



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Storia delle arti e conservazione dei  
beni artistici

Tesi di Laurea

## **Fotografia performativa e fototerapia**

**Un antidoto al corpo femminile stigmatizzato:  
Jo Spence, Hannah Wilke, Kia LaBeija**

**Relatrice**

Prof.ssa Cristina Baldacci

**Correlatrice**

Prof.ssa Susanne Franco

**Laureanda**

Sofia Sattin

Matricola 887632

**Anno Accademico**

2022/2023



## Indice

Introduzione .....	4
<b>CAPITOLO 1</b> .....	7
<b>Fototerapia e arte contemporanea</b> .....	7
<b>1.1 Le origini della fototerapia nella fotografia clinica dell'Ottocento</b> .....	7
<b>1.1.1 Fotografia clinica e fototerapia: Hugh Welch Diamond (1809-1886)</b> ..	9
<b>1.1.2 Jean- Martin Charcot (1825-1893) alla Salpêtrière</b> .....	13
<b>1.1.3 Approcci in discussione</b> .....	16
<b>1.2 Il metodo foto-terapeutico contemporaneo</b> .....	18
<b>1.2.1 Le tecniche</b> .....	19
<b>1.2.2 La fotografia terapeutica</b> .....	23
<b>1.3 L'arte contemporanea in relazione alla fototerapia: archivio, memoria e ricerca del sé</b> .....	25
<b>1.3.1 Archivio: il riutilizzo delle immagini</b> .....	28
<b>1.3.2 Memoria: l'estetica <i>snapshot</i></b> .....	30
<b>1.3.3 Ricerca del sé: la fotografia performativa</b> .....	33
<b>1.3.4 Tra fotografia performativa e fototerapia: il corpo femminile malato</b> .....	36
<b>CAPITOLO 2</b> .....	42
<b>Jo Spence (1934-1992): corpo politico, corpo sofferente, corpo potente</b> .....	42
<b>2.1 <i>A cultural sniper</i></b> .....	42
<b>2.1.1 <i>Beyond the Family Album, 1979</i></b> .....	48
<b>2.2 L'utilizzo della fotografia come strumento terapeutico</b> .....	51
<b>2.2.1 Fototerapia rivelatrice: <i>Theatre of the Self</i></b> .....	54
<b>2.2.2 <i>The Pictures of Health? (1982-86)</i></b> .....	61
<b>2.3 <i>The Final Project (1991-1992)</i></b> .....	65
<b>2.4 L'eredità di Jo Spence nei lavori di Claudia Amatruda (1995-)</b> .....	71
<b>CAPITOLO 3</b> .....	77
<b>Ferite come accessori: Hannah Wilke (1940-1993)</b> .....	77
<b>3.1 <i>Intra-Venus (1991-1993): Hannah Wilke, Venere della cura</i></b> .....	77
<b>3.1.1 La posa come strumento fototerapeutico in <i>Intra-Venus</i></b> .....	89

3.2 L'approccio relazionale nell'opera di Hannah Wilke .....	97
3.3 Performance e scultura: il corpo come filo rosso .....	102
3.3.1 Il rapporto tra corpo e performance .....	102
3.3.2 Scultura: tra corpo e gestualità .....	105
<b>CAPITOLO 4</b> .....	110
<b>HIV e AIDS: riprogrammare la rappresentazione di uno stigma. Il caso studio di Kia LaBeija (1990-)</b> .....	110
<b>4.1 La rappresentazione del corpo sieropositivo</b> .....	110
4.1.1 Ritratti di vita e di morte: l'AIDS come nuova metafora .....	110
4.1.2 Corpi da affermare e da rivendicare .....	112
<b>4.2 AIDS e HIV nei musei</b> .....	122
4.2.1 L'elaborazione di mostre sul tema dell'AIDS e HIV .....	122
4.2.2 Il caso di <i>Art AIDS America</i> .....	130
<b>4.3 Il corpo femminile nella rappresentazione contemporanea dell'HIV: Kia LaBeija</b> .....	134
4.3.1 Tra fotografia, performance e intimità .....	137
4.3.2 <i>Prepare my heart, 2022</i> .....	145
<b>Conclusioni</b> .....	148
<b>Immagini</b> .....	152
<b>Elenco delle immagini</b> .....	169
<b>Bibliografia</b> .....	172
<b>Sitografia</b> .....	178
<b>Videografia</b> .....	186
<b>Appendice</b> .....	187
<b>Intervista a Kia LaBeija</b> .....	187
<b>Intervista a Claudia Amatruda</b> .....	199



