹⁹⁵. Gli artisti non sono sicuri di riuscire a dare una corretta definizione dell'identità quando Laura Masserdotti chiede cosa significhi per loro, ma sottolineano l'importanza del corpo spiegando che esso «è rivelatore del mondo perché è gli altri, perché ci riconduce a noi stessi»¹⁹⁶.

Nella rappresentazione dei corpi che ci restituiscono i due artisti francesi emerge l'intento di decostruire la tipizzazione del corpo tipico da culturista adornandolo di elementi che ibridano i generi ed escludono la pornografia perversa.

Nan Goldin porta al centro dei suoi lavori l'*underground* della società sessuale emarginata, come gay, transessuali, malati di Aids, prostitute. La fotografa frequenta questi ambienti dagli anni Sessanta, periodo in cui la figura del transessuale veniva esclusa dagli stessi ambienti gay. Non li reputa ambienti contraddistinti dalla differenziazione, ma «luoghi della normalità»¹⁹⁷. Gli scorci che restituisce riportano la vita quotidiana in cui i corpi vivono la sessualità libera da ogni giudizio restrittivo e dal tabù del sesso come strumento utile alla sola procreazione.¹⁹⁸ Si tratta di fotografie intime più che artistiche, che immergono lo spettatore nelle esperienze private dei soggetti.¹⁹⁹ Sono., però, da considerare immagini artistiche se si assume il punto di vista dell'osservatore che considera la fotografia intima quel tipo di immagini che catturano eventi della propria vita in cui venga esaltata la *bellezza* dei momenti e dei soggetti: non si riterrebbe degno condividere con l'altro un momento di debolezza che esalti la vulnerabilità del soggetto o risulterebbe di mero interesse fissare in una immagine situazioni convenzionali che posizionerebbero ogni essere sullo stesso

¹⁹⁴ F. A. Miglietti, 2004, p. 50.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ F. A. Miglietti, 2003, p. 102.

¹⁹⁷ *Ivi*, cit., p. 127.

¹⁹⁸ F. A. Miglietti, 2004, p. 104.

¹⁹⁹ C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 2010, p. 159.

piano, come il semplice mangiare o dormire.²⁰⁰ Nella raccolta *The Other Side* (1993) [Figg. 36 – 39] i soggetti presentati sono travestiti e transessuali incontrati durante i suoi viaggi, soprattutto a Manila e Bangkok,²⁰¹ ritratti con l'intenzione di mostrare il contesto *trans* e le sue trasformazioni.

The Ballad of Sexual Dependency (1985) [Figg. 40 – 41] nasce come diario visivo, composto di fotografie scattate tra il 1979 e il 1986, che, man mano che andava sviluppandosi, Goldin divideva per categorie. Nei suoi lavori, ci tiene a precisare l'artista, il tema principale è rappresentato dall'amore (e non dalla *sessualità estrema*); difatti esplica una differenza tra i due concetti affermando che il sesso «è un modo di rompere [tra due persone]. È la maniera più diretta di comunicare»; mentre per amore intende «ciò che si fa spazio in mezzo alle durezze della vita»²⁰².

La vita, dunque, diviene uno dei sottotesti principali nella produzione artistica identitaria: non si vuole solo descrivere una identità, ma mostrare un *io* più intimo, plasmato nel profondo da eventi quotidiani che toccano l'individuo.

L'artista cubana Ana Mendieta con *Untitled – Rape Scene* (1973) [Fig. 42], ha voluto sensibilizzare sulla tematica dello stupro inscenando quello di una sua compagna e dal quale era rimasta turbata: legata ad un tavolo, mostrava la parte inferiore del corpo insanguinata.²⁰³ Accanto alla sensibilizzazione sessuale femminile, Mendieta nel suo operato artistico è particolarmente attenta all'identità femminile e a come essa venga percepita all'interno della società. In *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) [Fig. 43] incolla sul suo volto delle parti di barba appena tagliata da un amico che lo affianca, con il fine di sovvertire le distinzioni di genere e rendendo labili le classificazioni identitarie attraverso una mutazione istantanea del concetto di genere standardizzato.²⁰⁴

²⁰⁰ C. Cotton, 2010, p. 160.

²⁰¹ *Ivi*, p. 163.

²⁰² F. A. Miglietti, 2003, cit., p. 126.

²⁰³ C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo: dall'autoritratto alla body art*, Giunti, Firenze-Milano, 2012, p. 23.

²⁰⁴ "Untitled (Facial Hair Transplants)" *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* Digital Archive. Los Angeles: Hammer Museum, 2019. (<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-facial-hair-transplants>).

Tematiche così importanti hanno fatto parte di lavori di artisti che hanno voluto porre l'osservatore di fronte a questioni di un certo spessore attraverso un approccio leggero ed ironico. George Maciunas, fondatore di Fluxus, in degli scatti che lo vedono protagonista del 1966 [Fig. 44], dichiara la propria omosessualità indossando semplicemente dell'intimo femminile, giocando liberamente tra l'evidenza maschile e femminile, abbattendo ogni tipo di stereotipo.

Nel novembre del 1974 la rivista americana *Artforum* pubblica le foto [Figg. 45 – 46] degli artisti Lynda Benglis e Robert Morris in cui si presentano nei panni di omosessuali sado-maso adornati con oggetti come occhiali da sole e un dildo, e con mani e collo incatenati.²⁰⁵ Si tratta di una *performance* provocatoria - una «ultimate mockery of the pinup and the macho»²⁰⁶ - e ironica, che in quel momento non venne compresa e accettata, a tal punto che alcuni degli editori (tra cui Rosalind Krauss, la quale, si è poi appreso, fosse l'autrice dello scatto di Morris)²⁰⁷ della rivista si dimisero, reputando la produzione artistica come un'offesa ai lettori.²⁰⁸ Ma l'obiettivo degli scatti è una critica al contesto pornografico e alle realtà rappresentate, dove la donna e la sua sessualità sono assoggettate alla visione prettamente maschile.

2.5 Nudità: mostrare il corpo esplicito. Dalla sessualità alla pornografia

Kenneth Clark, affrontando il tema del corpo nudo nel suo saggio *Il Nudo*²⁰⁹, spiega come la nudità differisca dall'essere senza indumenti²¹⁰, in quanto la prima è assimilabile ad una forma d'arte, non circoscrivibile al solo ambito artistico però, in quanto è possibile prendere in considerazione diversi tipi di nudi, come i nudi

²⁰⁵ C. Baldacci, A. Vettese, 2012, p. 28.

²⁰⁶ La rivista *Artforum* riporta le parole della stessa artista Benglis (<https://www.artforum.com/print/200409/lynda-benglis-7803>)

²⁰⁷ <https://www.nytimes.com/2009/07/25/arts/design/25benglis.html>

²⁰⁸ <https://www.artforum.com/print/200409/lynda-benglis-7803>

²⁰⁹ Si fa riferimento al libro *The nude: a study in ideal form*, di K. Clark, pubblicato nel 1956.

²¹⁰ In lingua originale – l'inglese - la differenza viene posta tra i termini *naked* e *nude*.

fotografici.²¹¹ Questo è ciò che riporta Berger per sostenere che «il nudo è sempre convenzionalizzato e l'autorità delle sue convenzioni deriva da una certa tradizione artistica»²¹².

Berger, inoltre, spiega

«Essere spogliati è essere sé stessi. Essere nudi è essere visti spogliati e, tuttavia, non essere riconosciuti per sé stessi. Per diventare un nudo, il corpo spogliato deve essere visto come un oggetto. [...] Lo spogliarsi è rivelazione di sé. La nudità è esibizione. Essere spogliati è essere senza maschere. Essere esibiti significa che la superficie della propria pelle, i peli del proprio corpo, sono stati trasformati in una maschera da cui, in quella situazione, non ci si potrà liberare. Il nudo è condannato a non essere mai spogliato. La nudità è una forma di abito».²¹³

Dopo un ventennio la critica Lynda Nead²¹⁴ controbatte le riflessioni di Berger, sostenendo che questi non prende in considerazione le varie forme dell'immagine, ovvero la parte storica, mediale e culturale, che condizionano il corpo nudo.

Il nudo in fotografia valica i confini della pornografica, permettendo di oltrepassare i confini indotti dalle proibizioni etiche e introducendo la nudità in un'altra dimensione.²¹⁵

Bourdieu sostiene che «le fotografie di nudi sono quasi sempre respinte con frasi che le riducono allo stereotipo della loro funzione sociale»²¹⁶, per sostenere l'idea che l'individuo, osservando una determinata fotografia, basa il proprio giudizio sulla

²¹¹ J. Berger, 2015, p. 55.

²¹² *Ibid.*

²¹³ J. Berger, 2015, cit., p. 56.

²¹⁴ Per approfondire fare riferimento a L. Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*, Routledge, Londra, 1992.

²¹⁵ W. A. Ewing, 1994, p. 27.

²¹⁶ P. Bourdieu, 2004, cit., p. 147.

funzione e sull'uso sociale che essa svolge, «poiché i differenti generi vengono definiti innanzitutto in riferimento alla loro utilizzazione e ai loro utilizzatori»²¹⁷.

Dunque, intorno al realismo fotografico aleggiano criteri morali. Bourdieu, nella sua analisi, ha cercato di comprendere il motivo per cui il giudizio negativo riguardo al nudo fosse riferito al solo ambito fotografico, considerato che fosse ammesso e apprezzato in pittura e scultura. Appura lo studioso francese «[...] una pittura o una scultura sono oggettivamente altrettanto nudi di una fotografia, tanto più che [...] i primi fotografi di nudi hanno avuto l'accortezza di adottare le stesse convenzioni estetiche della posa e della scenografia che avrebbero dovuto interporre lo stesso velo culturale davanti alla percezione della nudità. [...] Perché la nudità fotografica è più chocante?»²¹⁸ si chiede infine. Nella conclusione a cui giunge esclude dai principi della fotografia il «potere di *estrancazione* delle opere d'arte»²¹⁹.

Si deve, però tenere presente in tale contesto, che la fotografia non è semplicemente un mezzo che ha riadattato i principi propri delle altre pratiche artistiche, ma ha «trasformato definitivamente l'estetica dell'immagine»²²⁰.

Si potrebbe affermare che le immagini prodotte dalla pornografia (quanto quelle pubblicitarie) abbiano glorificato uno standard corporeo che ha portato i soggetti, alienati, a pretendere dal proprio corpo di raggiungere un ideale ampiamente irrealistico.²²¹

Alla fine del Diciannovesimo secolo, la nudità non era diffusa, e nei rari casi in cui l'individuo si trovava costretto a confrontarsi, era affascinato quanto inquietato: il corpo dell'altro, solitamente, era circondato da aurea di mistero e per la maggior parte nascosto, se non ad eccezione delle mani e del volto. Nonostante ciò, però, iniziava ad intensificarsi l'esigenza di comprendere la diversità umana. Difatti, è proprio in questo periodo che nasce l'antropologia, una nuova disciplina che nasce di pari passo con la

²¹⁷ P. Bourdieu, 2004, cit., p. 146.

²¹⁸ *Ivi*, cit., p. 300.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ M. Guerri, F. Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2013, cit., p. 11.

²²¹ W. A. Ewing, 1994, p. 10.

fotografia: entrambe registratori oggettivi della realtà del popolo e della sua cultura.²²²

In generale l'arte si muove di pari passo all'antropologia, assimilandone e utilizzando i metodi «per tradurli in pratiche, riflessioni e dispositivi defamiliarizzanti e politicamente densi»²²³.

Per gran parte dell'Ottocento la fotografia del nudo fu relegata all'ambito accademico, con l'eccezione dei nudi espliciti visibili solo nel contesto erotico atti a soddisfare i piaceri e le curiosità dei clienti dei luoghi dove il proibito era concesso, come i bordelli.²²⁴ Verso la fine del secolo, però, un maggior numero di fotografi sente la necessità di svincolare il nudo fotografico dal suo ruolo di «handmaiden to the fine arts»²²⁵, per produrre un'arte indipendente.

Nei primi anni del Novecento si afferma il Pittorialismo, un movimento che, scostandosi dalla visione accademica, eleva il mezzo fotografico alla pari di arti come la pittura e la scultura, al fine di rinnovare l'estetica e indirizzarla verso una interpretazione emozionale. Successivamente, negli anni Trenta, in risposta al Pittorialismo, si arriva a sperimentare la *Fotografia diretta* (Straight Photography) che propone un approccio senza elaborazioni e una resa minuziosa dei dettagli.²²⁶ Negli anni Sessanta il corpo nudo si spoglia di ogni inibizione e diviene un vero e proprio strumento di sovversione e rivendicazione, soprattutto nel contesto dei movimenti femministi che irrompono nella scena pubblica e artistica, assegnando importanza alla valenza sessuale emanata dal corpo piuttosto che all'estetica fisica.

Nei lavori dell'americano Robert Mapplethorpe il corpo nudo maschile diviene il protagonista e slegato dall'ancora che lo rilegavano al solo ambito delle riviste pornografiche maschili [Figg. 47 – 49]. L'artista utilizza il mezzo fotografico come «strumento sessuale»²²⁷ per esaltare ed esibire i caratteri sensuali ed erotici del

²²² W. A. Ewing, 1994, p. 12-15.

²²³ V. Lusini, *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*, ombre corte, Verona, 2013, cit., p. 10.

²²⁴ W.A. Ewing, 1994, p. 23.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ A. Madesani, 2005, pp. 53-55.

²²⁷ F. A. Miglietti, 2004, p. 34.

corpo.²²⁸ Il sapiente uso del bianco nero attribuisce al soggetto eleganza, esulando il corpo dal contesto standardizzato dello scandolo e della perversione.

«[...] sessi esibiti, mostrati, esposti, stereofonia dei rapporti che si instaurano tra il bianco e il nero, immagini forti, immagini in cui si legge ogni minimo dettaglio, immagini in cui tutto è supposto eppure tutto è là, sulla pelle che non è più nudità ma zona erogena, luogo sensuale di contatto, metabolismo dell'assorbimento e della secrezione, tutto là sotto gli occhi di guarda»²²⁹.

I ritratti dei soggetti di Mapplethorpe vengono designati dai soli organi sessuali, difatti solitamente il viso viene escluso appositamente dal campo visivo, per arrivare a determinare l'identità solo tramite la sessualità. Inoltre, le scelte dell'artista richiamano elementi convenzionali dell'ambito erotico, e sceglie soggetti che la Miglietti definisce *uomini veri*, quindi «non effeminati, non ambigui, tutti forti, muscolosi, atletici»²³⁰.

L'*eros*, soggetto principale dei suoi ritratti, viene decontestualizzato per essere indagato in altre forme attraverso «lo sconvolgimento e la dislocazione del sapere e del vedere erotici», assunti come strumenti di seduzione, e tramite la «forza e la ragione di una sessualità allargata (quella incorporante il femminile nel maschile e viceversa)»²³¹.

Dunque, le produzioni artistiche di nudi si fanno esplicite e prive di censure, che, come intuibile, non vengono accettate dalla tradizionale mentalità dedita al politicamente corretto, scatenando vari dibattiti sull'oscenità del nudo. In campo giuridico, nel 1998, viene emanata una sentenza dal Congresso che pone delle restrizioni alla concessione

²²⁸ F. A. Miglietti, 2004, p. 34.

²²⁹ *Ivi*, pp. 34-35.

²³⁰ *Ivi*, cit., p. 35.

²³¹ G. Celant, 2015, cit., p. 99.

di sovvenzioni da parte dell'agenzia NEA (National Endowment for the Arts), evidenziando così la posizione di quest'ultima verso una ideologia controllata e soggetta a restrizioni che aderissero a criteri di decenza.²³²

Alla fine degli anni Novanta e inizio anni Duemila, la linea di divisione tra pornografica e nudo artistico velato è ormai blanda. Annie Sprinkle, ex pornostar ed ex prostituta, nei suoi lavori [Figg. 50 – 52] indaga il piacere fisico «descrivendo il passaggio dalla pornografia alla performance come liberazione dal “sesso di scarto”»²³³. La performer utilizza la pornografia per suscitare dei sentimenti che tradizionalmente non gli si attribuirebbero. «Ho usato la pornografia per parlare di tristezza, intimità, felicità e tanti altri sentimenti» spiega in un confronto all'artista Franko B «Forse è questo che ha sconvolto, i sentimenti che scatena il sesso o quelli con cui si vive il sesso, si parla del porno come di un concetto globale, e non è così. E ancora di più ha sconvolto la felicità che io ho provato con il porno, questo è intollerabile, perché il porno è comunemente accettato solo se i suoi protagonisti sono infelici e disgraziati che non hanno potuto scegliere la “rispettabilità”»²³⁴.

²³² Courtney Randolph Nea, *Content Restrictions and National Endowment for the Arts Funding: An Analysis from the Artist's Perspective*, 2 Wm. & Mary Bill Rts. J. 165 (1993), (<https://scholarship.law.wm.edu/wmbrj/vol2/iss1/7>), p. 165.

²³³ F. A. Miglietti, 2003, cit., p. 204.

²³⁴ *Ivi*, cit., p. 207.

CAPITOLO 3 – MATERIALIZZARE L’IDENTITÀ DI UN CORPO

«[È possibile leggere il ritorno al corpo, da parte dell’arte, come una risposta alla smaterializzazione del corpo nelle reti telematiche] anche perché di fatto quello che accade nella vita quotidiana è comunicare attraverso strumenti, e sempre meno incontrandosi “di persona”. La gente non si incontra più, è come vivere in una dimensione di suicidati della società... e l’arte pone attenzione sul corpo, un modo per dire: “Guardami, sono qui...” [...] Una sorta di esibizionismo che ci costringe a guardare l’altro. Una pretesa più che naturale! L’arte ha posto da sempre delle domande, l’arte non è mai stata consolazione, anzi è sempre stata un pugno nello stomaco»²³⁵.

Lea Vergine

3.1 Il corpo distante e il ritorno alla corporeità

Con l’avvento del digitale, dunque, si sono ampliate le possibilità di manipolazione delle immagini che, sottostando ad un processo di strumentalizzazione, conducono alla smaterializzazione della realtà. Si consideri, inoltre, come la tecnologia digitale abbia attirato l’attenzione nel campo artistico di tutti coloro i quali ne hanno compreso le potenzialità per produrre immagini innovative che potessero trasfigurare la realtà.²³⁶

Appurato che la fotografia risulta essere da sempre uno strumento utile a simulare e a rendere all’osservatore un certo realismo, e che, con il dilagare delle tecniche di digitalizzazione, si è resa «più facile e più articolata la via della rappresentazione ma

²³⁵ Intervista di F. A. Miglietti a Lea Vergine in *VirusArt*, 2003, cit., p. 164.

²³⁶ C. Marra, *L’immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, pp. 95-100.

al tempo stesso ha arricchito e confermato anche quella della presentazione»²³⁷, è necessario cercare di comprendere che ruolo abbia assunto il corpo in tale contesto.