## **Introduzione**

Il punto di partenza di questa tesi è la volontà di ricerca del rapporto tra la narrazione e la costruzione sociale del concetto di malattia e la sua rappresentazione fotografica. La riflessione che ne deriva ha come punto focale la percezione individuale e sociale del corpo femminile malato: in particolare, si analizzeranno i casi studio di artiste internazionali che hanno declinato artisticamente la propria esperienza nella fotografia performativa, impiegandola come strumento di cura. Questo tipo di pratica artistica, infatti, permette di rielaborare una condizione personale di vulnerabilità (quale per l'appunto la malattia) in modo particolarmente intenso e profondamente coinvolgente. Inoltre, grazie all'analisi dei suddetti casi studio, si proporrà un approccio metodologico col quale analizzare l'impiego terapeutico della fotografia performativa.

Si affronteranno, dunque, il concetto di fotografia performativa, che unisce il coinvolgimento dell'artista in prima persona, l'immediatezza dell'esperienza personale e la contemporanea elaborazione di essa in chiave fotografica. L'analisi di questa pratica artistica si intreccia alla definizione di diverse metodologie di utilizzo del mezzo fotografico in senso terapeutico. Un altro aspetto che verrà approfondito sarà la narrazione lacunosa, imprecisa o mitizzata del corpo femminile malato e la possibilità, all'interno del mondo dell'arte fotografica, di mutare questa rappresentazione e proporre nuovi approcci. A partire dalla tendenza sociale alla mitizzazione del concetto di malattia, l'elaborato descrive una possibile declinazione di tale riflessione all'interno della pratica artistica fotografica, osservandone le modalità in alcuni casi studio di rilettura di questo fenomeno.

Per giungere ai casi studio specifici affrontati singolarmente nella stesura della ricerca, è necessaria una premessa sull'origine del concetto di fototerapia e sul possibile dialogo con la fotografia contemporanea che si trovano nel primo capitolo dell'elaborato. In una iniziale analisi storico-artistica si osservano le prime tecniche di fototerapia nella fotografia clinica nella seconda metà dell'Ottocento, e ci si sofferma sulla rappresentazione dei pazienti, spesso di sesso femminile, nella produzione fotografica medica di Hugh Welch Diamond (1809-1886) e Jean-Martin Charcot (1825-1893). Segue una contestualizzazione del metodo foto-terapeutico, definito in

epoca contemporanea attraverso l'analisi delle diverse tecniche, con un focus particolare sulla definizione di fotografia terapeutica. Nella parte finale del primo capitolo si delineano alcune considerazioni sulla relazione che si instaura tra arte contemporanea e fototerapia. Si esplorano le nozioni di "archivio", "memoria" e "ricerca del sé" in relazione, rispettivamente, alle pratiche artistiche contemporanee di riutilizzo di immagini d'archivio, l'estetica *snapshot* e, appunto, la fotografia performativa. La scelta dei casi studio esaminati nei capitoli successivi parte dalla riflessione di Susan Sontag (1933-2004) nei saggi *Malattia come metafora* del 1977 e *L'Aids come metafora* del 1988, nei quali l'autrice delinea le caratteristiche della ricezione sociale di tali malattie e la volontà di rivederne tale narrazione.

Il primo caso studio, affrontato nel secondo capitolo dell'elaborato, riguarda l'opera dell'artista anglosassone Jo Spence (1934-1992). Si ripercorre l'elaborazione di un metodo foto-terapeutico personale compiuta dall'artista, in risposta alla generale narrazione sociale del paziente oncologico. Per autodefinire la propria identità, infatti, l'artista lavora con l'autoritratto, cercando in esso uno strumento foto-terapeutico, oltre a utilizzare tale metodo anche in una dimensione relazionale con l'altro. Nelle conclusioni del capitolo si inserisce un breve approfondimento sul lavoro dell'artista foggiana Claudia Amatruda, della quale è presente un'intervista inedita in appendice.

Nel terzo capitolo il lavoro dell'artista statunitense Hannah Wilke (1940-1993), in continuità con i contenuti dell'esempio precedente, per individuare come il suo approccio si differenzi da quello di Jo Spence. Nel caso di Wilke, il focus si sposta dal mezzo fotografico alla spiccata dimensione performativa dei lavori e all'interpretazione del concetto di "posa" in chiave foto-terapeutica.

Nell'ultimo capitolo, infine, si considerano le riflessioni di Sontag in *L'Aids come metafora* osservando la rappresentazione, nel mondo artistico, della pandemia di AIDS e HIV che travolse, nello specifico, la popolazione americana tra gli anni Ottanta e Novanta, considerando l'impatto che ebbe la crisi sanitaria sulla comunità artistica. Riservando spazio anche alle esposizioni istituzionali su questi temi, l'analisi termina con una riconsiderazione della percezione odierna del virus dell'HIV e dell'AIDS attraverso il caso studio dell'artista afro-filippino-americana Kia LaBeija (1990-). L'artista multidisciplinare convive dalla nascita con l'HIV, E racconta la propria

relazione con la malattia nei propri lavori, improntato principalmente alla creazione di un linguaggio inclusivo attraverso l'autoritratto performativo. In appendice segue un'ulteriore intervista inedita all'artista.

### **Ringraziamenti**

Ringrazio, innanzitutto, la Professoressa Cristina Baldacci e la Professoressa Susanne Franco per il supporto ricevuto durante la ricerca e stesura della tesi. Un ringraziamento sentito va al dott. Carlo Sala, grazie al quale ho avuto modo di incontrare e intervistare l'artista Claudia Amatruda. Infine, ringrazio la stessa Claudia per il prezioso tempo dedicatomi e per l'interesse dimostrato per la mia ricerca e l'artista Kia LaBeija per l'estrema disponibilità per l'intervista.



## CAPITOLO 1

### Fototerapia e arte contemporanea

#### 1.1 Le origini della fototerapia nella fotografia clinica dell'Ottocento

«Because it asserted this crucial connection between vision and the truth of medicine, the medical profession accepted photography widely and rapidly»<sup>1</sup>.

C. Amirault, 1994

Con il termine fotografia clinica, si intende quell'ambito che si occupa della documentazione fotografica delle situazioni cliniche specifiche di pazienti in diversi ambiti della medicina. Come tipologia di fotografia, si sviluppò già subito dopo il 1839, anno del brevetto del dagherrotipo di Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), riconosciuto come origine della fotografia. Infatti, tra i primi ambiti in cui il mezzo fotografico fu accolto sin dall'inizio, vi è quello scientifico e medico. Prima della diffusione più capillare della fotografia grazie ad invenzioni di mezzi tecnici più accessibili, come il procedimento di stampa dal negativo reso possibile da Henry Fox Talbot (1800-1877) e con la calotipia<sup>2</sup>, l'incarico di documentazione e studio dei casi clinici era affidato agli illustratori e disegnatori, che però potevano offrire una visione e una ripresa "soggettiva" o comunque dipendente dalle proprie abilità artistiche. In seguito, come si vedrà negli esempi a venire, alcuni medici, con la diffusione di mezzi fotografici più accessibili, cercarono di diffonderne maggiormente l'utilizzo nel contesto ospedaliero e medico.

Tra i fotografi più noti degli albori della fotografia vi è David Octavius Hill (1802-1870), noto anche per essere stato il primo fotografo, assieme a Robert Adamson (1821-1848) ad immortalare una paziente dando inizio alla documentazione clinica di alcune malattie.<sup>3</sup> La fotografia in questione, degli anni Quaranta dell'Ottocento, è un

---

<sup>1</sup> C. Amirault, *Posing the Subject of Early Medical Photography*, "Discourse", vol. 16, no. 2, 1994, pp. 51-76, qui p. 61. « Poiché affermava questa connessione cruciale tra la visione e la verità della medicina, la professione medica accettò ampiamente e rapidamente la fotografia».