L'attività artistica del XXI secolo, come già era stato per le avanguardie agli inizi del Novecento, sfrutta il digitale con l'intento di concentrare la propria produzione sull'interazione con il pubblico, con l'intento di smuovere sentimenti e coscienze,²³⁸ attraverso la produzione di immagini che rendono visibile la prospettiva culturale futura sostenuta dalla rappresentazione critica del presente. Riferimento utile alla comprensione sono le mostre organizzate da Jeffrey Deitch, *Post human* (1992) e *Fractured Figures* (2007), che vengono organizzate con l'intento di poter rendere visibile la trasformazione che il corpo assume con il contatto del progresso tecnologico. La sperimentazione degli artisti mostra una corporeità per certi versi inquietante, che valica i limiti della natura per fondersi con l'artificio. Viene presentato dapprima un corpo ibrido che nel decennio successivo si mostra con una identità fratturata, senza organicità.

Di conseguenza, alla fratturazione del corpo si accompagna una realtà destrutturata, della quale la tecnologia si fa massima portavoce. Ma per quanto possa essere utile restituire visivamente e artisticamente come il corpo viene considerato, e dunque rendere visibili le precarietà e gli stereotipi, si tratta comunque di mettere da parte il corpo come corpo effettivo. Ci si avvicina, così, al rischio che l'osservatore riconosca un corpo plausibile ma non possibile e, nonostante si trovi a confrontarsi con la realtà, non si mostrerà pronto ad accettarla.

Si è, dunque, distinto in campo artistico un filone di artisti che hanno perseguito un ritorno alla corporeità, mostrando quei corpi che risultano nuovi agli occhi dell'osservatore non perché frutto della manipolazione eccessiva dell'immagine, ma perché appartenenti a quella realtà alienata che viene oscurata dalla veicolazione dalle immagini mediatiche.

²³⁷ C. Marra, 2006, cit., p. 128.

²³⁸ C. B. Selvaggi, V. Catricalà, *Arte e tecnologia del terzo millennio. Scenari e protagonisti*, Electa, Milano, 2020, pp. 19-21.

3.2 Identità estetica

In questo paragrafo seguiranno degli esempi di artisti che hanno attuato, attraverso i propri lavori, una ricerca identitaria volta sia ad un processo di conoscenza di sé stessi che rivolta ad un osservatore che, carico di un bagaglio tradizionalista, ha l'opportunità, attraverso l'arte, di sovvertire le concezioni estetiche a cui è stato abituato.

3.2.1 Mari Katayama: rimodellare la fragilità di un corpo disabili

Mari Katayama (1987) è una delle artiste che ha rivoluzionato il panorama dell'arte contemporanea riformulando il concetto di *disabled body*, utilizzando il proprio corpo come strumento della sua arte per poterne rivendicare una identità.

La fotografa giapponese nasce a Saitama affetta da una patologia congenita, l'emimelia tibiale, che la costringe a scegliere consapevolmente di optare per l'amputazione di entrambi gli arti inferiori all'età di nove anni.²³⁹ «La scelta» racconta «era tra tenere le gambe e restare a vita su una sedia a rotelle, o perderle, ma poter camminare: ho scelto di camminare»²⁴⁰.

Negli anni successivi l'artista avvia un percorso di ricostruzione della propria identità e della propria femminilità, utilizzando l'autoritratto come mezzo utile a decostruire lo stereotipo del corpo femminile disabili, intrecciando temi come l'umano e il non-umano, la mostruosità e la sessualità.

I suoi primi autoritratti sono scattati nel 2009 (*White Legs*) [Figg. 53 – 56] dove Katayama presenta il proprio corpo in una nudità celata, indossando solo delle protesi bianche con ricami colorati. L'iconografia suscita delle sensazioni inaspettate: non c'è erotismo nel nudo, e le pose innaturali che le protesi assumono non inducono inquietudine. Emerge una delicata sensualità, inserita in un ambiente monocromatico in cui spiccano le decorazioni delle protesi, che evocano il simbolismo di una sposa

²³⁹ G. Kubiński, *Dolls and Octopuses. - The (In)human Sexuality of Mari Katayama*, in *The Polish Journal of Aesthetics*, 55 (4/2019), p. 14.

²⁴⁰ <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2019/12/intervista-mari-katayama/>

che desidera esaltare la propria femminilità²⁴¹. In questi scatti e nei successivi, come in *In my room* (2009) e *My Legs* (2012) [Figg. 57 – 58], adotta protesi cucite da lei stessa e adornate con merletti, o protesi in legno decorate con disegni dipinti a mano, che restituiscono all'osservatore una figura che rimanda ad una alterità estetizzata. Quest'ultima viene raggiunta anche per la sua abilità nel cucire elementi di scena e realizzare i vestiti che indossa durante gli scatti,²⁴² che le permettono di accentuare la personalizzazione dello scatto.

In seguito ad atti di bullismo che minano la sua femminilità (durante una esibizione canora, un uomo tra il pubblico le dice che non poteva essere definita una *vera donna* poiché non portava i tacchi)²⁴³ decide di trascendere i limiti del corpo disabile stereotipato e avvalorare la sua femminilità socialmente negata, comprando delle protesi che le permettessero l'utilizzo di scarpe con tacco.²⁴⁴ In *Highheels* (2012) [Fig. 59], infatti, si mostra indossando dei tacchi, dichiarando di aver trovato «what prosthesis users face. Users lack chance to choose, not only to choose high-heels, but also to choose to wear sandals, skirts, jackets... People don't even know that they can choose»²⁴⁵. La volontà di permettere la fruibilità di ogni tipo di vestiario per i corpi disabili ha condotto alla nascita di un vero e proprio progetto, l'*High Heel Project*²⁴⁶ [Figg. 60 – 64], nel quale la fotografa documenta il processo della creazione di protesi

²⁴¹ <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2019/12/intervista-mari-katayama/>

²⁴² Racconta durante un'intervista che prima dell'amputazione era costretta a indossare l'ortesi plantare, che obbligava sua madre e sua nonna a cucire degli abiti che potessero adattarsi a tale protesi. «When I used to have legs I was wearing something called an orthosis, which were like rugged boots. I wore them until I was 9, and wasn't really able to wear children's clothes with those on. My mother and grandma would sew clothes for me. I grew up watching that, so making something with a needle and thread was more familiar to me than holding a pencil. I never learned to sew. Professionals would say my sewing was unbelievably sloppy. But I sew in my own way.» - <https://edition.cnn.com/style/article/mari-katayama-self-portrait/index.html>

²⁴³ Mari Katayama stessa racconta l'episodio: «When I was a graduate student, I was working as a jazz singer at a bar in order to pay my tuition. One night, a drunk customer harassed me saying “a woman is no longer a woman when not wearing high-heels”. I was so sad and rushed into the prosthetic limb works and that's how I started creating high-heels that are wearable with my artificial legs.» - <http://shell-kashime.com/>

²⁴⁴ <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2019/12/intervista-mari-katayama/>

²⁴⁵ G. Kubiński, 2019, cit., p. 19, nota 5.

²⁴⁶ Per consultare gli scatti che documentano il progetto si rimanda al *High Heel Project Diary* in <http://shell-kashime.com/>.

adatte a calzare scarpe con il tacco e l'impegno impiegato per poter imparare ad utilizzarlo, arrivando a pubblicare dei veri e propri *video tutorial* su YouTube.²⁴⁷

Emerge, dunque, l'inizio di una ricerca e di una affermazione del proprio corpo, a cui intende riattribuire una femminilità e una sessualizzazione, affrontato in maniera critica quanto ironica. Il percorso identitario della Katayama è percepibile a livello visivo se si considera anche il cambiamento che avviene tra i primi scatti, ambientati nella sua camera, e scatti più recenti dove si mostra in intimo o abiti trasparenti, come in *You're mine* (2014), *My body #001* (2017) e *Cannot turn the clock back* (2017) [Figg. 65 – 68].

Soprattutto negli scatti del 2014 è evidente la volontà, da parte della fotografa, di mostrare una donna sensuale e seduttrice, rafforzato dal titolo '*Tu sei mio*'. Lo scatto è studiato nei minimi dettagli per fare in modo che, mentre la donna risulta attraente agli occhi dello spettatore, non venga meno il dettaglio che non indossa le protesi. Un insieme di elementi che destabilizzano l'osservatore, e incrinano gli ideali sociali per cui l'alterità di un corpo presuppone un senso di disgusto in chi lo guarda. Uno di questi elementi è riscontrabile nelle calze, che se in un primo momento vengono abbinate alla biancheria intima e alla sfera sensuale, ad una visione più attenta ci si rende conto trattarsi di calze ad uso medico, che enfatizzano la mancanza degli arti e inibiscono le sensazioni legate alla seduzione.²⁴⁸ Ma se da un lato la fascinazione entra in contatto e si confonde con la sensazione di disagio provocata dall'alterità, dall'altro si giunge solo ad una parziale elevazione del corpo, che da *mostruoso* viene inserito nel contesto alienato della disabilità.

A questo punto è chiaro che l'obiettivo della fotografa non è semplicemente quello di rendere visibile un corpo disabile e accettarlo come tale, ma di inserirlo nel concetto di un corpo definito da pulsioni e desideri.

Nella fotografia della Katayama un altro elemento è spesso presente: l'utilizzo di bambole, cucite direttamente da lei stessa. Si tratta di un chiaro riferimento al rapporto

²⁴⁷<https://www.youtube.com/watch?v=nGOkYJRM6gA;>

<https://www.youtube.com/watch?v=WotbXAeFGjY>

²⁴⁸ G. Kubiński, 2019, pp. 15-16.

che sussiste tra l'umano e l'artificiale e al palesare, da parte dell'artista, il sentimento di essere posta alla stregua di un oggetto inanimato. Un sentimento che riversa nella fotografia, chiarendo che «[...] as soon as a photograph is done, the trouble I had Shooting it instantly becomes a thing of the past [...] so there I am, depicted as somebody and nobody, and looking refreshed as if being detoxified in the process of shooting.»²⁴⁹

Alla Biennale di Venezia del 2019 è presente con degli scatti concepiti dopo aver visitato l'isola di Naoshima, dove è venuta a conoscenza di un tipo di teatro animato da marionette che prevedeva l'uso di marionette donne da parte di burattinaie che per animarle utilizzavano solo mani e gomiti.²⁵⁰ Da qui l'idea che l'ha condotta a creare una specie di «scultura morbida»²⁵¹ indossabile [Fig. 69], composta da diverse mani e braccia tra cui è presente anche una riproduzione della sua mano ad “artiglio”, simile ad una chela di granchio, che compare in modo ricorrente nei suoi scatti, molto spesso divenendone protagonista, come in *Hole on black* (2018) [Fig. 71] o nella serie *Shadow puppet* (2016) [Fig. 70], dove è artefice di proiezioni ironiche sul muro mediante giochi di luce.

«I create objects, which I then photograph» confessa la fotografa, e continua spiegando «Taking photos is a very physical kind of action. Every time I shoulder the heavy camera, I become keenly aware of my own body and its limits. At the same time, I get the feeling that I have the life that I was given because I have the body that I was given»²⁵². Dunque, attraverso la sua ricerca, Mari Katayama espone il proprio corpo alla visibilità mediatica per rivendicare le possibilità e la validità di un corpo disabile, attraverso l'ostentazione realistica delle mancanze e delle deformità che divengono una parte del corpo, e non ne caratterizzano l'identità. L'osservatore, che molto spesso si trova a doversi confrontare con lo sguardo austero e diretto dell'artista, non deve dare importanza a ciò che manca, ma al corpo che occupa lo spazio come presenza

²⁴⁹ M. Katayama, *Gift*, United Vagabonds, Tokyo, 2019, cit., p. 19.

²⁵⁰ H. Luckett, *Mari Katayama in May you live in interesting times*, Catalogo Mostra, Biennale arte 2019 [58. Esposizione internazionale d'arte], La Biennale di Venezia, Venezia, 2019, p. 278.

²⁵¹ *Ibid.*, cit.

²⁵² M. Katayama, 2019, cit., p. 19.

effettiva che si distingue dagli oggetti che invadono le composizioni, e che quindi, trappola nella società odierna, respinge l'indifferenza e contrasta l'alienazione sociale.

3.2.2 Doug Auld: raccontare l'intangibilità di un corpo sfigurato

Doug Auld (1962) è un pittore che, attraverso i suoi ritratti realistici, drammatizza l'esperienza estetica dello spettatore, al quale viene imposto un confronto diretto con una identità che valica i confini che circoscrivono e descrivono un individuo categorizzato a seguito di una analisi fisionomica superficiale.

L'artista colloca la propria ricerca sul tema dell'identità estetica e sulla decostruzione di ideali sociali, dei quali sono pervasi, non solo gli osservatori, ma anche i soggetti dei lavori e l'artista.

Tra i suoi primi progetti interessante risulta essere *Religion in Uniform* (2001) [Figg. 72 – 77], una indagine sul raffronto di identità che sussistono nel momento in cui un individuo indossa un abito “ufficiale” volto a identificarlo come appartenente ad un determinata categoria socialmente utile. Si tratta di figure religiose ritratte in azioni quotidiane che solitamente, in maniera irrazionale, non vengono attribuite come consuete. Il fumare, leggere riviste di moda o la nudità non sono operazioni concesse a chi deve sostenere una identità che presuppone un certo rigore, nonostante si tratti di desideri ed emozioni che pervadono l'essere umano.

Auld chiarisce il suo scopo, affermando di voler emancipare queste figure sociali dall'asservimento che il portare una uniforme comporta, soprattutto se si tiene conto che ogni individuo indossa quotidianamente un *abito sociale* che prescinde dalla visibilità effettiva. Scrive di voler manomettere gli «elements of "expectation" in accordance with these norms»²⁵³ cosicché l'osservatore comprenda che «beneath our external disguise we are all just people. We share the same traits, same wishes, fears, desires with aspects of sincerity and deception»²⁵⁴.

²⁵³ <https://dougauld.com/#religion-in-uniform>

²⁵⁴ *Ibid.*

Altro progetto di grande impatto è la serie di dieci ritratti che compongono *State of Grace* (2005) che vede protagonisti individui vittime di incendi. [Figg. 78 – 83]

In questo caso la questione estetica si fa più dirompente, e si distacca dalla ritrattistica tradizionale. Figure di grande impatto visivo, che scuotono emotivamente, non solo l'osservatore, ma anche l'artista e il soggetto stesso.

L'ispirazione per i ritratti nasce da un incontro casuale al mercato tra Auld e una ragazza di tredici anni gravemente sfigurata a causa di un incendio, che ha pervaso l'artista di vari sentimenti, che l'hanno portato a sentirsi a disagio per il comportamento con il quale aveva affrontato l'incontro, ma anche rattristato dalla tragedia che il suo corpo era costretto a raccontare e affranto dalla compassione che aveva smosso in lui l'idea che gravasse su una bambina il presupposto che non potesse vivere una vita sociale.

«My initial inspiration for this series happened 30 years ago when I encountered a thirteen year old burn survivor. Her facial burns were so severe that she lacked discernable features such as a nose, lips and ears. Although aware that a sensitive human being was peering through her facial disfigurement, her visual facts caught me off guard. I stared at her face in shock and disbelief. As she turned and walked away, I realized I must have been one of many that perceived her that way. It was the first time I saw a burned person. I felt saddened for her tragedy, and later embarrassed in my reaction»²⁵⁵.

Nel 2002 ha proposto il suo progetto al *Burn Center* presso il Saint Barnabas Medical Center a New Jersey, dove hanno invitato alcuni dei loro pazienti a raccontare le proprie storie all'artista.

Nei ritratti emerge la volontà da parte di Auld di porre le basi per una critica alla società che eleva la bellezza estetica e compatisce la diversità. I volontari, scrive il pittore,

²⁵⁵ <https://dougauld.com/#state-of-grace>

hanno mostrato di aver sviluppato una forte concezione del proprio *io*, sia per poter affrontare la tragedia subita, sia per riuscire ad affermarsi in una società pronta alla loro alienazione.²⁵⁶ È questo ciò che emerge dai suoi ritratti, per i quali ha dichiarato essersi ispirato al ciclo de *Gli Alienati* di Théodore Géricault.²⁵⁷ Difatti, l'artista si impegna nella resa dell'interiorità dei soggetti, che si dimostrano pronti a far prevalere la loro *bellezza* intrinseca, cosicché riesce nell'intento di elevare gli esseri grotteschi a esseri umani.

In *Back from Iraq* il protagonista è il caporale JR Martinez, il quale ha riportato gravi ustioni sul proprio corpo all'età di diciannove anni. Si mostra fiero e sciuro della propria identità, puntando il suo sguardo direttamente sull'osservatore. È lo stesso protagonista a raccontare che ciò che emerge dal dipinto è una consapevolezza della sua "nuova" identità che cela un percorso difficile di accettazione del proprio corpo. «I was introduced to another stranger that didn't sit very well with me. I didn't like this new stranger [...] A long five days went by when the mother of this stranger approached me and said, "I should look past the exterior features, accept this new individual that was in my life". I immediately began to understand, believe, and more importantly like this new person. I slowly came to accept that there was *true beauty* beyond the exterior that I was introduced to at first»²⁵⁸.

L'artista riesce nell'intento di trasporre in pittura l'audacia dei corpi attraverso un utilizzo sapiente del colore, mediante il quale marca le cicatrici che, nella loro resa realistica, ne ammettono il carattere estetizzante.

Shayla, il primo ritratto di un *burn survivor* ad essere stato esposto presso il National Portrait Gallery, raffigura una ragazza di quattordici anni che è sopravvissuta ad un incendio all'età di cinque anni, causato dal fratello che accidentalmente aveva lasciato cadere l'accendisigari nel suo letto.²⁵⁹ Come nel ritratto del caporale, anche in questo caso, Auld attua una resa realistica dello sguardo che si impone sull'osservatore e lo costringe a mantenere il contatto visivo. Una specie di incoraggiamento che il

²⁵⁶ <https://dougauld.com/#state-of-grace>

²⁵⁷ <https://www.nytimes.com/2006/06/18/nyregion/18burn.html>

²⁵⁸ https://www.dougauld.com/?_escaped_fragment=#state-of-grace

²⁵⁹ *Ibid.*

sopravvissuto infonde in chi lo guarda, per spronarlo a non averne paura e per dimostrare che vuole essere visto. È lo sguardo di chi rifiuta di portare il peso della «poor victim»²⁶⁰, e che invece intende riaffermare il proprio valore identitario.