<sup>2</sup> Procedimento fotografico creato, per la prima volta, per la riproduzione di un'immagine dal negativo al positivo.

<sup>3</sup> E. Milam, *A Brief History of Medical Photography*, in "Clinical Correlations", 2016; <https://www.clinicalcorrelations.org/2016/09/30/a-brief-history-of-early-medical-photography/> [Ultimo accesso 15/02/2023].

calotipo che ritrae una donna affetta da gozzo tiroideo, ritratta, come si ritrova anche nei successivi esempi fotografici di questo periodo, seguendo gli schemi compositivi della ritrattistica tradizionale<sup>4</sup>. La donna, infatti, viene immortalata frontalmente, a braccia conserte, e dal suo vestiario possiamo intuire che facesse parte della classe proletaria<sup>5</sup>. Già da questa prima fotografia è possibile supporre l'interesse relativo nell'immortalare una condizione clinica in maniera oggettiva, in quanto la persona fotografata è sia riconoscibile da un punto di vista sociale, che individuale, e la sua rappresentazione è plasmata in funzione di un certo modello raffigurativo<sup>6</sup>.

[...] A paradox: within aesthetic discourse, the pose signifies the presence of the artist/photographer who has carefully arranged the model, while in scientific discourse the pose is meant to erase the presence of the photographer and to reveal the objective truth of the patient<sup>7</sup>.

Dunque, si crea fin dalle origini della fotografia clinica una situazione di scambio e incrocio tra l'utilizzo scientifico delle immagini e il loro riferimento (ma anche un vero e proprio inserimento) ad un repertorio visuale esplicitamente artistico, un'unione che si vedrà essere attuata volontariamente da alcuni medici tra gli anni Cinquanta e Settanta dell'Ottocento, che sperimentarono l'utilizzo funzionale della fotografia in relazione ai loro pazienti. In particolare, nella prima parte di questa trattazione, ci si focalizzerà sul lavoro del medico psichiatra inglese Hugh Welch Diamond (1809-1886) e del neurologo francese Jean-Martin Charcot (1825-1893).

Un ulteriore aspetto emerge da questo utilizzo quasi compulsivo della fotografia: i medici divennero «photo mad»<sup>8</sup>, come scrisse l'anatomista William Keiller (1861-1931) al *New York Medical Journal* nel 1894, sottolineando l'uso eccessivo e innecessario di fotografie, spesso di corpi femminili<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> S. Maina, *Medical photography in the Nineteenth Century: from portraits to clinical photography*, in "Hektoen International", 2018; <https://hekint.org/2018/03/05/medical-photography-nineteenth-century-portraits-clinical-photography/> [Ultimo accesso 15/02/2023].

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> S. Sontag, *Sulla Fotografia*, Torino, Einaudi, 2004, p. 7.

<sup>7</sup> C. Amirault, *Posing the Subject of Early Medical Photography*, "Discourse", vol. 16, no. 2, 1993- 94, pp. 51-76, qui pp. 44-45. «un paradosso: nel discorso estetico, la posa significa presenza dell'artista/fotografo che ha sistemato con cura il modello, mentre nel discorso scientifico la posa ha lo scopo di cancellare la presenza del fotografo e di rivelare la verità oggettiva del paziente».

<sup>8</sup> Ivi, p. 61. «folle di fotografia».

<sup>9</sup> Chris Amirault porta addirittura l'esempio di una fotografia che ritrae una bambina con gli arti affetti da un'infezione cutanea da sifilide, immortalata a torso nudo. C. Amirault, *Posing the Subject of Early Medical Photography*, op. cit., p. 45.

By revealing the insistence of some "objectionable" excess within medical photography, Keiller identifies the irrational, "photo-mad" irruption within the rational discourse of medical photography [...] also "objectionable" about these photographs is that "the absolute lack of drapery and reproduction of the model's features" show too much of the women, revealing more of the patient than clinically necessary<sup>10</sup>.

Infatti, la maggior parte dei primi casi di fotografia clinica riguardano principalmente pazienti donne nelle quali l'interesse non era tanto quello di documentare uno stato clinico, quanto quello di richiamare canoni estetici – rendendo evidente, così, l'imposizione di uno sguardo prettamente maschile sul modo di rappresentare il corpo femminile, anche quando malato<sup>11</sup>.

### **1.1.1 Fotografia clinica e fototerapia: Hugh Welch Diamond (1809-1886)**

Hugh Welch Diamond è considerato il padre della fotografia clinica di ambito psichiatrico<sup>12</sup>. Nacque a Kent nel 1809 e si formò in medicina al Royal College of Surgeons per poi continuare i suoi studi all'ospedale di St. Bartholomew, prima di entrare come soprintendente nel dipartimento femminile del Surrey County Lunatic Asylum di Hooley, nella contea di Surrey (Inghilterra) e rimanervi dal 1848 al 1858<sup>13</sup>. Proprio al Surrey County sperimentò l'utilizzo del mezzo fotografico per la documentazione, la cura e la diffusione stessa della fotografia clinica come pratica utile all'aiuto delle pazienti. In seguito al 1858, per ragioni poco note, legate probabilmente ad uno scandalo sconosciuto, aprì un proprio studio privato, dove però smise di fotografare le pazienti e di scriverne a riguardo<sup>14</sup>.

L'attività di Diamond al Surrey County Asylum è rintracciabile in alcuni punti di interesse tra loro concatenabili: la ricerca attiva in ambito fisiognomico e frenologico di una certa "iconografia" fotografica della malattia psichica, l'interesse per gli

---

<sup>10</sup> Ibidem. «Rivelando l'insistenza di alcuni eccessi "discutibili" all'interno della fotografia medica, Keiller identifica l'irruzione irrazionale, "foto-pazza", all'interno del discorso razionale della fotografia medica [...] "discutibile" di queste fotografie è che "l'assoluta mancanza di drappaggio e la riproduzione dei lineamenti della modella" mostrano troppo le donne, rivelando più del paziente di quanto sia necessario dal punto di vista clinico».

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> S. L. Gilman, *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Brattleboro Echo Point Books & Media, 1976, p. 5.

<sup>13</sup> Ivi, p. 6.

<sup>14</sup> S. Pearl, *Through a Mediated Mirror: The Phot or: The Photographic Physiognomy of Dr aphic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*, in "History of Photography", vol. 33, n.3, pp. 288-305, qui p. 293.

sviluppi tecnologici del mezzo fotografico e, soprattutto, lo studio e la teorizzazione dell'utilizzo della fotografia in ambito clinico-psichiatrico. Già nel 1852 venne esposta una serie di fotografie su alcuni «types of insanity»<sup>15</sup> alla London Society of Arts: un'esposizione di alcuni dei suoi scatti alle pazienti del Surrey County Asylum realizzati per essere inseriti in una tradizione di studi sulla fisiognomica, una pseudo-scienza ridefinita alla fine del Settecento da Johann Kaspar Lavater (1741-1801) che si basava su una presunta corrispondenza tra tratti fisici del volto e caratteri psicologici. In questo contesto, sulla scia degli sviluppi sulla fisiognomica dello psichiatra Jean-Etienne-Dominique Esquirol (1772-1840)<sup>16</sup>, Diamond cercava di tracciare e, allo stesso tempo, dare la prova di una corrispondenza tra stato interiore ed aspetto esteriore dello stato psichico alterato delle pazienti in cura<sup>17</sup>. Per di più, vi è un ripensamento dei criteri fisiognomici, considerando, oltre alle fattezze del viso, anche il vestiario e i capelli – che secondo l'ottica dello studioso, contribuivano a rendere evidente il disturbo interiore dei soggetti<sup>18</sup>. Nella lettura alla Royal Society del 1856 intitolata *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity*, Diamond definisce le sue posizioni circa la necessità di una «photographic physiognomy»<sup>19</sup> come metodo terapeutico:

[...] the Photographer catches in a moment the permanent cloud, or the passing storm or sunshine of the soul, and thus enables the metaphysician to witness and trace out the connexion between the visible and the invisible in one important branch of his research into the Philosophy of human mind. [...] There is another point of view in which the value of portraits of the Insane is peculiarly marked, in the effect which they produce upon the patients themselves<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 290. «Tipologie di sanità mentale».