In *Hugging Fire* e *Rebecca and Louise*, i soggetti sono ritratti in coppia. Nel primo si tratta di una madre salvata dalla propria figlia da un incendio divampato nella loro casa e nel quale entrambe riportano gravi ustioni. Rebecca e Louise Benoit, invece, sono due sorelle che hanno dovuto affrontare un incendio nella propria casa che ha provocato varie vittime tra i loro familiari.²⁶¹ In un articolo del New York Times è riportata l'interessante reazione di Louise quando ha potuto vedere il suo ritratto per la prima volta. La donna ne è rimasta affascinata quanto inquietata, non solo per la verosimiglianza, ma per la bellezza che ha visto nei volti. «Sometimes you look at yourself in the mirror» ha affermato «and maybe subconsciously I make it look like it's not as bad. But in the picture, when you see that, it's like, the reality»²⁶². Auld, in questi ritratti di coppia, riesce a trasmettere la complicità e del sostegno reciproco tra le donne protagoniste, rappresentandole l'una vicina all'altra, evidenziandone il dramma che le lega. Per le due sorelle la resa cromatica si fa più evidente con delle cicatrici più vivide e dettagliate: una tecnica utilizzata dall'artista che, attraverso giochi di luci ottenuti dall'aggiunta di colori più chiari, riesce a trasmettere allo spettatore l'atrocità dell'esperienza vissuta dalle protagoniste, alla quale hanno potuto reagito apprezzando la loro *bellezza unica*.²⁶³

Maha è, invece, il ritratto di una donna vittima di un incendio doloso, architettato dal suo stesso padre che l'ha cosparsa di benzina perché contrario alla sua relazione con un uomo turco.²⁶⁴ In questo caso la critica sociale si amplia e tocca anche la questione del femminicidio e del ruolo della donna nel meccanismo sociale del patriarcato.

²⁶⁰ R. Garland-Thomson, *Staring. How We Look*, Oxford University Press, New York, 2009, cit., p. 86.

Interessante è anche leggere le considerazioni di Dan Gropper, uno spettatore *burn survivor*, che alla vista dei ritratti di D. Auld commenta sostenendo la buona resa adottata dall'artista nel contrastare l'effetto "poor Dan" a cui abitualmente è costretto ad assistere. P. 85

²⁶¹ https://www.dougauld.com/?_escaped_fragment_=#state-of-grace

²⁶² <https://www.nytimes.com/2006/06/18/nyregion/18burn.html>

²⁶³ https://www.dougauld.com/?_escaped_fragment_=#state-of-grace

²⁶⁴ *Ibid.*

«It doesn't allow you to lie to yourself the way other people are capable of doing. There's no way to hide it, no way to spin it around or put it off on someone else. Everybody has issues and flaws, and mine happen to be prevalent right from the door»²⁶⁵ dichiara Alvero Jeffrey, ventitreenne sopravvissuto all'incendio presso il dormitorio del Seaton Hall²⁶⁶ che, oltre ad essere uno dei protagonisti dei ritratti di Auld, ha partecipato ad una serie fotografica presentata dal quotidiano The Star-Ledger che ha vinto un Premio Pulitzer per la fotografia.²⁶⁷

I ritratti dei dieci ragazzi raccontano differenti storie²⁶⁸ e inducono l'osservatore a sostenere lo sguardo di individui dai quali, vedendoli quotidianamente, si distoglierebbe lo sguardo, fingendo indifferenza. Potrebbe trattarsi di una reazione motivata dal non voler pressare l'individuo con uno sguardo che presuppone dei giudizi estetici, ma evitandone lo sguardo si rinunciarebbe ad ammetterne l'esistenza, compromettendone l'identità sociale e promuovendone l'alienazione. Doug Auld, attraverso i suoi ritratti, inserisce nel contesto artistico della ritrattistica, che ha da sempre presupposto soggetti degni della visione pubblica, dei soggetti che affermano la propria identità tramite elementi interiori intangibili che valicano la standardizzazione della ritrattistica, e che l'artista rende attraverso una realistica e cruda rappresentazione, composta da una tavolozza dai colori tenui e da pennellate cariche di sensibilità.

3.2.3 Parker Day: utilizzare il colore per descrivere le identità

Parker Day è unø fotografø attentø alla percezione dell'identità da parte dell'osservatore. Attira l'attenzione della scena artistica con la serie *ICONS* (2015-2016), una raccolta di cento ritratti di vari personaggi e identità particolari, accentuandone il carattere attraverso travestimenti e uno spiccato cromatismo. [Figg. 84 – 91]

²⁶⁵ <https://www.nytimes.com/2006/06/18/nyregion/18burn.html>

²⁶⁶ https://www.dougauld.com/?_escaped_fragment_=#state-of-grace

²⁶⁷ <https://www.nytimes.com/2006/06/18/nyregion/18burn.html>

²⁶⁸ Per approfondire la vita dei protagonisti dei ritratti si consulti https://www.dougauld.com/?_escaped_fragment_=#state-of-grace

Elemento interessante dei suoi scatti è evitare la post-produzione, per poter enfatizzare le identità dei soggetti attraverso trucchi e vestiti, molto spesso, scelti per poter far emergere anche uno spiccato senso dell'umorismo.

L'identità è un argomento che ha riguardato l'artista fin dalla nascita, quando sua madre ha deciso il suo nome (Parker Day sono entrambi i nomi) prima di saperne il sesso, cosicché, confessa la stessa artista, sarebbe stata più agevolata in futuro nel mondo lavorativo. Ammette, comunque, che la questione dell'ambiguità di genere dovuta al nome non rappresenta un problema, poiché non ritiene di identificarsi in un genere definibile.²⁶⁹

La serie rappresenta cento *icone* differenti che sono state scelte appositamente dalla fotografa per permettere loro di esprimere la propria identità che esuli da quella che sono costrette a mostrare quotidianamente. L'idea nasce fin da bambina, racconta, quando, passando del tempo nel negozio di fumetti del padre, immaginava come potessero essere le rappresentazioni dei fumetti che lei erano proibiti perché contenenti immagini esplicite.²⁷⁰ Il riferimento al mondo fumettistico emerge anche nella scelta dei colori, che ricordano la pop-art di Andy Warhol, mentre l'ispirazione, sostiene l'artista²⁷¹, è stata mossa dalla visione degli scatti di David LaChapelle e il suo utilizzo esasperato del cromatismo in ambientazioni esasperate a tal punto da palesare una finzione che in realtà non viene utilizzata.

Altro carattere interessante è l'accostamento di elementi contrastanti, che inizialmente disorientano l'osservatore: oggetti dai colori tenui, per esempio, sono giustapposti ad oggetti di scena che inquietano, come mani, piedi e occhi finti. O spesso è la stessa espressione del soggetto ad inquietare. Ciò che la fotografa chiede a suoi protagonisti è di osare con la propria identità, non temere il giudizio altrui, enfatizzare l'essenza dell'*io* più intimo, per esaltare quella caratteristica che descrive la loro reale

²⁶⁹ <https://www.papermag.com/peep-photographer-parker-days-surreal-color-saturated-portraits-2274852554.html?rebelltitem=6#rebelltitem6>

²⁷⁰ <https://www.newyorker.com/culture/portfolio/candy-and-poison>

²⁷¹ <https://www.papermag.com/peep-photographer-parker-days-surreal-color-saturated-portraits-2274852554.html?rebelltitem=6#rebelltitem6>

personalità. C'è dunque una collaborazione tra soggetto e artista: i primi decidono di interpretare una nuova identità, e in ognuna di esse Day sente un riscontro del suo *io*.

Lo scopo, chiarisce, è quello di rendere labile il confine tra finzione e realtà, come accade nella vita quotidiana, dove l'identità dell'individuo è di difficile interpretazione e non si comprende se sia vera o costruita. «It was important to me to have a blurry line between the image being the person in it and a fiction. A lot of how we present ourselves is a fiction. Who's to say what is a real person and what's a character?»²⁷².

I soggetti scelti sono coloro che nella società assumono il nome di *freaks* e la maschera che indossano è una metafora dell'«impermanence of identity»²⁷³. Il titolo della serie, infatti, è un riferimento all'idea che un'icona rappresenta ma non è ciò che rappresenta²⁷⁴; di conseguenza, i soggetti rappresentano ciò che sentono possa esprimere loro stessi.

La serie *Possession* (2017-2018) [Figg. 92 – 99] raccoglie quarantasei opere rappresentati dei soggetti dall'estetica bizzarra. L'idea del progetto è rappresentare le emozioni sensoriali dell'essere umano, che ogni individuo condivide con il suo simile e prescinde dal corpo inteso come contenitore. Inoltre, il numero di scatti contenuto nella serie che, come spiega la fotografa, fa riferimento al numero di cromosomi presenti nelle cellule dell'essere umano²⁷⁵.

La serie è stata presentata alla mostra allestita per celebrare il terzo anno di vita della rivista di moda queer *Polyester*, la cui editrice Ione Gamble ha riunito fotografa per rappresentare la femminilità in tutte le sue sfumature.²⁷⁶

L'intento della serie, afferma l'artista, è mettere in atto una ricerca volta a scoprire le potenzialità di un corpo e sul rapporto che ognuno ha con esso. «Your body is the only thing you carry with you on your whole journey through life. It's the only thing that can't be taken from you; it's the only thing you truly possess. Of course the word

²⁷² <https://www.laweekly.com/meet-photographer-parker-days-bizarre-cast-of-characters/>

²⁷³ <https://www.plastikmagazine.com/interview/parkerday>

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ <https://www.parkerdayphotography.com/possession#12>

²⁷⁶ <https://www.vice.com/en/article/xwgjmk/polyester-magazine-third-birthday-issue-photos>

Possession conjures up ideas of something more metaphysical as well which I like to explore. In the series, I'm asking myself "Why does it mean to possess a Body?"»²⁷⁷.

È interessante mettere a confronto le suddette serie: per entrambi l'artista attua una ricerca dell'identità e cerca di costruirne altre che provengono dallo stesso soggetto, ma con due modalità differenti: nella prima serie, *Icons*, lascia che i soggetti costruiscano la propria identità attraverso i travestimenti, nella seconda, *Possessions*, a prevalere sono i corpi nudi. Il concetto di travestimento, dunque, viene esplorato in più direzioni.

3.2.4 Eliška Sky: reinterpretare le varie forme del corpo

Eliška Sky è una fotografa, ex ballerina, che attraverso un particolare processo di *body painting* combinato ad elementi riferibili alla *performance art* attua una indagine alla valorizzazione del corpo e della sua estetica non categorizzabile.

La sua azione è visibile soprattutto nella serie di fotografie *Womaneroes* (2016) [Figg. 100 – 111], approdate in Italia durante il PHEST (Festival Internazionale di fotografia e arte) a Monopoli nel 2021, che presenta corpi femminili come soggetto degli scatti e si pone l'obiettivo di rivedere la percezione da parte dell'osservatore di ogni tipo di corpo. È una chiara critica all'idea tradizionale e stereotipata della figura della donna e alla sua apparenza estetica veicolata dai media e dalle pubblicità.

L'artista spiega che ha sentito la necessità di produrre la serie lavorando nel mondo della moda e comprendendone i meccanismi errati che ruotano attorno alla *figura perfetta* e al cercare in ogni modo di trasmettere al pubblico che quella immagine sia quella *giusta*, e che bisogna protendere verso di essa a qualunque costo. «In light of my own experience of working in the fashion industry» spiega «I felt the need to portray the body in new ways and forms, with an element of playfulness and humour in opposition to western media advertising»²⁷⁸.

²⁷⁷ <https://www.vice.com/en/article/xwgjmk/polyester-magazine-third-birthday-issue-photos>

²⁷⁸ <https://www.1854.photography/2020/09/eliska-sky-womaneroes/>

Le donne protagoniste sono amiche a cui la Sky ha raccontato l'idea e si sono offerte volontarie per mettere in scena ogni tipo di corporeità, attraverso l'utilizzo del colore e di parrucche che ne coprono i volti. Dunque, si tratta anche di una ricerca volta all'affermazione della propria identità che non coinvolge elementi fisiognomici, ma porta al centro dell'attenzione semplicemente la corporeità. Con il "travestimento" ogni elemento identitario viene rimosso, non si è al corrente di fattori come età, etnia o colore della pelle. «Il mio lavoro è come la mia affermazione personale» afferma «L'obiettivo principale è quello di materializzare un sentimento o una visione»²⁷⁹.

L'ispirazione nasce dall'esperienza personale della fotografa, in quanto da adolescente ha maturato un rapporto difficile con il suo corpo a causa delle costanti immagini veicolate dalla televisione, come lei stessa spiega durante un'intervista «I didn't lack joy when I was growing up, but I definitely had struggles with my self-image, and a lot of that is to do with the kind of images we see in advertising»²⁸⁰. Ma guarda anche all'opera di altri artisti come Olaf Breuning per i colori, Tim Walker per le composizioni e Viviane Sassen per i giochi di luce, e ancora fa riferimento all'astrattismo di Rothko e Pollock e all'umorismo di Wes Anderson.²⁸¹

Per gli scatti l'art director sceglie di adottare poca post-produzione, e il tutto viene creato in studio con un uso sapiente del colore e della luce. Il collega e modello Michael Moon collabora alla colorazione dei corpi, mentre la scenografa Lydia Chan studia il cromatismo da adottare per le ambientazioni basandosi sui colori delle parrucche adottate durante gli scatti.²⁸²

Le donne alla vista del lavoro compiuto si sono mostrate affascinante e incredule, nonostante si trattasse dei loro stessi corpi, nei quali in alcuni casi hanno faticato a riconoscersi.²⁸³ L'artista è riuscita, infatti, nell'intento di estetizzare dei corpi che contrastano gli stereotipi che li legano al concetto di *bellezza* e decostruire i preconcetti che riguardano la nudità, che passa in secondo piano, e non conferisce nessun tipo di

²⁷⁹ <https://www.1854.photography/2020/09/eliska-sky-womaneroes/>

²⁸⁰ <https://www.canon.it/pro/ambassadors/eliska-sky/>

²⁸¹ <https://www.1854.photography/2020/09/eliska-sky-womaneroes/>

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

erotismo in corpi nei quali la sessualizzazione viene inserita nella semplice nozione di corpo.

3.3 Identità di genere

Gli artisti approfonditi di seguito sono stati scelti per poter esemplificare il lavoro dell'artista che ricerca una identità che prescinde dal binomio radicato nell'identità di genere, per indagarne la fluidità. L'iconografia ideale di un individuo viene decostruita e riconsiderata in immagini che non risentono di uno schema compositivo predisposto dalla società e veicolato dai media. Viene descritto un corpo in quanto tale, corrispondente ad una identità che prescinde dal genere e che abbia la possibilità di affermarsi attraverso la sua natura, che può prevedere una nudità libera e non ascrivibile alla sfera della pornografia.

3.3.1 Lissa Rivera: la bellezza senza gender

Lissa Rivera è una fotografa originaria di New York, dove ha frequentato la *School of Visual Arts*, conseguendo un Master con il quale ha avviato la sua ricerca sull'evoluzione dell'identità e la resa fotografica all'interno della cultura materiale.²⁸⁴

La fotografa avvia nel 2015 il progetto *Beautiful Boy* (2015 – 2017) [Figg. 112 – 125], suddiviso in tre capitoli, dove attua una indagine sull'immaginario che circonda l'ideale della figura femminile, deformandone l'iconografia tradizionale, per dare spazio ad una immagine non corredata da una identità binaria.

Soggetto dei suoi ritratti è l'amico e amante BJ Lillies, conosciuto durante un viaggio in metropolitana di ritorno dal Museum of the City of New York, dove entrambi lavoravano, e durante il quale scoprono di condividere una identità fluida, non classificabile convenzionalmente. Da questa consapevolezza condivisa nasce un sodalizio artistico e sentimentale che permette di esplorare loro stessi e di liberarsi da modelli stereotipati.²⁸⁵

²⁸⁴ <http://www.lissarivera.com/about/>

²⁸⁵ <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2020/01/intervista-lissa-rivera/>

«On the subway one evening, my friend shared that he had worn women's clothing almost exclusively in college, but after graduation struggled to navigate a world that seemed both newly accepting and yet inherently reviling of male displays of femininity. I thought that photography could provide a space to experiment outside of isolation. Taking the first pictures was an emotional experience, and I connected to his vulnerability. Over time he became my muse and eventually my romantic partner»²⁸⁶.

Il progetto nasce inizialmente come una *confessione segreta* tra due amici²⁸⁷, che non servisse semplicemente a scoprire la fluidità del genere, ma che portasse alla creazione di uno spazio sicuro²⁸⁸. BJ stessa racconta di quanto all'università fosse a proprio agio con una identità fluida e di come indossasse frequentemente abiti femminili, ma dopo la laurea e dopo essersi inserito in ambito lavorativo, afferma di aver riscontrato nell'ambiente e negli individui con cui si rapporta una certa ritrosia nei confronti di una identità non categorizzabile e in continua sperimentazione. Ha, infatti, trovato nella fotografia uno spazio sicuro che non comportasse l'isolamento sociale e che contribuisse a riconsiderare il proprio *io* in varie prospettive.²⁸⁹

Per entrambi si tratta di una operazione emotiva durante la quale si crea una fusione tra la creazione di personaggi da parte di un soggetto *gender queer* e la produzione di immagini che esplorano la femminilità in varie sfumature, prodotte da una artista che afferma di non avere aspettative dal proprio genere e di inserirsi in un contesto *gender fluid*: «Even though i'm a cisgender woman and

²⁸⁶ <http://www.lissarivera.com/beautiful-boy-chapter-i/>

²⁸⁷ <https://vimeo.com/202672401>

²⁸⁸ <https://vimeo.com/303821956>

²⁸⁹ <https://vimeo.com/202672401>

I appear to very comfortably like fit into my gender visually but I think that in other ways I'm quite androgynous myself»²⁹⁰.

Questa coscienza del proprio essere, rivela Rivera durante un'intervista²⁹¹, è una consapevolezza che ha preso forma dopo aver incontrato BJ. Difatti, in età adolescenziale, dopo aver iniziato ad apporsi, inconsapevolmente, alle etichette di genere scegliendo una identità estetica che più la facesse sentire rappresentata, è stata oggetto di giudizi negativi sociali che l'hanno indotta a plasmare il proprio aspetto fisico costruito attraverso «tutorials on how to become an attractive woman»²⁹². Così si è circondata di individui di sesso maschile, con cui, però, riscontrava una maggiore vicinanza con la propria identità celata. È solo nella ricerca fotografica con il partner che ha appurato di aver sviluppato una sorta di misoginia, legata sostanzialmente ad una identità che portava il peso di una delimitazione sociale.