<sup>16</sup> F. Caroli, *Storia della fisiognomica*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 185-

<sup>17</sup> Allan Sekula sottolinea l'importanza del «paradigma fisiognomico» nella diffusione della fotografia, focalizzandosi principalmente sull'acquisizione di un archivio corporeo attraverso la fotografia poliziesca. A. Sekula, *Il corpo e l'archivio*, in «Il Corpo», vol. IV, n. 6/7, 1997, pp. 13-66, qui p. 22.

<sup>18</sup> S. Pearl, *Through a Mediated Mirror: The Photograph: The Photographic Physiognomy of Dr aphic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*, in «History of Photography», vol. 33, n.3, pp. 288-305, qui p. 290.

<sup>19</sup> S. Pearl, *Through a Mediated Mirror: The Photograph: The Photographic Physiognomy of Dr aphic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*, op.cit., qui p. 290. «Fisiognomica fotografica».

<sup>20</sup> H. W. Diamond, *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity*, in «PSICOART», n.1, 2010, pp. 1-14, qui pp. 2-3. «il fotografo coglie in un attimo la nuvola permanente, la tempesta passeggera o il sole dell'anima, e permette così al metafisico di testimoniare e tracciare la connessione tra il visibile e l'invisibile in un ramo importante delle sue ricerche sulla filosofia della mente umana. [...] C'è un altro punto di vista in cui il valore dei ritratti della pazzia è particolarmente evidente: l'effetto che producono sui pazienti stessi».

In Diamond vi è un'enorme fiducia per la corrispondenza tra fotografia e reale, tra ciò che viene immortalato e la reale condizione psichica e interiore delle degenti: nella pratica del medico, la fisiognomica abbinata alla fotografia, in questo contesto, è utile perché crea un archivio e una scala di riferimento esterna a cui il medico si può appellare per riconoscere una determinata malattia<sup>21</sup>. Allo stesso modo, però, l'intento di Diamond era quello di creare dei ritratti – o sequenze di ritratti (come quelle pubblicate nel 1852)<sup>22</sup> – per ciascun paziente considerandone la soggettività e la storia personale, per dare loro modo di osservarsi dall'esterno, in maniera inedita, e concepire la propria condizione come transitoria e curabile [Fig.1]. «Diamond insisted that looking at photographic representations of themselves provided patients with the accurate self-reflection required to force them to recognize their illness»<sup>23</sup>: il medico mirava, dunque, a creare un distacco e un riconoscimento da parte dei pazienti attraverso la loro stessa immagine, per proporre dei metodi terapeutici alternativi ai trattamenti restrittivi che già alcuni, come il collega John Conolly – che nel 1858 pubblicò sul *Medical Times and Gazette*, *The Physiognomy of Insanity*, una raccolta di saggi su disturbi psicologici a partire dai ritratti di Diamond<sup>24</sup> – avevano già tentato di limitare<sup>25</sup>. Nel suo testo del 1856, Diamond porta alcuni esempi di come la pratica fotografica avesse «indubbiamente»<sup>26</sup> portato al miglioramento dello stato di salute di alcune pazienti e alla guarigione: il primo riguarda il processo di cambiamento di una paziente maniaca che, osservando una sequenza di suoi ritratti fotografici, poté vedere coi propri occhi il miglioramento: «This patient could scarcely believe that her last portrait representing her as clothed and in her right mind, would even have preceded

---

<sup>21</sup> S. di Marco, *Tra simbolo e indice. Considerazioni sulla fotografia psichiatrica di H.W. Diamond*, in "PSICOART", n. 5, 2015, pp. 1-28, qui p.4.

<sup>22</sup> S. L. Gilman, *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Echo Point Books & Media, Brattleboro, 1976, p. 8.