Negli scatti è evidente una ricerca che parte dall'esaminare la figura femminile nella storia della fotografia e del cinema hollywoodiano. *Beautiful boy*, infatti, raccontano essere un progetto nato in seguito alla visione de *Le Margheritine*, film del 1966 diretto da Věra Chytilová che sovverte l'ordine della realtà, e dalle pellicole di Kenneth Anger, noto per il taglio fortemente provocatorio utilizzato nei suoi film.²⁹³

Emerge l'importanza di analizzare la ricostruzione che le immagini cinematografiche, e dei media, attuano della realtà soprattutto riprendendo la realtà tra gli anni Sessanta e Ottanta. Rivera sceglie accuratamente il luogo dove poter scattare e dove far emergere la potenza corporea della sua musa, sia ponendo attenzione all'abito da farle indossare (inteso come maschera, quindi si fa riferimento anche alla nudità), sia immaginando come si comporterebbero particolari figure (soprattutto donne) all'interno di quel determinato contesto, come accade ad esempio nella *Pink Bedroom* dove fa riferimento a Priscilla

²⁹⁰ <https://vimeo.com/303821956>

²⁹¹ <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/lissa-rivera-confessions-are-sonnets>

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=9hoOkLMepC4>

Elvis, e alla sua perdita di sensualità agli occhi del marito dopo essere diventata madre.²⁹⁴

Ma ricorda anche le donne di Diane Arbus, riprese in momenti di espressione intima nella camera da letto e imprigionate nella loro categorizzazione limitata alle mura domestiche, e riprende l'iconologia de *La madre di Whistler* (1871) in uno scatto [Fig. 114] dove, con l'intento di sovvertire gli ideali costruiti su scene filmiche in cui la donna viene ripresa in azioni intime, come fare il bagno, per poter sensualizzare la scena, BJ è immortalato in una vasca, una scena asessuata, dove a spiccare è l'esagerato ingrandimento della collana di perle che indossa, elemento prettamente femminile.

Inoltre, anche le ambientazioni hanno rimandi storici: è il caso della serie di scatti eseguiti in una villa italiana novecentesca, dove è evidente una contrapposizione visiva tra il soggetto e gli oggetti di arrendamento, tra cui compaiono spesso ritratti antichi di donne.

Risulta esserci, dunque, una esplorazione che, da un lato, indaga il *gender* e il concetto di femminilità così radicato all'interno della società, e dall'altro esplora il rapporto che sussiste quando il corpo entra in contatto con l'ambiente circostante. «I think that feminine identity in our culture is seen as less valuable, in a way that I think most people aren't even aware of. You know like the fact that when a man wants to be feminine it's often seen as like a joke or humorous, because he's stepping down lower in society, because when do get paid less and you know they don't have as many of the top jobs, it's more aware it's just the truth. So why a man wants to step to a lower position? I want to show femininity as strong»²⁹⁵.

L'esplorazione della fotografia tocca, quindi, il senso di vergogna che prova la donna verso il proprio corpo.²⁹⁶ Difatti, un elemento ricorrente nella composizione degli scatti è la presenza dello specchio, un rimando al riflesso

²⁹⁴ <https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/beautiful-boy-lissa-rivera/>

²⁹⁵ <https://vimeo.com/202672401>

²⁹⁶ <https://www.amny.com/entertainment/things-to-do/photography-show-at-pier-94-1-29378396/>

sociale che si muove nella doppia direzione del come l'individuo appare all'altro e di come vorrebbe apparire. La fotografia potrebbe essere utile a comprendere la propria identità dall'esterno, immedesimandosi nell'altro, ma anche una possibilità per esprimere una identità difficile da mostrare. Anche se il meccanismo risulta ben più complesso se si considera la distorsione della percezione influenzata dalle costruzioni radicate nell'individuo fin dalla nascita.²⁹⁷

Si assiste, dunque, ad una ricerca che si muove tra immaginario e realtà e in più direzioni che hanno come punto comune lo studio della figura femminile all'interno dell'immaginario collettivo, e cerca di attribuire al concetto di *femminile* un nuovo significato, che non si esaurisca nella semplice estetica composta da attributi identitari.

Altro progetto a cui si dedicano è *The Silence of Spaces* (2017 - 2018) [Figg. 126 – 132] è una ripresa del precedente progetto, in cui i soggetti (in questo caso anche Lissa fa parte delle immagini) sono immersi in una ambientazione ben precisa. Si tratta, infatti, un vecchio seminario cattolico per soli uomini, che nel corso del tempo, dopo essere stato dismesso, è stato adibito ad altri usi, tra cui una scuola media e un centro evangelico per ragazze incentrato sulla loro purezza sessuale.²⁹⁸

Di nuovo, la fotografa crea una interazione tra i corpi e l'ambiente, ponendo l'accento sulla loro ambiguità e sull'elemento storico e della memoria che i pavimenti rovinati e le pareti scrostate trasmettono.

²⁹⁷ Per approfondire si faccia riferimento soprattutto a J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi Zurigo, 17 luglio 1949, <https://www.dsu.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid188550.pdf>, [Traduzione a cura di Giacomo Contri], Titolo originale *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*.

«[...] la rimozione isterica con i suoi ritorni [è situata] in uno stadio più arcaico dell'inversione ossessiva con i suoi processi isolanti, e questi ultimi come preliminari all'alienazione paranoica che data dal viraggio dell'io speculare in io sociale. Il momento in cui si compie lo stadio dello specchio inaugura, grazie all'identificazione con l'imgo del simile e al dramma della gelosia primordiale, la dialettica che d'ora in poi lega l'io a situazioni socialmente elaborate. Questo è il momento che in modo decisivo fa dipendere tutto il sapere umano dall'opera di mediazione del desiderio dell'altro, che ne costituisce gli oggetti in un'equivalenza astratta per via della concorrenza d'altri [...]».

²⁹⁸ <http://www.lissarivera.com/the-silence-of-spaces/>

Ancora più forte è il riferimento religioso, non solo, qui inserito attraverso dei piccoli quadri con dei santi dall'aspetto androgino, ma anche dalle posizioni assunte dai soggetti quanto dai colori scelti.

3.3.2 Martine Gutierrez: indagare la fluidità di genere

Martine Gutierrez²⁹⁹ (1989) è un'artista *transgender* nata in California da una madre newyorkese e da un padre guatemalteco. Con il suo lavoro cerca di rappresentare la sua identità percepita da sé stessa e non basata sugli stereotipi costruiti dalla società, ridefinendo i confini attraverso una fotografia strutturata.

Nelle sue opere la fotografa assume il doppio ruolo di produttrice e soggetto delle immagini. La sua opera nasce dall'esigenza di documentare il suo percorso di ricerca di una identità personale. Nello specifico si concentra sulla figura femminile, di come venga percepita dai media, resa al pubblico e di come il pubblico la percepisca. Una immagine stereotipata che non si è mai slegata dalla tradizione.

L'artista gioca molto sull'ambiguità dell'immagine da far percepire allo spettatore, puntando a confondere chi guarda le sue produzioni che si ritrova immerso in un prodotto che potrebbe essere falso quanto reale.

Nel 2016, Gutierrez ha progettato una serie di cartelloni pubblicitari posizionati in vari punti di New York per l'installazione *#MartineJeans* [Figg. 133 – 134]. Scopo del progetto è sovvertire i meccanismi dei media pubblicitari, proponendo una immagine che apparentemente segua tutte le caratteristiche di una pubblicità, ma in realtà promuove un corpo non binario.³⁰⁰

La percezione dello spettatore è in questi casi l'elemento più interessante da analizzare: se il genere biologico della Gutierrez fosse stato evidente, l'osservatore avrebbe notato

²⁹⁹ Conseguì la laurea nel 2012 presso la Rhode Island School of Design di Providence. Oggi è rappresentata dalla galleria newyorkese RYAN LEE. I suoi lavori hanno fatto parte di diverse mostre e ha presentato varie personali, tra cui *Hummannequin* presso la galleria Anna Marra a Roma. Nel 2012 approda in ambito musicale producendo un singolo (*Hands Up*) che le permette di lavorare con la sua musica anche per case di moda, come *Dior* e *Acne Studios*. [Per ulteriori dettagli si veda <http://www.martinegutierrez.com/about-the-artist1.html>]

³⁰⁰ <https://iscp-nyc.org/journal/martine-gutierrez-on-her-first-billboard-jeans>

la pubblicità? E in questo caso, avrebbe avuto timore nel farsi notare da altri mentre si sofferma su un corpo *genderfluid*? O avrebbe evitato direttamente di guardare? In ogni caso la Gutierrez raggiunge lo scopo di illudere lo spettatore che è indotto a credere si tratti di una vera e propria pubblicità di un jeans promossa da una top model, dimostrando che la rappresentazione di genere non binaria non è una vera e propria questione identitaria, ma frutto dell'identità che si sceglie di attribuire. La stessa Gutierrez afferma che in ogni caso i media la definiscono «brown transgender woman»³⁰¹, descrivendola come uno mero stereotipo, ma continua chiedendosi «When do we ever say, “Kate Moss, white model, born female”?»³⁰².

Nel 2018 l'artista pubblica *Indigenous Woman* [Fig. 135], un affascinante progetto che prende le sembianze di una rivista di moda nata con l'intenzione di celebrare gli indiani Maya e l'immagine identitaria in continua evoluzione. “I was driven to question how identity is formed, expressed, valued, and weighed as a woman, as a transwoman, as a Latinx woman, as a woman of indigenous descent, as a femme artist and maker? It is nearly impossible to arrive at any finite answers, but for me, this process of exploration is exquisitely life-affirming”³⁰³ riporta la rivista *Vice*, riprendendo ciò che l'artista ha spiegato nella lettera dell'editore all'inizio della rivista. Si tratta di un grande progetto, interamente eseguito dall'artista, che vede la raccolta di varie serie di immagini raccolte in 146 pagine, e il tutto studiato nei minimi dettagli con la presenza di brevi articoli giornalistici, come *Queer Rage* [Figg. 136 – 137] e *Demons* [Figg. 138 – 139], corredati ognuno da una serie di immagini, e da pubblicità di falsi prodotti che promuovono elementi opposti alla propagandistica tradizionale, come lo slogan “*Brown is Beautiful*”³⁰⁴ per promuovere un fondotinta o “*True Beauty comes from within*” per pubblicizzare il profumo *Del'Estrogen n° 6* [Fig. 140], il cui nome è un riferimento ad un farmaco utile nella terapia ormonale. Interessante è anche la promozione di una saponetta, posta sotto una scritta sul muro che riporta “*White wash*” [Fig. 141], la cui confezione di imballaggio riporta satiriche avvertenze “*100% pure*

³⁰¹ <https://iscp-nyc.org/journal/martine-gutierrez-on-her-first-billboard-jeans>

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ <https://www.vice.com/en/article/9kvaey/martine-gutierrez-trans-latinx-artist-indigenous-fashion-photography>

³⁰⁴ *Ibid.*

bleach, no added fragrance, no fuss. Because sometimes white is right. Keep out of eyes, keep away from children, animals, natural resources and indigenous cultures. Destroy everything on contact".

Ciò che viene denunciato è lo sguardo tradizionale dell'individuo maschile *cisgender* bianco che viene utilizzato come prototipo di fruitore delle immagini veicolate dai media, ma rappresenta anche un modo per esplorare la propria identità da parte dell'artista che riguarda il suo essere *queer* e di razza mista, sottolineato nel titolo da *Indigenous*, che si riferisce sia a culture autoctone quanto all'essere donna nella cultura occidentale. In un'intervista chiarisce il suo intento: «This is a quest for identity. Of my own, specifically, yes. But by digging my pretty, painted nails deeply into the dirt of my own image, I am also probing the depths for some understanding of identity as a social construction»³⁰⁵. Non si tratta, quindi, semplicemente di mettere in evidenza la sua identità *queer* per farsi accettare come tale, ma è una vera e propria decostruzione dei costrutti sociali provenienti da quei meccanismi che hanno invece lo scopo di creare lo stereotipo della donna, e dell'uomo, perfetto a cui dover attingere costantemente, in favore di un mero capitalismo.

Il progetto è arrivato anche alla Biennale di Venezia del 2019, presentato all'Arsenale in cui compare anche la serie *Body En Thrall* [Figg. 148 – 150]. L'artista incarna una *femme fatale* che si circonda di individui maschili che si comprende a fatica che si tratta di manichini. Sulla riga delle bambole di Hans Bellmer e Inez van Lamsweerde.³⁰⁶ Le immagini nascondono una sorta di eroticità in incontri tra reale e artificiale.

Il manichino è un elemento che Gutierrez utilizza spesso nei suoi scatti. Già in serie antecedenti come *Girlfriends* (2014), *Line Ups* (2014) e *Real Dolls* (2013), [Figg. 142 – 147] dove l'artista è l'unico soggetto umano e si circonda di manichini che illudono la realtà e confondono lo spettatore, i corpi si confondono e si confrontano tra la perfezione del corpo materico e l'imperfezione umana, arrivando a formare un ambiente abitato da realtà illusorie in cui ciò che è vero quasi scompare.

³⁰⁵ <https://www.them.us/story/indigenous-woman>

³⁰⁶ S. O'Keeffe, *Martine Gutierrez in May you live in interesting times*, Catalogo Mostra, Biennale arte 2019 [58. Esposizione internazionale d'arte], La Biennale di Venezia, Venezia, 2019, p. 257.

La prima è una serie che affronta le dinamiche che intercorrono nelle relazioni intime femminili. La dinamica dello scatto ricordano i lavori di Cindy Sherman; infatti, non viene costruita una narrazione dettagliata e concisa, ma viene inscenata una parte di un filone narrativo che spetta allo spettatore immaginare.³⁰⁷ L'intento è quello di ricreare immagini che scuotano l'osservatore e fare in modo che si attivi il meccanismo di identificazione in ciò che sta guardando.

Le immagini sono affascinanti quanto inquietanti se si considerano rispetto al contesto sociale odierno, dove la robotica sta prendendo il sopravvento e dove si è giunti quasi ad un punto di non ritorno nella spersonalizzazione dell'individualità. È l'immagine di una società in cui l'individuo si adatta alla perfezione ricreata seguendo modelli stereotipati. E l'individuo che vi si immerge fa di tutto per confondersi, per adattarsi senza comprendere appieno quello che fa e il perché.

Alla mostra presenta anche l'ironico scatto di *Body En Thrall* [Fig. 150], inserito poi in *Indigenous Woman*, di una modella che indossa un bikini dove al posto del seno sono inserite delle metà di meloni. Una reinterpretazione della campagna pubblicitaria fatta da Sorrenti per il profumo *Obsession* di Calvin Klein.³⁰⁸

Nelle immagini della rivista fotografica reinterpreta la realtà, mostrando una identità che passa da un campo già esplorato da sé stessa, ad uno in trasformazione, a qualcosa che tenta di emergere e vuole essere compreso dalla stessa artista.

In *Masking*, la fotografa si mostra con delle maschere fatte di colori, che rimandano alle pubblicità di prodotti cosmetici per donne con riferimento a Irving Penn, e frutta, che ricordano i ritratti di Arcimboldi.³⁰⁹

Anche in questo caso è la stessa artista a spiegare come abbia voluto esasperare il concetto di identità fino a raggiungere un qualcosa che non fosse categorizzabile come essere umano. L'idea nasce, confessa Gutierrez, dall'estenuante pratica di doversi mettere cose sul viso per poter mostrare la sua parte femminile all'inizio della

³⁰⁷ <https://artandculture.com/art/photograph/girlfriends-anita-marie/>

³⁰⁸ <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-trans-latinx-artists-high-fashion-critique-of-colonialism>

³⁰⁹ *Ibid.*

transizione. Quindi è giunta a creare una identità non categorizzata che insinua nello spettatore delle domande a cui non è possibile dare una risposta effettiva, e queste domande sono le stesse che ci si pone quando si è davanti ad un individuo di cui si costruisce una immagine basandosi su ciò che ha da mostrare e la si decostruisce iniziando a porsi domande su quale sia il suo contesto di appartenenza. «We are trained to look for faces, and once we see faces we are trained to take them apart and ask, “What kind of person is it?” Is it a man or a woman? How old are they? Where are they from? Building that narrative, we look at how people dress, how they walk, talk, and carry themselves. All of those markers are so connected to the binary of gender and how we separate people into one or the other. There’s so little opportunity not to be sifted into those two categories, and *Masking* was the opportunity to treat this as alien, without being sci-fi.»³¹⁰

Nella serie *Demons* interpreta divinità azteche, maya e yoruba per indagare la resa occidentale delle divinità femminili. L’idea di fondo è fare un confronto con la comunità *transgender* di cui fa parte e che vengono chiamate *goddesses* (nome con cui inizialmente aveva pensato di chiamare la serie) che per lei è un rimando ai suoi antenati e il rapporto del presente con il passato, di come si è stato influenzato è un elemento che le interessa.³¹¹ Si fa, inoltre, riferimento alle divinità degli aztechi preispanici che vengono rilegati a demoni dopo la conquista,³¹² e legati alla negatività del mondo sotterraneo. Crea, dunque, questo collegamento con l’aspetto *diverso* che viene legato al maligno, ma reinterpretandolo con l’aiuto dell’elemento del colore e delle acconciature che ricordano l’elemento animalesco e che vengono catalogate in base alle strutture categoriche dell’occidente che vede come demoniaco qualcosa di diverso che fa riferimento a ciò che invece altre culture definiscono divinità.

Dunque, un riferimento a varie identità che convergono in unico corpo, e non tutto deve essere perfettamente diviso e categorizzato.

³¹⁰ <https://www.vice.com/en/article/9kvaey/martine-gutierrez-trans-latinx-artist-indigenous-fashion-photography>

³¹¹ <https://www.vice.com/en/article/9kvaey/martine-gutierrez-trans-latinx-artist-indigenous-fashion-photography>

³¹² S. O’Keeffe, 2019, p. 257.

A tal proposito Sara O’Keeffe spiega il concetto facendo riferimento a ad uno dei demoni che Gutierrez impersona.

[...] In un’immagine, Gutierrez veste i panni di Tlazolteotl, “la mangiatrice dello sporco” che presiedeva alla lussuria, al vizio, all’adulterio e all’ostetricia. Si credeva che Tlazolteotl non solo scatenasse la lascivia, ma la divorasse: l’ingestione dello sporco fungeva, così, da mezzo di purificazione. Invece di contrapporre bene e male insistendo sull’astinenza come unica strada verso la purezza, la figura di Tlazolteotl è portatrice di u modello totalmente diverso. Solo con la piena realizzazione del desiderio può avere inizio il processo di purificazione, non scacciando il vizio ma ingerendolo, spingendolo più a fondo nel corpo e lasciandolo entrare in circolo. È un modo per complicare l’antitesi tra virtù e depravazione, sostenendo che in realtà sono unite da un legame intimo. Anche i modelli binari di genere vengono sfidati. Nelle illustrazioni storiche, le donne tzitzimime sono spesso raffigurate con peni scheletrici e, all’interno della religione, Ometeotl, creatore di ogni cosa, era insieme femmina e maschio³¹³.

Ciò che la Gutierrez esprime è una identità intrinseca a sé stessa, cioè non è la ricostruzione di ciò che viene percepito dall’esterno, ma è la proiezione che il proprio *io* produce verso l’esterno, così da permettere una visione differente da ciò che solitamente l’altro individuo vede e che altrimenti non vedrebbe.

“I came into my power when I realized that the rules were written by some-one else.”³¹⁴ afferma Gutierrez. Dunque, riprendendo il linguaggio visivo pubblicitario, l’artista sovverte i tradizionali scopi, ponendo come soggetto del desiderio dello spettatore una identità che decontestualizzata e riconosciuta nel contesto stereotipato

³¹³ S. O’Keeffe, 2019, p. 257.

³¹⁴ https://garage.vice.com/en_us/article/evenpj/serving-self-martine-gutierrez

non verrebbe presa in considerazione. «Reality, like gender, is ambiguous because it exists fluidly»³¹⁵.

3.3.3 Araki Nobuyoshi: costruire l'identità erotica

Araki Nobuyoshi (1940) è un fotografo giapponese che ha caricato di erotismo i suoi scatti di nudi. Cerca di descrivere visivamente la vita reale, e parte con l'idea di voler rappresentare la quotidianità della megalopoli di Tokyo, che in una intervista la definisce come «una madre, come l'utero da dove sono uscito [...] la sento come un luogo dove sto bene»³¹⁶. Approfondisce tale scopo con il voler rendere allo spettatore non solo la città intesa in senso urbano, ma di riprendere anche l'intimità dei cittadini. Quindi desidera rappresentare la vita dell'individuo in tutte le sue sfumature, che siano desideri, fantasie e azioni legate alla sfera privata, e intrecciarle alla vita pubblica.³¹⁷ Caratteristica dei suoi scatti è la particolare attenzione che riserva a soggetti della cultura popolare, in cui l'osservatore possa riconoscersi e possa intravedere la banalità delle azioni quotidiane quanto il sublime di azioni private. Araki è solito scattare fotogrammi in successione, perché molto influenzato dall'arte cinematografica. Molto spesso accompagna i suoi scatti a testi letterari, perché affascinato dal mondo letterario giapponese. Difatti, utilizza spesso giochi di parole dai quali non di rado nascono le *Arakeywords*, parole dal significato ambiguo di cui un esempio è rintracciabile in *Senti-Roman* dove 'roman' presenta il significato di *soft porn* in giapponese e *romanzo* in francese.³¹⁸

Inoltre, utilizza le immagini come una specie di diario per raccogliere istanti della realtà che lo circonda e presentarli dal suo punto di vista. Riprende anche la sua vita

³¹⁵ <http://www.martinegutierrez.com/about-the-artist1.html>

³¹⁶ Filippo Maggia e Bruno Corà incontrano Nobuyoshi Araki nel suo studio a Tokyo, 10 dicembre 1999, in *Nobuyoshi Araki. Viaggio sentimentale*, Catalogo mostra presso il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci – Prato (15 aprile – 25 giugno 2000), B. Corà, F. Maggia (a cura di), Bandecchi&Vivaldi, Pondera (Pi), 2000.

³¹⁷ G. van Tuyt, *Introduzione in Nobuyoshi Araki. Tokyo Nouvelle*, Cantz Verlag, 1997 [Catalogo della mostra presso Kunstmuseum Wolfsburg – 25 novembre 1995 – 18 febbraio 1996], pp. III-IV.

³¹⁸ G. van Tuyt, *Life and Death Photography in Nobuyoshi Araki. Tokyo Nouvelle* Cantz Verlag, 1997 [Catalogo della mostra presso Kunstmuseum Wolfsburg – 25 novembre 1995 – 18 febbraio 1996], pp. X-XI.

privata avviando la raccolta durante la luna di miele con sua moglie Yoko Aoki [Figg. 151 – 154], durante la quale riprende ogni momento del viaggio, anche i più intimi, per poi pubblicarli nella raccolta *Sentimental Journey* (1971). La donna diventa il soggetto di scatti dalla carica emotiva più intesa, ovvero viene ripresa morente a causa di una malattia, e le fotografie vengono successivamente esposte turbando gli animi degli osservatori.³¹⁹

A partire dal 1990, anno della scomparsa di Yoko, gli scatti di Araki si arricchiscono di una intensità che raggiunge una elevata carica emotiva, in cui riprende la morte, non alla stregua di Witkin, ma attraverso una intensità utile a mostrare anche la vita. Difatti, arriva a reinterpretare l'atto sessuale ed erotico per associarlo alla dicotomia della vita e della morte.³²⁰

Le donne di Araki [Figg. 155 – 158], soggetti dei suoi scatti, sono nude, legate e impegnate in atti sessuali. La visione occidentale la reputerebbe semplice pornografia o frutto di una mente perversa. Ma le protagoniste sono tutte consenzienti, e il suo intento è mostrare una intimità inconsueta per sdogmatizzarla. La pratica è il *bondage* (versione occidentale dello *shibari* giapponese), una pratica sessuale che prevede l'uso di elementi, come corde, finalizzati a minare il movimento del partner consenziente.

Interessante è l'analogia tra il *bondage* e la fotografia: la donna viene prima legata da corde e poi il suo erotismo viene immobilizzato dallo scatto, che esalta la sfumatura psicologica del momento. «Eroticism is one of many ways of describing the soul»³²¹, sostiene Araki, aggiungendo «After Yoko's death, I didn't want to photograph anything but life – honestly. Yet every time I pressed the button, I ended up close to death, because to photograph is to stop time»³²².

I lavori di Araki sono ancora giudicati erroneamente, non solo perché hanno come soggetti corpi nudi ma soprattutto perché la nudità viene associata alla donna, una figura che secondo gli stereotipi culturali dovrebbe limitare desideri e pulsioni e

³¹⁹ G. van Tuyl, 1997, p. XI.

³²⁰ *Ivi*, p. XIII

³²¹ G. van Tuyl, 1995, p. XIII.

³²² *Ivi*, p. XIV.

dovrebbe mantenere una certa dignità nel mostrarsi agli altri. Questioni concesse, però, al sesso maschile. E difatti l'artista attira su di sé giudizi di perversione e oscenità, tanto che varie volte è stato vittima di denunce, che hanno riguardato lui stesso o direttori di gallerie che esposto suoi scatti.

Ma è opportuno approfondire il contesto in cui tale fotografia si inserisce. Si tratta del contesto nipponico dove la sessualità è vissuta diversamente dal contesto occidentale. Araki, *fotografo dell'ukiyo-e*, come lo definisce Filippo Maggia, ovvero «di quell'insieme di immagini del mondo fluttuante del Giappone contemporaneo, perfettamente rappresentato da Tokyo, dalla caotica vita senza sosta che imperversa nella capitale»³²³, vuole liberare la donna legata all'identificazione basata su azioni e desideri.

In primo luogo, è interessante l'analisi che porta avanti Bruno Corà, facendo riferimento alla donna legata fluttuante in aria, per la quale valica il visivo per approdare a riferimenti precedenti in ambito artistico che hanno utilizzato l'iconografia della donna legata, come Duchamp e Man-Ray o nell'arte del Cinquecento. Inoltre, supera l'ideologia della donna legata sottomessa per approfondire la questione che nei Tarocchi la figura de *L'Appeso* stava a significare i grandi cambiamenti della vita che portavano ad una crescita interiore, dovuti a perdite di cari. E questo risulta di grande importanza se inserito nella vita di Araki il quale, tra gli anni Sessanta e Novanta, assiste alla scomparsa dei suoi genitori e della moglie.³²⁴

Dunque, quelli di Araki sono scatti che prevedono un pensiero e uno studio, come la scelta consapevole di riprendere nell'inquadratura elementi da studio che permettano la comprensione del rituale di posa. Particolari che risultano evidenti ad un occhio attento, mentre non vengono notati da chi concentra la propria attenzione intorno alla figura e all'azione, finendo così ad attuare una percezione sbagliata e una comprensione che verte sullo scandalo e sull'attribuire all'immagine una etichetta referente dell'ambito pornografico.

³²³ F. Maggia, *Araki Nobuyoshi, fotografo dell'ukiyo-e*, in B. Corà, F. Maggia (a cura di), 2000.

³²⁴ B. Corà, *Nobuyoshi Araki. Una rana nel pozzo della vita*, in B. Corà, F. Maggia (a cura di), 2000.

Un atteggiamento che, come si è visto, è abbastanza ripetuto nell'approccio dell'individuo con le immagini e situazioni ritenute non conformi al contesto tradizionale.

Corà descrive in maniera appropriata l'intimo desiderio di Araki, ovvero quello che vuole trasmettere attraverso i suoi scatti, difatti «[...] possiamo contemplare i nostri impulsi erotici senza terrore come qualcosa che si è oggettivato fuori di noi senza travolgerci [...] La “soppressione del limite”, che è uno dei caratteri distintivi dell'erotismo, avviene attraverso un processo estetico che svuota ogni atto raffigurato del suo carattere trasgressivo»³²⁵.

Le donne di Araki sono la rappresentazione dei sentimenti della donna stessa. La donna è vista come la città e Araki ci interagisce, ci instaura un rapporto particolare. È anche per questo che molto spesso compaiono nei suoi scatti dei piccoli animali finti che, come lui stesso ha spiegato, «rappresentano i miei desideri. Attraverso di essi entro nel corpo femminile»³²⁶.

Le donne di Araki sono giovani donne che esprimono il proprio essere. Sono studentesse o prostitute che esprimono la propria sensualità, provenienti da quartieri della prostituzione giapponesi o da contesti sociali abbienti. Araki vuole scardinare i tabù derivanti soprattutto dal periodo del dopoguerra, quando era alta la pretesa di un certo moralismo sociale. L'idea però, non è sovvertire i sistemi tradizionali ma dimostrare l'essenza della femminilità, che il corpo femminile non è solo circoscritto all'ambito domestico ma pregno di desideri e passioni, che possono non incarnare l'immaginario consueto.³²⁷

Si perde l'idea del corpo femminile oggettificato per riportarlo alla considerazione di un corpo con dei desideri e delle pulsioni sessuali che non dipendono da costrizioni. È interessante inserire tale concetto nella mercificazione pubblicitaria, che oggettivizza il corpo della donna, e vende un prodotto che sia conforme a ciò che si aspetterebbe

³²⁵ B. Corà, 2000.

³²⁶ Incontro di Filippo Maggia e Bruno Corà con Nobuyoshi Araki in B. Corà, F. Maggia (a cura di), 2000.

³²⁷ G. Zaza, *Araki / Nagasawa. Double dream*, in *Araki / Nagasawa*, 2005, La Nuova Pesa, Roma; XXI^esiècle éditions, Paris, catalogo della mostra *Double dream. Nobuyoshi Araki – Hidetoshi Nagasawa* presso La Nuova Pesa – Centro per l'Arte Contemporanea, Roma, febbraio-marzo 2005, pp. 7-16.

dalla *donna perfetta* priva di desideri. Un ideale contaminato, forse inconsapevolmente, dall'ideale religioso di donna moglie-madre, relegata al focolare e inseribile in contesti sessuali solo per discorsi atti alla procreazione.

Celant descrive in maniera appropriata la *nudità artistica* di Araki, scrivendo che «l'idea è di registrare un universo di corpi ammutoliti, galleggianti in un'agghiacciante sensualità, dove i piaceri immacolati e osceni, del sesso e della politica, del quotidiano e dell'inusuale, creano una coreografia di sensi, in cui lo spettatore è invitato a partecipare come *voyeur* attivo o passivo»³²⁸. Un invito, in sintesi, alla contemplazione di un nudo erotico che appartiene all'essere umano, che prescinde dalla nudità pornografica commercializzata e valica i confini del decoro sociale tradizionale che riguardano una espressione identitaria più audace.

3.3.4 Bill Durgin: decostruire l'erotismo del nudo

Bill Durgin è un fotografo americano diplomatosi al California College di San Francisco. Nei suoi lavori decostruisce l'aspetto canonico del corpo, esaltandone la carica erotica, per ricostruire una corporeità che trascende i concetti del nudo.

I soggetti dei suoi lavori sono corpi ambigui, molte volte si tratta di figure che presentano solo un torso privo di arti, che Durgin restituisce come elementi scultorei, in un ambiente neutro reso plastico da un attento utilizzo del colore.

L'idea è giocare sulla percezione da parte dell'osservatore, che rimane affascinato da figure inquietanti non riconducibili effettivamente ad un corpo. I corpi sono nudi, ma la nudità non sconvolge, questo perché non è riconducibile ad un essere umano ma i corpi sono più visti come oggetti inanimati ai quali è concessa la nudità.

In serie come *Segmented* (2014) [Figg. 159 – 162] e *Assembled&Fractured* (2014) [Figg. 163 – 166] il fotografo lavora con performers che portano all'estremo le possibilità di contorsione del proprio corpo, dando vita a delle immagini di elementi scultorei che faticano ad essere interpretati. Inoltre, guarda ad artisti quali Francis Bacon, Brancusi, Hans Belmar, come nel caso del progetto *Figure Studies* (2005-

³²⁸ G. Celant, 2015, pp. 210-211.

2010),³²⁹ dove la costruzione geometrica dei corpi non avviene tramite la postproduzione, ma è il risultato di una commistione di posizioni della fotocamera e particolari contorsioni del corpo. [Figg. 167 – 173]

Nella serie *Studio Fantasy* (2015) [Figg. 174 – 176] l'approccio con cui l'artista restituisce i corpi si mostra differente. Difatti, l'idea prende avvio dal titolo e dall'intento di inserire i corpi in un ambiente, ovvero nello studio del fotografo. È egli stesso a raccontare in una intervista che il tutto è partito dopo aver visto lo spot pubblicitario³³⁰ dell'*eau de toilette Photo* di Karl Lagerfeld del 1990, nel quale sono presenti una donna e un uomo dalla bellezza stereotipata che simulano un servizio fotografico dall'ambiente quasi onirico. Durgin confronta lo spot con la sua esperienza personale durante gli scatti e sente l'esigenza di creare immagini in cui figurino un ambiente lavorativo reale. «I loved the irony of it» dichiara «seeing the photographic shoot portrayed as fantasy while working in its much less glamorous reality»³³¹. Dunque, lo studio come ambiente diviene uno degli elementi importanti dello scatto, non per costruire una ambientazione, ma per l'interazione che i corpi hanno con esso. Oggetti di scena e strumentazione di studio interagiscono con i corpi a formare una immagine che amplia le prospettive di indagine dello spettatore, al quale vengono forniti più elementi, rispetto al solo tronco corporeo, per poter fare una analisi di ciò che percepisce.

Altro elemento innovativo rispetto ai suoi precedenti lavori è il lasciare a vista le parti sessuali dei soggetti, le quali però vengono pixellate in post-produzione. Il rimando è alle immagini mediatiche odierne e a social media, come Instagram, dove le immagini di nudo vengono censurate in maniera sessualizzata, se si considera che elementi sessuali come i capezzoli vengono censurati solo se riferiti ad una donna.

Il fotografo in aggiunta afferma di essere attratto dal pixellato per la censura che rimanda ad una specie di collage,³³² quindi è interessato al pixel utilizzato sia per

³²⁹ <http://www.emptykingdom.com/featured/empty-kingdom-bill-durgin/>

³³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=7cyZYfWDyqM>

³³¹ <http://atlengthmag.com/photography/bill-durgin/>

³³² *Ibid.*

questione estetica sia per attribuire all'immagine e al soggetto una sorta di anonimato, privando l'osservatore della chiarezza sulla visibilità di elementi sessuali identitari.

È lo stesso Durgin ad affermare durante una intervista³³³ che scopo della sua ricerca è lo studio del corpo in tutte le sue forme, e per fare ciò lo spersonalizza per evitare che l'osservatore si focalizzi sull'identità piuttosto che sul corpo scultoreo. Per aiutarsi in questo, inoltre, decontestualizza il soggetto informe inserendolo in un ambiente sterile.

In *Figure Ground* (2017) [Figg. 177 – 179] Durgin fa interagire i corpi con materiali e oggetti di uso quotidiano. In queste serie il fotografo utilizza la costruzione in postproduzione, ampliando la resa ambigua e portando lo spettatore a focalizzarsi su ciò che si trova a guardare e a lavorare di immaginazione. L'artista stesso fa riferimento alla teoria Gestalt³³⁴ e spiega che, assumendola come punto di partenza, cerca di creare scatti che presentino soggetti percepibili solo attraverso la distinzione dallo sfondo³³⁵, e allo stesso tempo di renderne labili i confini per pressare sulla confusa percezione da parte dell'osservatore.

L'elemento interessante di questo artista è che riesce a decontestualizzare i soggetti da figure stereotipate e giudizi pregni di preconcetti. La nudità viene svuotata dal suo erotismo e l'identità non è presentata. Tutto ruota intorno ad un corpo affascinante nella sua inquietudine. L'osservatore è affascinato da qualcosa che gli somiglia ma in cui non sa se può riconoscersi o meno. «Perception is only part of reality. Implements of photography obscure the parts of nudity to make a mosaic that grapple the desire of understanding. Everything is brought together by building and contortion, coupled with a great deal of improvisation. Mixed in with all these choices and trying, the recognition of the body's potential is inaugurated. The unrecognizable is still somehow familiar»³³⁶.

³³³ <http://www.emptykingdom.com/featured/empty-kingdom-bill-durgin/>

³³⁴ <http://doseprojects.com/bill-durgin>

³³⁵ <http://atlengthmag.com/photography/bill-durgin/>

³³⁶ Recensione della mostra alla Station Independent Projects di New York a cura di Efrem Zelony-Mindell [<http://hafny.org/blog/2017/10/bill-durgin-reimagines-the-human-form>]

Conclusioni

Con la presente ricerca si è analizzato lo sguardo dello spettatore condotto al confronto con l'opera di artisti che, a partire dagli ultimi decenni del XX secolo, hanno utilizzato la rappresentazione del corpo attraverso immagini che esulassero dagli stereotipi tradizionali, ammettendo la presenza di una realtà *altra* e non ammissibile di referenzialità, perché non veicolata dai media.

Si tratta di una indagine che pone degli interrogativi che a questo punto risultano ancora aperti. Si è voluto, però, definire gli estremi per poter delineare un contesto in cui l'osservatore, a cui vengono forniti strumenti inadatti, forse inconsciamente, costruisce una realtà basata su concetti stereotipati.

Si è compreso come l'individuo faccia totale affidamento sulla visione, che per quanto possa essere soggettiva, risulta permeata dai sistemi sovrastrutturali della società che si riversano nel corpo e inducono determinati individui a vivere "l'estetica della paura" derivante da un sistema culturale autoritario che, come si è potuto riscontare dalle teorie prese in considerazione soprattutto nella prima parte dell'elaborato, utilizza lo strumento dei media ottici per determinare una realtà satura di categorizzazioni.

Inoltre, esaminando il contesto artistico si è potuto constatare come i principi tradizionali che legano l'arte alla *bellezza* e alla *perfezione* siano ormai stati sovvertiti. In particolare, attraverso la ricerca nella resa fotografica è stato attribuito un nuovo ruolo al corpo, che, da ritratto individuale, ha assunto le sembianze di un ritratto sociale, portavoce di identità emarginate. Non si cerca di giudicare la società dell'immagine, né tantomeno di svilire l'importanza dello sviluppo dei media ottici, ma l'obiettivo proposto è quello di comprendere quanto la derealizzazione sia ormai radicata nella società odierna.

Gli artisti a cui si è fatto riferimento, in particolare nell'ultimo capitolo, sono esemplari di come la critica sociale visiva sia ampiamente attiva nel panorama artistico e si contrapponga alle immagini con cui quotidianamente ci confrontiamo e su cui si basa la comunicazione sociale. I limiti internazionali nel reperire le fonti e nell'aver un confronto diretto con gli artisti, hanno ridotto le possibilità di poter approfondire l'indagine sulle loro azioni e delle opere derivanti. Ciononostante, è possibile intravedere l'impegno attuato per poter attribuire al corpo una corporeità, che

prescinda da concetti identitari stereotipati, e inserirlo nel contesto artistico dove si è ancora parzialmente legati all'idea che ciò che viene inserito in un luogo culturale, come una mostra o un museo, sia inevitabilmente legato al concetto di *contenitore di bellezza* e come tale è necessario preservare tutto ciò che ne entra a far parte. Risulta complesso il momento in cui ad essere presentata è l'immagine di ciò che comunemente si riferisce al concetto di *alterità* e che tendenzialmente si relega all'emarginazione nella vita quotidiana. Questo costringe l'osservatore ad ammettere l'esistenza di una immagine mentale del corpo, condizionata da immagini irreali e che conducono alla costruzione di una identità artefatta, per la quale bisogna accettare e perseguire un corpo *perfetto* e privo di desideri e pulsioni.

Bibliografia

Adams R., *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

Agacinski S., *L'uomo disincarnato. Dal corpo carnale al corpo fabbricato*, (Visentin G., Trad.), Neri Pozza, Vicenza, 2020.

Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1984.

Baldacci C., Vettese A., *Arte del corpo: dall'autoritratto alla Body Art*, Giunti Editore, Firenze-Milano, 2012.

Beauvoir S. d., *Il secondo sesso*, (Cantini R., Andreose M., Trad.), ilSaggiatore, Milano, 2016.

Berger J., *Sul guardare*, (Nadotti M., A cura di), Bruno Mondadori, Milano, 2003.

Berger J., *Questione di sguardi. Sette inviti a vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, ilSaggiatore, Milano, 2015.

Bernini L., *Le teorie queer. Un'introduzione*, Mimesis, Milano-Udine, 2017.

Bertelli P., *Della fotografia trasgressiva. Dall'estetica dei "freaks" all'etica della ribellione (Saggio su Diane Arbus)*, Nda Press, Rimini, 2006.

Blake N., Rinder L., & Scholder, A., *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, City Lights Publishers, San Francisco, 1995.

Blessing J., *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography*, Solomon R Guggenheim Museum, 2006.

Blyn R., *The Freak-Garde: Extraordinary Bodies and Revolutionary Art in America*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.

Bourdieu P., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, (Santoro M., A cura di), Il Mulino, Torino, 1983.

Bourdieu P., *Il dominio maschile*, (Serra A., Trad.), Feltrinelli, Milano, 1998.

Bourdieu P., *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, (Buonanno M., Trad. e A cura di), Guaraldi editore, Rimini, 2004.

Burr V., *Psicologia delle differenze di genere*, (Stella G.G., Trad.), (Cavazza N., A cura di), Il mulino, Bologna, 2000.

Busoni M., *Genere, sesso, cultura: uno sguardo antropologico*, Carocci, Roma, 2000.

Butler J., *La disfatta del genere*, (Guaraldo O., A cura di), (Maffezzoli P., Trad.), Meltemi, Roma, 2006.

Butler J., *Questione di genere. il femminismo e la sovversione dell'identità*, (Adamo S., Trad.), Editori Laterza, Bari-Roma, 2017.

Carbone M. B., *Tentacle erotica. Orrore, seduzione, immaginari pornografici*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2013.

Caronia A., *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, ShaKe, Milano, 2008.

Celant G., *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano, (formato e-pub), 2015.

Celant G., Harris M., *Immagini inquietanti*, Skira, Milano, 2010.

Clair J., *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, (Rizzo R., Trad.), Johan & Levi, Monza, 2015.

Clarke G., *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, (Del Mercato B., Trad.) Einaudi, Torino, 2009.

Cometti J., Matteucci G., *Dall'arte all'esperienza. John Dewey nell'estetica contemporanea*, Mimesis, Milano, 2015.

Connell R. W., *Questioni di genere*, (2 Ed.), (Sassatelli R., A cura di), (Ghigi. R., Trad.), Il Mulino, Bologna, 2011.

Corà B., Maggia F. (a cura di), *Nobuyoshi Araki. Viaggio sentimentale*, Catalogo mostra presso il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci – Prato (15 aprile – 25 giugno 2000), Bandecchi&Vivaldi, Pondera (Pi), 2000.

Cossutta C., Greco V., Mainardi A., Voli S., *Smagliature digitali. Corpi, generi e tecnologie*, Agenzia X, Milano, (formato e-pub), 2018.

Cotton C., *La fotografia come arte contemporanea*, (Viridis M., Bourlot S., Trad.), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2010.

Danto A. C., *L' abuso della bellezza: da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano, 2008.

Danto A. C., Paporoni D., *Arte e poststoria. Conversazioni sulla fine dell'estetica e altro*, Neri Pozza, Vicenza, 2020.

Debord G., *Società dello spettacolo*, Dalai Editore, Milano, 2008.

Depoli G., Grisorio V. (A cura di), *Sulle soglie dell'irrepresentabile. Eccesso e tabù tra letteratura, cinema e media*, Mimesis, Milano-Udine, 2020.

Diodato R., Somaini A. (A cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2011.

Eco U. (A cura di), *Storia della bruttezza*, BompianiTascabili, Milano, 2018.

Ewing W. A., *The body. Photoworks of the Human Form*, Thames and Hudson, Londra, 1994.

Ewing W. A., *Faccia a faccia. Il nuovo ritratto fotografico*, (Herschdorfer N., A cura di), (Saporetti P., Trad.), Contrasto, Milano, 2011.

- Faeta F., *Strategie dell'occhio: etnografia, antropologia, media*, Angeli, Milano, 1995.
- Ferrari F. (A cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, (Borgese E., Trad.), Mondadori Bruno, Milano, 2007.
- Fonio G., *Apollo e la sua ombra. Il corpo e la sua raffigurazione*, Costa&Nolan, Milano, 2007.
- Foster H. (A cura di), *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, (Simone A., Trad.), Postmedia Books, Milano, 2014.
- Foucault M., *Gli anormali, Corso al Collège de France (1974-1975)*, (Marchetti V.), (Salomoni A., A cura di) Feltrinelli, Milano, 2017.
- Garland-Thomson R., *Staring. How We Look*, Oxford University Press, New York, 2009.
- Gilardi A., *Storia della fotografia pornografica*, Mondadori, Milano, 2002.
- Goffman E., *Stigma: notes on the management of spoiled identity*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1963.
- Goffman E., *La Vita quotidiana come rappresentazione*, (Ciacci M., Trad.), Il Mulino, Bologna, 1969.
- Goffman E., *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Harvard University Press, Cambridge, 1974.
- Goffman E., *The Arrangement between the Sexes in Theory and Society*, vol. 4, no. 3, Springer, 1977.
- Goffman E., *Il Rapporto tra i Sessi*, (Prandini R. Trad. e A cura di), Armando Editore, Roma, 2009.

Goffman E., *Picture Frames*, 3 (2), 78-91, 2017.
[<https://repository.upenn.edu/svc/vol3/iss2/4>]

Grazioli E., *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano, 2000.

Grazioli E., *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Postmedia Books, Milano, 2018.

Guerra M., Parisi F. (A cura di), *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2013.

Hadley B., McDonald D. (A cura di), *The Routledge Handbook of Disability Arts, Culture, and Media*, Taylor & Francis Ltd., Abingdon, 2020.

Haraway D. J., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, (Borghi L., A cura di) Feltrinelli, Milano, 2018.

Kant I., *Critica del giudizio*, (Bosi A., A cura di), UTET, Milano, 2013.

Katayama M., *Gift*, United Vagabonds, Tokyo, 2019.

Krauss R., *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 1996.

Kubiński G., *Dolls and Octopuses. - The (In)human Sexuality of Mari Katayama*, in *The Polish Journal of Aesthetics*, 55 (4/2019).

Lacan J., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi Zurigo, 17 luglio 1949.

Leghissa G., *Il gioco dell'identità. Differenza, alterità, rappresentazione*, Mimesis, Milano, 2006.

Liu J., *Female Spectatorship and the Masquerade: Cindy Sherman's - Untitled Film Stills*, in *History of Photography*, 2010.

Lotman J. M., *Cercare la strada. Modelli della cultura*, (Marcialis N., Trad.) Marsilio, Venezia, 1994.

Lotman J. M., Uspenskij, B., *Tipologia della cultura*, (Facciani R., Marzaduri M., A cura di) Bompiani, Milano, 2001.

Lusini V., *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*, ombre corte, Verona, 2013.

Macrì T., *Slittamenti della performance*, Ediz. Illustrata, Vol. 1: Anni 1960-2000, Postmedia Books., Milano, 2020.

Macrì T., *Il corpo postorganico*, Costa&Nolan, Milano, 2006.

Maldesani A., *Storia della fotografia*, Mondadori, Milano, 2005.

Marchesini R., *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

Marquard O., *Estetica e anestetica*, Il Mulino, Bologna, 1994.

Marra C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori Bruno, Milano, 2006.

Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Mondadori Bruno, Milano, 2012.

Mastro D. d. (a cura di), *Controcanto – Voci, figure, contesti di un altrove femminile*, Katedra Italianistyki US – Dipartimento di Italianistica US, Volumina.pl, 2013.

Mazzara B. M., *Stereotipi e pregiudizi*, Il Mulino, Bologna, 1997.

Mazzocut-Mis M., *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, GueriniScientifica, Milano, 2013.

- Menduni E., L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, TrePress, Roma, 2018.
- Miglietti F. A., *Nessun tempo nessun corpo. Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Skira, Milano, 2002.
- Miglietti F. A., *Virus art: viste e interviste dalla rivista Virus Mutations*, Skira, Ginevra-Milano, 2003.
- Miglietti F. A., *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.
- Migliore T., Burini S. (a cura di), *Incidenti ed esplosioni: A. J. Greimas e J. M. Lotman: per una semiotica della cultura*, Aracne, Roma, 2010.
- Millett-gallant A., *The Disabled Body in Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, Londra, 2012.
- Mirzoeff N., *Introduzione alla cultura visuale*, (Camaiti A., A cura di), Meltemi Editore, Roma, 2002.
- Mitchell W. J. T., *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, (Cometa M., Cammarata V., A cura di), Raffaello Cortina, Milano, 2017.
- Mitchell W. J. T., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, (Cavaletti F., Trad.), Johan & Levi, Monza, 2018.
- Moholy-Nagy L., *Pittura fotografia film*, (Reichlin B., Trad.), Einaudi, Torino, 1987.
- Montani P. (A cura di), *L' estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma, 2004.
- Moorhouse P., *Cindy Sherman*, National Portrait Gallery, Londra, 2019.
- Nead L., *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*, Routledge, Londra, 1992.

Nicoletti G., Verzotti G., Meneghelli L. (A cura di), *Skin-deep. Il corpo come luogo del segno artistico*, Skira, Milano, 2003.

O'Reilly S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, Sala E. (trad. a cura di), Einaudi, Torino, 2011.

Palazzoli D. (A cura di), *Il corpo scoperto. Il nudo in fotografia*, Idea Books, Vicenza, 1988.

Paparoni D., *Il corpo vedente dell'arte. Dalle avanguardie storiche alla società dell'informazione*, Castelvechi, Roma, 1997.

Perna R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano, 2013.

Perniola M., *Disgusti: le nuove tendenze estetiche*, Costa&Nolan, Genova, 1998.

Perkins E. G., Andaloro A., *Photo Opportunities - Contemporary Photographers*, Art Education, Vol. 61, No. 2 (Mar, 2008).

Pinotti A., *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano - Udine, 2001.

Pinotti A., Somaini A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016.

Priulla G., *C'è differenza. Identità di genere e linguaggi: storie, corpi, immagini e parole*, Angeli, Milano, 2013.

Rose G., *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, SAGE Publications Ltd., Thousand Oaks, 2016.

Rosenkranz K., *Estetica del brutto*, (Barbera S., Trad.), Aesthetica, Milano, 2019.

Rugoff R., *May you live in interesting times*, Catalogo Mostra, Biennale arte 2019 [58. Esposizione internazionale d'arte], La Biennale di Venezia, Venezia, 2019.

Sapolsky R. M., *L' uomo bestiale. Come l'ambiente e i geni costruiscono la nostra identità*, (Petruzzi S., Trad.), Castelvechi, Roma, 2014.

Selvaggi C. B., Catricalà V., *Arte e tecnologia del terzo millennio. Scenari e protagonisti*, Electa, Milano, 2020.

Sontag S., *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, (Capriolo E. Trad.), Einaudi, Torino, 2004.

Sturken M., Cartwright L., *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2017.

Tuyl v. G., *Nobuyoshi Araki. Tokyo Novelle*, Cantz Verlag, 1997 [Catalogo della mostra presso Kunstmuseum Wolfsburg – 25 novembre 1995 – 18 febbraio 1996].

Vergine L., *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000.

Vergine L., *Ininterrotti transiti. Arte di fine secolo*, Rizzoli, Milano, 2001.

Vergine L., Verzotti, G. (A cura di), *Il bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Skira, Milano, 2004.

Zaza G., *Araki / Nagasawa, 2005*, La Nuova Pesa, Roma; XXI siècle éditions, Paris, catalogo della mostra *Double dream. Nobuyoshi Araki – Hidetoshi Nagasawa* presso La Nuova Pesa – Centro per l'Arte Contemporanea, Roma, febbraio-marzo 2005.

Sitografia e Videografia

<https://www.bta.it/riv/most/1995/06/30/a0/itJeanClear.html> [Data ultima consultazione: 10.12.2021]

<https://www.corecomlombardia.it/wps/portal/site/comitato-regionale-comunicazioni/DettaglioAvviso/mass-media-e-rappresentazione-dell-immagine-femminile> [Data ultima consultazione: 10.12.2021]

<https://rm.coe.int/16806b0686> [Data ultima consultazione: 18.01.2022]

<http://www.jstor.org> [Data ultima consultazione: 02.02.2022]

<https://repository.upenn.edu/svc/vol3/iss2/4> [Data ultima consultazione: 18.01.2022]

<https://archive.org/details/paul-schultze-naumburg-kunst-und-rasse/page/94/mode/2up?view=theater> [Data ultima consultazione: 18.01.2022]

<https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/about> [Data ultima consultazione: 18.01.2022]

<https://www.artforum.com> [Data ultima consultazione: 19.01.2022]

<https://it.wikipedia.org/> [Data ultima consultazione: 18.01.2022]

<https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/02/Fotografia-e-culture-visuali-del-XXI-secolo.pdf> [Data ultima consultazione: 15.01.2022]

<http://dx.doi.org/10.1080/03087290903361399> [Data ultima consultazione: 16.01.2022]

<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-facial-hair-transplants> [Data ultima consultazione: 16.01.2022]

<https://scholarship.law.wm.edu/wmborj/vol2/iss1/7> [Data ultima consultazione: 18.01.2022]

<https://www.artribune.com> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<https://edition.cnn.com/style/article/mari-katayama-self-portrait/index.html> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<http://shell-kashime.com> [Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<https://www.youtube.com> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<https://dougauld.com> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<https://www.nytimes.com> [Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<https://www.papermag.com/peep-photographer-parker-days-surreal-color-saturated-portraits-2274852554.html?rebelltitem=6#rebelltitem6> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<https://www.newyorker.com> [Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<https://www.laweekly.com/meet-photographer-parker-days-bizarre-cast-of-characters/> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<https://www.plastikmagazine.com/interview/parkerday> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<https://www.parkerdayphotography.com> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<https://www.vice.com> [Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<https://www.1854.photography/2020/09/eliska-sky-womaneroes> [Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<https://www.canon.it/pro/ambassadors/eliska-sky/> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<http://www.lissarivera.com> [Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<https://vimeo.com> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<https://metalmagazine.eu/en/post/interview/lissa-rivera-confessions-are-sonnets> [Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/beautiful-boy-lissa-rivera>
[Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<https://www.amny.com/entertainment/things-to-do/photography-show-at-pier-94-1-29378396/>[Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<https://www.dsu.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid188550.pdf> [Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<http://www.martinegutierrez.com> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<https://iscp-nyc.org/journal/martine-gutierrez-on-her-first-billboard-jeans> [Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<https://www.them.us/story/indigenous-woman> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<https://artandculture.com/art/photograph/girlfriends-anita-marie> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<http://atlengthmag.com/photography/bill-durgin> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<http://www.emptykingdom.com/featured/empty-kingdom-bill-durgin> [Data ultima consultazione: 05.02.2022]

<http://doseprojects.com/bill-durgin> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<http://atlengthmag.com/photography/bill-durgin> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

<http://hafny.org/blog/2017/10/bill-durgin-reimagines-the-human-form> [Data ultima consultazione: 06.02.2022]

Elenco delle immagini

Figura 1. Diane Arbus, *Mexican dwarf in his hotel room*, 1970, Fraenkel Gallery (San Francisco), Stampa agli alogenuri d'argento, 38 x 36.3 cm. Courtesy: fraenkelgallery. ©The Estate of Diane Arbus

Figura 2. Diane Arbus, *Retired man and his wife at home in a nudist camp one morning*, 1963, Fraenkel Gallery (San Francisco), Stampa agli alogenuri d'argento, 50.8 x 40.6 cm. Courtesy: fraenkelgallery. ©The Estate of Diane Arbus

Figura 3. Diane Arbus, *Untitled (1)*, 1970-71, Edizione del 1975, Fraenkel Gallery (San Francisco), Stampa agli alogenuri d'argento, 50.8 x 40.6 cm. Courtesy: fraenkelgallery. ©The Estate of Diane Arbus

Figura 4. Diane Arbus, *Untitled (21)*, 1970-71, Edizione del 1975, Fraenkel Gallery (San Francisco), Stampa agli alogenuri d'argento, 50.8 x 40.6 cm. Courtesy: fraenkelgallery. ©The Estate of Diane Arbus

Figura 5. Diane Arbus, *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx*, 1970, Fraenkel Gallery (San Francisco), Stampa agli alogenuri d'argento, 50.8 x 40.6 cm. Courtesy: fraenkelgallery. ©The Estate of Diane Arbus

Figura 6. Diane Arbus, *A young man in curlers at home on West 20th Street*, 1966, Fraenkel Gallery (San Francisco), Stampa agli alogenuri d'argento, 50.8 x 40.6 cm. Courtesy: fraenkelgallery. ©The Estate of Diane Arbus

Figura 7. Diane Arbus, *Two female impersonators backstage*, 1962, Fraenkel Gallery (San Francisco), Stampa agli alogenuri d'argento, 35.6 x 27.9 cm. Courtesy: fraenkelgallery. ©The Estate of Diane Arbus

Figura 8. Diane Arbus, *Seated man in a bra and stockings*, 1967, Fraenkel Gallery (San Francisco), Stampa agli alogenuri d'argento, 36.5 x 37.3 cm. Courtesy: fraenkelgallery. ©The Estate of Diane Arbus

Figura 9. Joel-Peter Witkin, *Bird of Queveda*, (dalla serie *Photographic Works*), 1982, Catherine Edelman Gallery, Chicago, Stampa agli alogenuri d'argento, 50.8 x 40.64 cm. Courtesy: CatherineEdelmanGallery. ©Joel-Peter Witkin

Figura 10. Joel-Peter Witkin, *The Kiss (La Basier)*, (dalla serie *Photographic Works*), 1982, Catherine Edelman Gallery, Chicago, Stampa agli alogenuri d'argento, 40.64 x 50.8 cm. Courtesy: CatherineEdelmanGallery. ©Joel-Peter Witkin

Figura 11. Joel-Peter Witkin, *Woman on a Table*, (dalla serie *Photographic Works*), 1987, Catherine Edelman Gallery, Chicago, Stampa agli alogenuri d'argento, 40.64 x 50.8 cm. Courtesy: CatherineEdelmanGallery. ©Joel-Peter Witkin

Figura 12. Joel-Peter Witkin, *Siamese Twins*, (dalla serie *Photographic Works*), 1988, Catherine Edelman Gallery, Chicago, Stampa agli alogenuri d'argento, 50.8 x 40.64 cm. Courtesy: CatherineEdelmanGallery. ©Joel-Peter Witkin

Figura 13. Joel-Peter Witkin, *Abundance*, (dalla serie *Photographic Works*), 1997, Catherine Edelman Gallery, Chicago, Stampa agli alogenuri d'argento, 50.8 x 40.64 cm. Courtesy: CatherineEdelmanGallery. ©Joel-Peter Witkin

Figura 14. Joel-Peter Witkin, *Humor and Fear*, (dalla serie *Photographic Works*), 1999, Catherine Edelman Gallery, Chicago, Stampa agli alogenuri d'argento, 50.8 x 40.64 cm. Courtesy: CatherineEdelmanGallery. ©Joel-Peter Witkin

Figura 15. Orlan, *First surgery performance*, 1990. ©ORLAN

Figura 16. Orlan, *Successfull Operation*, (4th Surgery-Performance), 8 dicembre 1991, Parigi, fotografia, 165.1 x 109.22 cm. ©ORLAN

Figura 17. Orlan, *Opera Surgery-Performance*, (Reading with leg up. 5th Surgery-Performance), 6 luglio 1991, Parigi, fotografia, 165.1 x 109.22 cm. ©ORLAN

Figura 18. Orlan, *9th Surgery-Performance*, 14 dicembre 1993, New York, fotografia, 165.1 x 109.22 cm. ©ORLAN

- Figura 19. Orlan, *Omnipresence-Surgery*, (Portrait produced by the body-machine four days after the surgery performance. 7th Surgery-Performance), 1993, New York, fotografia, 165.1 x 109.22 cm. ©ORLAN
- Figura 20. Orlan, *Omnipresence-Surgery*, (Portrait of ORLAN in the Operating Theater Prior to the Operation. 7th Surgery-Performance, 1993, New York, fotografia, 165.1 x 109.22 cm. ©ORLAN
- Figura 21. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #2*, 1977, New York, Stampa agli alogenuri d'argento, 24.1 x 19.2 cm. Credit: Horace W. Goldsmith Fund through Robert B. Menschel. Courtesy: Metro Pictures. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]
- Figura 22. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #84*, 1978, New York, Stampa agli alogenuri d'argento, 19.1 x 24 cm. Courtesy: Metro Pictures. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]
- Figura 23. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #39*, 1979, New York, Stampa agli alogenuri d'argento, 24 x 15.4 cm. Credit: Purchase. Courtesy: Metro Pictures. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]
- Figura 24. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #11*, 1978, New York, Stampa agli alogenuri d'argento, 17.9 x 24 cm. Credit: Acquired through the generosity of Sid R. Bass. Courtesy: Metro Pictures. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]
- Figura 25 Cindy Sherman, *Untitled #264*, 1992, New York, Stampa agli alogenuri d'argento a colori, 127 x 190.5 cm. Courtesy: Metro Pictures. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]
- Figura 26. Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992, New York, Stampa agli alogenuri d'argento a colori, 127 x 190.5 cm. Courtesy: Metro Pictures. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figure 27-28. Cindy Sherman, *Untitled ("Doctor & Nurse")*, 1980, Stampa agli alogenuri d'argento con tono seppia, 24.13 x 18.42 cm. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 29. Cindy Sherman, *Untitled #201*, (History Portraits), 1989, The Museum of Modern Art, New York, Stampa agli alogenuri d'argento a colori, 134.3 x 91.1 cm. Courtesy: Metro Pictures. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 30. Cindy Sherman, *Untitled #216*, (History Portraits), 1989, The Museum of Modern Art, New York, Stampa agli alogenuri d'argento a colori, 220.98 x 142.24 cm. Courtesy: Metro Pictures. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 31. Cindy Sherman, *Untitled #411*, (Clowns), 2003, The Museum of Modern Art, New York, Stampa agli alogenuri d'argento a colori, 110.5 x 74.6 cm. Courtesy: Metro Pictures. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 32. Cindy Sherman, *Untitled #424*, (Clowns), 2004, The Museum of Modern Art, New York, Stampa agli alogenuri d'argento a colori, 136.5 x 139.1 cm. Courtesy: Metro Pictures. © 2022 Cindy Sherman [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 33. Pierre et Gilles, *Prométhée (Luizo Vega)*, 2013, Fotografia stampata su tela e dipinta, 166 x 127.5 cm. © Pierre et Gilles [Courtesy: TemplonGallery]

Figura 34. Pierre et Gilles, *Magical Mirror (Olivier Rousteing)*, 2015, Fotografia stampata su tela e dipinta, 130 x 93 CM. © Pierre et Gilles [Courtesy: TemplonGallery]

Figura 35. Pierre et Gilles, *Jeanne la rebelle (Juliette Armanet)*, 2019, Fotografia stampata su tela e dipinta, 148.5 x 113.5 cm. © Pierre et Gilles [Courtesy: TemplonGallery]

Figura 36. Nan Goldin, *Picnic on the esplanade* (Boston), (*The Other Side*), 1973, Tate Gallery, Londra. © Nan Goldin. Courtesy: Tate [© Tate, London, 2022]

Figura 37. Nan Goldin, *Jimmy Paulette and Tabboo!*, 1991, Tate Gallery, Londra, Stampa su carta, 1015 x 695 mm. © Nan Goldin. Courtesy: Tate [© Tate, London, 2022]

Figura 38. Nan Goldin, *Jimmy Paulette after the parade*, 1991, Tate Gallery, Londra, Stampa su carta, 389 × 594 mm. © Nan Goldin. Courtesy: Tate [© Tate, London, 2022]

Figura 39. Nan Goldin, *Misty and Jimmy Paulette in a taxi*, 1991, Tate Gallery, Londra, Stampa su carta, 695 × 1015 mm. © Nan Goldin. Courtesy: Tate [© Tate, London, 2022]

Figura 40. Nan Goldin, *Nan and Brian in Bed* (New York City), 1983, Stampa su carta (2006), 39.4 × 58.9 cm, © 2022 Nan Goldin. Courtesy: MoMA [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 41. Nan Goldin, *Philippe H. and Suzanne Kissing at Euthanasia* (New York City), (*The Ballad of Sexual Dependency*), 1981, Stampa su carta (2008), 39.4 x 58.7 cm, Credit: Purchase, © 2022 Nan Goldin. Courtesy: MoMA [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 42. Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973, Galerie Lelong, New York, Stampa a colori su carta, 254 × 203 mm. © The estate of Ana Mendieta. Courtesy: HammerMuseum [© Hammer Museum 2022]

Figura 43. Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972, © The estate of Ana Mendieta. Courtesy: HammerMuseum [© Hammer Museum 2022]

Figura 44. *George Maciunas performing*, 1966, Fluxus Collection Foundation, Detroit (1) Courtesy: FLUXUSMUSEUM.

(2) Fotografia di: Gilbert and Lila Silverman, Courtesy: Theguardian

- Figura 45. Lynda Benglis, *Benglis Ad*, 1974, Fotografia di Arthur Gordon, Stampa a doppia su rivista, Artforum (New York), vol. 13, n. 3 (Novembre 1974), pp. 3-4), 24.4 x 30.48 cm. Courtesy: SusanInglettGallery [© 2020 SUSAN INGLETT GALLERY]
- Figura 46. Robert Morris, poster per Castelli -Sonnabend Labryinths-Voice-Blind Time, 1974, poster stampato in due colori b/n, 91.44 x 60.96 cm. Pubblicata da Castelli-Sonnabend, New York. Courtesy: SusanInglettGallery [© 2020 SUSAN INGLETT GALLERY]
- Figura 47. Robert Mapplethorpe, *Raymond*, 1985, Stampa agli alogenuri d'argento. ©Robert Mapplethorpe. Courtesy: The Robert Mapplethorpe Foundation [©The Robert Mapplethorpe Foundation]
- Figura 48. Robert Mapplethorpe, *Milton White*, 1983, Stampa agli alogenuri d'argento. ©Robert Mapplethorpe. Courtesy: The Robert Mapplethorpe Foundation [©The Robert Mapplethorpe Foundation]
- Figura 49. Robert Mapplethorpe, *Dan S.*, 1980, Stampa agli alogenuri d'argento. ©Robert Mapplethorpe. Courtesy: The Robert Mapplethorpe Foundation [©The Robert Mapplethorpe Foundation]
- Figura 50. Annie Sprinkle, *Born Again*, 1994, Stampa a colori, 46 x 35 cm. ©AnnieSprinkle. Courtesy: Brooklyn Museum [© 2004–2022 the Brooklyn Museum]
- Figura 51. Annie Sprinkle, *Bosom Ballet*, 1990-1991, C-print, 41 x 41 cm. ©AnnieSprinkle. Courtesy: Brooklyn Museum [© 2004–2022 the Brooklyn Museum]
- Figura 52. Annie Sprinkle, *Armed Goddess*, 1995, Lambda Print, 48 x 37 cm. ©AnnieSprinkle. Courtesy: Brooklyn Museum [© 2004–2022 the Brooklyn Museum]

Figure 53-56. Mari Katayama, *White legs*, 2009, Collezione artista, 2009, Lambda Print, 432×289mm. ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figura 57. Mari Katayama, *In my room #01. Self-Portrait*, 2009, Collezione artista, Lambda Print, 297×210mm. ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figura 58. Mari Katayama, *My legs (Photography about my hand-drawn artificial legs)*, 2012, Collezione artista, Lambda Print, 432x324mm. ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figura 59. Mari Katayama, *Highheels. Self-Portrait*, 2012, Lambda Print, 432×323mm. ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figure 60 - 64. Mari Katayama, *High Heel Project Diary*, 2011 – 2012. ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figura 65. Mari Katayama, *My body #001. Self-Portrait*, 2017, ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figura 66. Mari Katayama, *Cannot turn the clock back. Self-Portrait*, 2017. ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figure. 67 - 68. Mari Katayama, *You're mine. Self-Portrait*, 2014, Lambda Print, 1048x1620mm; 608x800mm. ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figura 69. Mari Katayama, *Bystander series. Self-Portrait*, 2016. ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figura 70. Mari Katayama, *Shadow puppet series. Self-Portrait*, 2016. ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figura 71. Mari Katayama, *Hole on black. Self-Portrait*, 2018. ©MaryKatayama. Courtesy: Atelier Shell Kashime

Figure 72 – 77. Doug Auld, *Religion In Uniform*, 2001, Olio su tela, 30x40 cm.; 20x24 cm.; 40x50 cm.; 20x28 cm., 50x60 cm.; 30x40 cm. ©DougAuld

Figure 78 – 83. Doug Auld, *State of Grace*, 2005, Olio su tela, 50x60 cm.; 40x50 cm.; 40x50 cm.; 50x80 cm.; 30x40 cm.; 30x40 cm. ©DougAuld

Figure 84 – 91. Parker Day, *ICONS*, 2015-2016, C Print su carta lucida metallizzata, 30.48 x 45.72 cm.; 50.8 x 76.2 cm. ©2022 Parker Day

Figure 92 – 99. Parker Day, *Possesion*, 2017 – 2018, C Print, 60.96 x 91.44 cm. ©2022 Parker Day

Figure 100 – 111. Eliška Sky, *Womaneroes*, 2016, Large format photography (4x5' negatives). © Eliška Sky

Figure 112 – 118. Lissa Rivera, *Beautiful Boy. Chapter I*, 2015. © 2022 LISSA RIVERA. Courtesy: ClampArt, NY [© 2001 ClampArt]

Figure 119 – 121. Lissa Rivera, *Beautiful Boy. Chapter II*, 2016. © 2022 LISSA RIVERA. Courtesy: ClampArt, NY [© 2001 ClampArt]

Figure 122 – 125. Lissa Rivera, *Beautiful Boy. Chapter III*, 2017. © 2022 LISSA RIVERA. Courtesy: ClampArt, NY [© 2001 ClampArt]

Figure 126 – 132. Lissa Rivera, *Silence of Spaces*, 2017 - 2018. © 2022 LISSA RIVERA. Courtesy: ClampArt, NY [© 2001 ClampArt]

Figure 133 – 134. Martine Gutierrez, *#MARTINEJEANS*, 2016 [Installazione, New York], 320.04 x 670.56 cm. ©MARTINEGUTIERREZ

Figure 135 – 141, 148 - 150. Martine Gutierrez, *Indigenous Woman*, 2018, C Print, 41.9 x 27.9 cm. ©MARTINEGUTIERREZ. Courtesy: RyanLeeGallery

Figure 142 – 143. Martine Gutierrez, *Girlfriends*, 2014, Carta stampata, 22.86 x 33.02 cm. ©MARTINEGUTIERREZ

Figure 144 – 145. Martine Gutierrez, *Line Ups*, 2014, Carta stampata, 106.68 x 71.12 cm. ©MARTINEGUTIERREZ

Figure 146 – 147. Martine Gutierrez, *Real Dolls*, 2013, Carta stampata, 30.48 x 40.64 cm. ©MARTINEGUTIERREZ

Figura 151. Nobuyoshi Araki, *Untitled (Yoko)*, (Da The Works of Nobuyoshi Araki), 1968, Stampa agli alogenuri d'argento, 26.6 x 40.5 cm. © 2022 Nobuyoshi Araki Courtesy: MoMA [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 152. Nobuyoshi Araki, *Untitled* (Da Sentimental Journey, Winter Journey), 1971, Stampa agli alogenuri d'argento, 26.7 x 40.5 cm. © 2022 Nobuyoshi Araki Courtesy: MoMA [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 153. Nobuyoshi Araki, *Untitled* (Da My Love Yoko), 1990, Stampa agli alogenuri d'argento, 26.6 x 40.4 cm. © 2022 Nobuyoshi Araki Courtesy: MoMA [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 154. Nobuyoshi Araki, *Untitled* (Da Sentimental Journey, Winter Journey), 1990, Stampa agli alogenuri d'argento, 26.6 x 40.4 cm. © 2022 Nobuyoshi Araki Courtesy: MoMA [© 2022 The Museum of Modern Art]

Figura 155. Nobuyoshi Araki, *Untitled [Bondage (Kinbaku)]*, 1983 – 2005, Stampa agli alogenuri d'argento, 60,96 x 50,8 cm. © 2022 Nobuyoshi Araki Courtesy: Anton Kern Gallery [© 2022 Anton Kern Gallery]

Figure 156 - 157. Nobuyoshi Araki, *Untitled (Eros Diary)*, 2015, Stampa agli alogenuri d'argento, 50.8 x 61 cm. © 2022 Nobuyoshi Araki Courtesy: Anton Kern Gallery [© 2022 Anton Kern Gallery]

Figura 158. Nobuyoshi Araki, *Untitled [Bondage (Kinbaku)]*, 1979 – 2005, Stampa agli alogenuri d'argento, 60,96 x 50,8 cm. © 2022 Nobuyoshi Araki Courtesy: Anton Kern Gallery [© 2022 Anton Kern Gallery]

Figure 159 – 162. Bill Durgin, *Segmented*, 2014. ©BillDurgin

Figure 163 – 166. Bill Durgin, *Assembled&Fractured*, 2014. ©BillDurgin

Figure 167 – 173. Bill Durgin, *Figure Studies*, 2005 – 2010. ©BillDurgin

Figure 174 – 176. Bill Durgin, *Studio Fantasy*, 2015. ©BillDurgin

Figure 177 – 179. Bill Durgin, *Figure Ground*, 2017, stampa a colori, 76.2 x 101.6
cm. ©BillDurgin

Contributo dell'artista Parker Day

LP: Do you think the idea that the identity of a person is defined focusing only on the aesthetics of the body is still rooted in society?

PD: I would say it's still a primary signifier of identity. We gather a lot of information through our eyes and when encountering another person, we make assessments based on the visual information we receive from them. Of course, that information is mediated by the viewer's values and beliefs. We compartmentalize and categorize to make the world more manageable. Some people feel threatened or angry if they can't readily compartmentalize something or someone. In my work I look to enter a space where the familiar and the unknown are present simultaneously. I welcome that discomfiting space.

LP: Your work is about the performance of identity, the identity stereotypes and social superstructures. What would you like viewers perceives? And what do you think they feel?

PD: I hope that the viewer doesn't get hung up on specific identity forms. I'm more interested in that which transcends ego identities and their packaging. I hope that viewers see something of themselves in my portraits and also the presence of the unknown.

LP: Does the colour play a specific role in your works?

PD: Yes, color is a direct transmission of emotion. It's alluring, it's evocative, it's powerful. It also references glossy advertising images (specifically from when I was growing up in the '90s and early 2000s). Advertising is designed to pull people in and so are my photos. But once people get sucked into the glossy colorful veneer of my photos, they find that something's a bit off! I like to inspire a feeling of attraction and aversion.

LP: Could you explain what identity means to you? And what does beauty mean to you?

PD: Identity is communication. It's how our ego is presenting itself as seen through the current culture we're in, which is informed by all that has preceded it, including archetypal forms. How each of us is seen is largely dependent on the seeing, we're each only responsible for the transmission of who we are, not for how it's received.

Beauty is... I don't know what beauty is. People say my photos are not beautiful but to me they are. And what people commonly think of as beautiful is boring to me. What I find beautiful is what excites me and makes me aware of the awe-inspiring mystery of life.

Apparato iconografico



Figura 1. Diane Arbus - *Mexican dwarf in his hotel room, 1970*



Figura 2. Diane Arbus - *Retired man and his wife at home in a nudist camp one morning, 1963*



Figura 3. Diane Arbus - *Untitled (1), 1970-71*



Figura 4. Diane Arbus - *Untitled (21), 1970-71*



Figura 5. Diane Arbus - *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, 1970*



Figura 6. Diane Arbus - *A young man in curlers at home on West 20th Street, 1966*



Figura 7. Diane Arbus - *Two female impersonators backstage* 1962



Figura 8. Diane Arbus - *Seated man in a bra and stockings*, 1967



Figura 9. Joel-Peter Witkin, *Bird of Queveda*, 1982



Figura 10. Joel-Peter Witkin, *The Kiss (La Basier)*, 1982



Figura 11. Joel-Peter Witkin, *Woman on a Table*, 1987



Figura 12. Joel-Peter Witkin, *Siamese Twins*, 1988



Figura 13. Joel-Peter Witkin, *Abundance*, 1997



Figura 14. Joel-Peter Witkin, *Humor and Fear*, 1999



Figura 15. Orlan - *First surgery performance*, 1990



Figura 16. Orlan - *Successful Operation*, 1991



Figura 17. Orlan - *Opera Surgery-Performance*, 1991



Figura 18. Orlan - *9th Surgery-Performance*, 1993



Figura 19. Orlan - *Omnipresence-Surgery*, 1993



Figura 20. Orlan - *Omnipresence-Surgery*, 1993



Figura 21. Cindy Sherman - *Untitled Film Still #2*, 1977



Figura 22. Cindy Sherman- *Untitled Film Still #84*, 1978

Figura 23. Cindy Sherman - *Untitled Film Still #39*, 1979



Figura 24. Cindy Sherman - *Untitled Film Still #11*, 1978





Figura 25. Cindy Sherman - *Untitled #264*, 1992



Figura 26. Cindy Sherman - *Untitled #250*, 1992



Figura 27. Cindy Sherman - *Untitled (Doctor & Nurse)*, 1980



Figura 28. Cindy Sherman - *Untitled (Doctor & Nurse)*, 1980



Figura 29. Cindy Sherman - *Untitled #201 (History Portrait)*, 1989



Figura 30. Cindy Sherman - *Untitled #216 (History Portrait)*, 1989



Figura 31. Cindy Sherman - *Untitled #411 (Clowns)*, 2003



Figura 32. Cindy Sherman - *Untitled #424 (Clowns)*, 2004

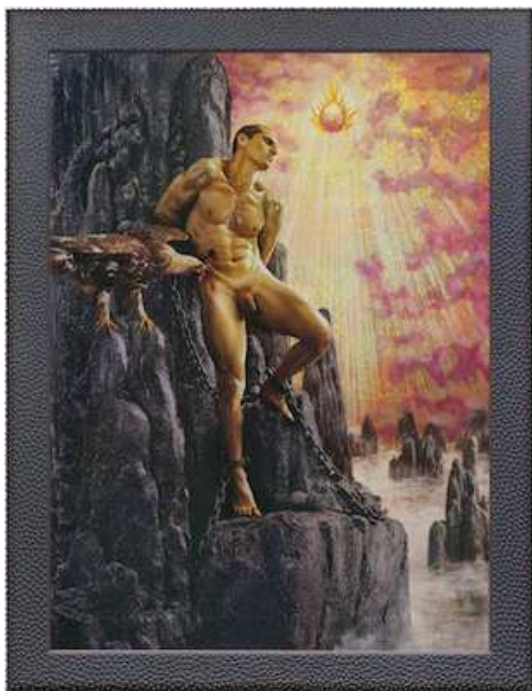


Figura 33. Pierre et Gilles - *Prométhée* (Luizo Vega), 2013



Figura 34. Pierre et Gilles - *Magical Mirror* (Olivier Rousteing), 2015



Figura 35. Pierre et Gilles - *Jeanne la rebelle* (Juliette Armanet), 2019



Figura 36. Nan Goldin - *Picnic on the esplanade (Boston), 1973*
[The Other Side]



Figura 37. Nan Goldin - *Jimmy Paulette and Tabboo!, 1991*



Figura 38. Nan Goldin - *Jimmy Paulette after the parade, 1991*



Figura 39. Nan Goldin - *Misty and Jimmy Paulette in a taxi, 1991*



Figura 40. Nan Goldin - *Nan and Brian in Bed (New York City)*, 1983
[The Ballad of Sexual Dependency]



Figura 41. Nan Goldin - *Philippe H. and Suzanne Kissing at Euthanasia (New York City)*, 1981
[The Ballad of Sexual Dependency]



Figura 42. Ana Mendieta - *Untitled (Rape Scene)*, 1973



Figura 43. Ana Mendieta -
*Untitled (Facial Hair
Transplants)*, 1972





Figura 44. George
Maciunas performing,
1966





Figura 45. Lynda Benglis - *Benglis Ad*, 1974

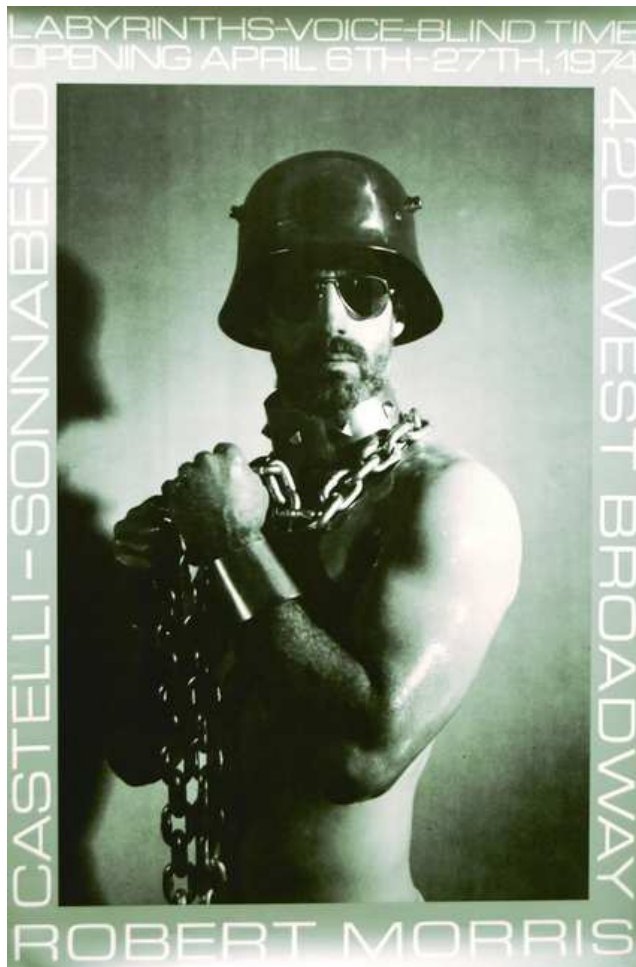


Figura 46. Robert Morris -
Poster per Castelli -Sonnabend
Labryinths-Voice-Blind Time,
1974



Figura 47. Robert Mapplethorpe -
Raymond, 1985



Figura 48. Robert Mapplethorpe -
Milton White, 1983



Figura 49. Robert Mapplethorpe -
Dan S., 1980



Figura 50. Annie Sprinkle -
Born Again, 1994



Figura 51. Annie Sprinkle -
Bosom Ballet, 1990-1991



Figura 52. Annie Sprinkle -
Armed Goddess, 1995



Figura 53.
Mari
Katayama -
White legs
#04. *Self-
Portrait*,
2009

Figura 54.
Mari
Katayama -
White legs.
*Hand-
sewed*
object, 2009



Figura 55. Mari Katayama - *White legs*
#01. *Self-Portrait*, 2009



Figura 56. Mari Katayama - *White legs*. *Hand-sewed object*, 2009



Figura 57. Mari Katayama - *In my room #01*
Self-Portrait, 2009



Figura 58. Mari Katayama - *My legs*. *Photography about my hand-drawn artificial legs*, 2012



Figura 59. Mari Katayama - *Highheels. Self-Portrait*, 2012



Figura 60. Mari Katayama - *High Heel Project Diary* (#001), 2011



Figura 61. Mari Katayama - *High Heel Project Diary* (#002), 2011



Figura 62. Mari Katayama - *High Heel Project Diary* (#003), 2011



Figura 63. Mari Katayama - *High Heel Project Diary* (#007), 2012



Figura 64. Mari Katayama - *High Heel Project Diary* (#007), 2012





Figura 65. Mari Katayama - *My body #001. Self-Portrait*, 2017



Figura 66. Mari Katayama - *Cannot turn the clock back. Self-Portrait*, 2017



Figura 67. Mari Katayama - *You're mine #001*. Self-Portrait, 2014



Figura 68. Mari Katayama - *You're mine #002*. Self-Portrait, 2014



Figura 69. Mari Katayama - *Bystander series. Self-Portrait*, 2016



Figura 70. Mari Katayama - *Shadow puppet series. Self-Portrait*, 2016



Figura 71. Mari Katayama - *Hole on black. Self-Portrait*, 2018

Doug Auld - *Religion In Uniform*, 2001



Figura 72. *Sister "Sindy"*



Figura 73. *Morning Uniform*



Figura 74. *Science Times*



Figura 75. *Solitare*



Figura 76. *Waiting in Uniform*



Figura 77. *Coffee Break*



Doug Auld - *State of Grace*, 2005

Figura 78. *Back from Iraq*



Figura 79. *Shayla*



Figura 80. *Alvero*



Figura 81. *Hugging Fire (State of Grace)*



Figura 82. *Rebecca and Louise (State of Grace)*



Figura 83. *Maha (State of Grace)*

Figura 84



Figura 85



Parker Day - ICONS, 2015-2016



Figura 86



Figura 87

Figura 88



Figura 89



Parker Day - *ICONS*, 2015-2016

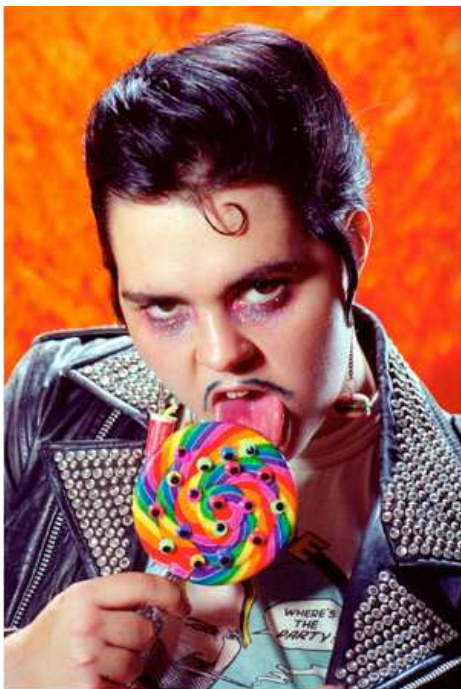


Figura 90



Figura 91

Figura 92



Figura 93



Figura 94



Figura 95



Parker Day - *Possesion*, 2017-2018



Figura 96



Figura 97



Figura 98



Figura 99

Figura 100



Figura 101



Eliška Sky - *Womaneroes*, 2016



Figura 102



Figura 103

Figura 104



Figura 105



Eliška Sky - *Womaneroes*, 2016



Figura 106



Figura 107

Figura 108



Figura 109



Eliška Sky - *Womaneroes*, 2016



Figura 110



Figura 111

Figura 112. White Carpet Odalisque, Family Home



Lissa Rivera - *Beautiful Boy*
Chapter I, 2015



Figura 113. Male Impersonator



Figura 114. Bath



Figura 115. Study in Red and Yellow



Figura 116. Experiment with Gels



Figura 117. Metamorphosis



Figura 118. Venus

Figura 119. The Walk



Lissa Rivera - *Beautiful Boy Chapter II*, 2016

Figura 120. Desk with View



Figura 121. Bedroom with Christ



Figura 123. Pink Bedroom (for Priscilla)



Figura 122. Emerald Living Room

Lissa Rivera - *Beautiful Boy Chapter III*, 2017

Figura 125. Reclining in Chiffon (All Cried Out)



Figura 124. Ritual with Heat Lamp
(You Don't Have to Say You Love Me)



Lissa Rivera - *The Silence of Spaces*,
2017 - 2018

Figura 126. *Votive Portrait*
(Prayer Closet)



Figura 127. *Transference*
(Green Classroom)



Figura 128. *Golden Lamentation*



Figura 129. *Uniform*



Figura 130. *Court*

Lissa Rivera - *The
Silence of Spaces*,
2018



Figura 131. *Attic Dormitory
(Walking)*



Figura 132. *Nude
with Poppy*



Figura 133

Martine Gutierrez - #MARTINEJEANS, 2016



Figura 134



Figura 135. Martine Gutierrez - *Indigenous Woman*, 2018 (Copertina)



Figura 136. Martine Gutierrez - *Queer Rage*.
Ghetto Boys Make Some Noise, 2018



Figura 137. Martine Gutierrez - *Queer Rage*.
Don't Touch The Art, 2018



Figura 138. Martine Gutierrez - *Demons*.
Tlazoteotl "Eater of Filth", 2018



Figura 139. Martine Gutierrez - *Demons*.
Xochiquetzal "Flower Quetzal Feather", 2018



Figura 140. Martine Gutierrez - *Del'Estrogen Ad*, 2018



Figura 141. Martine Gutierrez - *White Wash Ad*, 2018



Figura 142. Martine Gutierrez - *Girlfriends* (Tess & Nomi #3), 2014

Figura 143. Martine Gutierrez - *Girlfriends* (Anita & Marie #6), 2014



Figura 144. Martine Gutierrez - *Line Up* #1, 2014



Figura 145. Martine Gutierrez - *Line Up* #6, 2014

Figura 146. Martine Gutierrez - *Real Dolls* (Ebony #3), 2013



Figura 147. Martine Gutierrez - *Real Dolls* (Raquel #3), 2013



Figura 148. Martine Gutierrez - *Body En Thrall*, 2018



Figura 149. Martine Gutierrez - *Body En Thrall*, 2018



Figura 150. Martine Gutierrez - *Body En Thrall*, 2018

Figura 151. Nobuyoshi Araki -
Untitled (Yoko), 1968



Figura 152. Nobuyoshi Araki -
Untitled (Sentimental Journey, Winter Journey), 1971



Figura 153.
Nobuyoshi
Araki - *Untitled*
(*My Love Yoko*), 1990



Figura 154. Nobuyoshi Araki -
Untitled (Sentimental Journey, Winter Journey), 1990



Figura 155. Nobuyoshi Araki - *Untitled [Bondage (Kinbaku)]*, 1983 - 2005



Figura 156. Nobuyoshi Araki - *Untitled (Eros Diary)*, 2015



Figura 157. Nobuyoshi Araki - *Untitled (Eros Diary)*, 2015



Figura 158. Nobuyoshi Araki - *Untitled [Bondage (Kinbaku)]*, 1979 - 2005

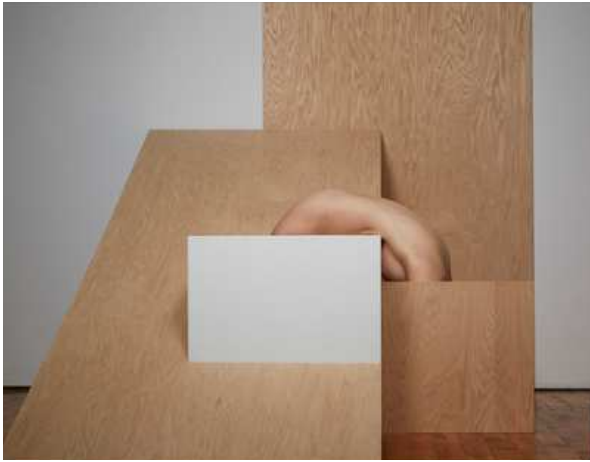


Figura 159. Body with Plywood and Pedestal

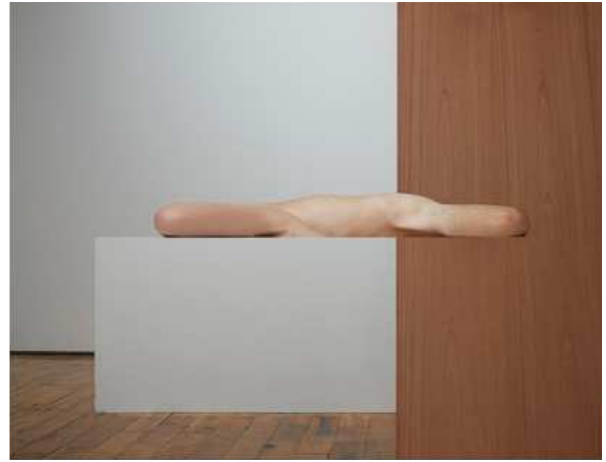


Figura 160. Bodies with Pedestal

Bill Durgin - *Segmented*, 2014



Figura 161. Body with Various Plywood



Figura 162. Body with Plywood Angles



Figura 163



Figura 164

Bill Durgin - *Assembled&Fractured*, 2014



Figura 165



Figura 166

Bill Durgin - *Figure Studies*, 2005 - 2010



Figura 167. Cyc-3, 2007



Figura 168. Cyc-9, 2007



Figura 169. Laight-5, 2007



Figura 170. Swann-3, 2005



Figura 171. Rue Vieille du Temple-14, 2006



Figura 172. Nude-8, 2010



Figura 173. Cyc-10, 2007

Figura 174. Jen
with Mosaic



Bill Durgin - *Studio
Fantasy*, 2015



Figura 175. V with Plywood and Mosaic



Figura 176. Self Portrait with Halftone and Pegboard



Figura 177. Two Figures, Coral
and Crimson

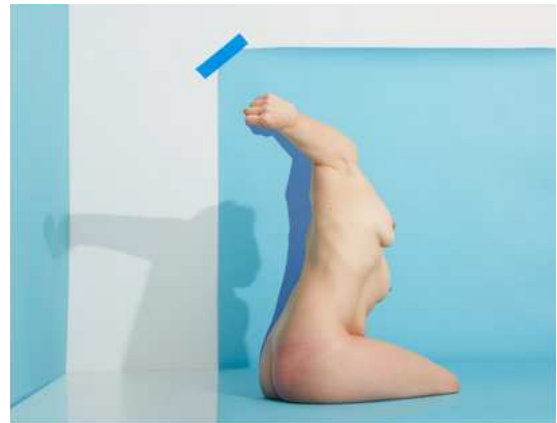


Figura 178. Torso and Fist,
True Blue

Bill Durgin - *Figure
Ground*, 2017



Figura 179. Liv Back to Front,
Autumn and Plywood