<sup>23</sup> S. Pearl, *Through a Mediated Mirror: The Photograph or: The Photographic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*, op.cit., qui p. 290. «Diamond insisteva sul fatto che l'osservazione di rappresentazioni fotografiche di sé stessi forniva ai pazienti l'accurata auto-riflessione necessaria per costringerli a riconoscere la loro malattia».

<sup>24</sup> S. L. Gilman, *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Echo Point Books & Media, Brattleboro, 1976, pp. 25-73.

<sup>25</sup> S. Pearl, *Through a Mediated Mirror: The Photograph or: The Photographic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*, op. cit., qui p. 290.

<sup>26</sup> H. W. Diamond, *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity*, in "PSICOART", n.1, 2010, pp. 1-14, qui p. 6.

by anything so fearful»<sup>27</sup>. Il secondo, noto, esempio che riporta il medico riguarda, invece, una giovane paziente ventenne fermamente convinta di essere una ricca regina e che, mostrandole altre immagini di pazienti che nutrivano la stessa convinzione, gradualmente cominciò a riconoscere in sé la mera illusione creata dalla sua mente<sup>28</sup>. Attraverso il suo lavoro al Surrey County Lunatic Asylum, Diamond costruì una vera e propria metodologia che, a seconda di ciò che poté osservare, fu funzionale e vincente nell'aiutare le pazienti attraverso il loro percorso di guarigione: «In looking through a mirror, patients would see what they expected to see; only through the distance provided by the mediation of photography could the necessary shock and later recognition be achieved»<sup>29</sup>. Diamond si pose come intermediario assieme al mezzo fotografico per sottolineare quegli aspetti che, senza questa operazione, sarebbero stati invisibili ai pazienti: immortalare il reale ma allo stesso tempo fermare un momento in cui il soggetto ritratto potesse riconoscere nell'immagine una persona altra da sé – osservazione necessaria per affrontare la ripresa.

Si potrebbe considerare l'operato di Diamond al pari di una prima e originaria proposta di utilizzare la fotografia a scopi terapeutici, delineando delle aspettative, e confrontandole poi con degli effettivi risultati. Ovviamente, si devono anche considerare le implicazioni circa consenso, privacy e rappresentazione mediata dei soggetti che, come affermato precedentemente, sono prevalentemente femminili. Infatti, lo sguardo di Diamond – implicando anche una certa volontà di resa estetica, formale e «simbolica»<sup>30</sup> dei ritratti delle pazienti – è pur sempre uno sguardo maschile, per quanto le pazienti fossero a conoscenza e acconsentissero a questa documentazione della loro immagine.

---

<sup>27</sup> Ivi, p.4. « La paziente stentava a credere che il suo ultimo ritratto, che la raffigurava vestita e sana di mente, fosse preceduto da qualcosa di così spaventoso».

<sup>28</sup> Ivi, p.7.

<sup>29</sup> S. Pearl, *Through a Mediated Mirror: The Photograph or: The Photographic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*, op. cit., qui p. 294. «Guardando attraverso uno specchio, i pazienti vedevano ciò che si aspettavano di vedere; solo attraverso la distanza fornita dalla mediazione della fotografia si poteva ottenere il necessario shock e il successivo riconoscimento».

<sup>30</sup> S. Pearl, *Through a Mediated Mirror: The Photograph or: The Photographic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*, op. cit. L'autrice analizza dal punto di vista simbolico alcuni elementi persistenti nelle immagini delle pazienti di Diamond: le corone d'alloro, i mantelli, gli ornamenti – tutti simboli che possono richiamare a delle icone artistiche.

### 1.1.2 Jean- Martin Charcot (1825-1893) alla Salpêtrière

La problematica considerazione della rappresentazione del corpo femminile malato nella prima fotografia clinica, generalmente, coinvolge principalmente un altro medico che operò a Parigi alla fine dell'Ottocento: Jean-Martin Charcot si insediò come neurologo all'ospedale psichiatrico della Salpêtrière di Parigi nel 1862 quando, all'interno, vi era un medico ogni cinquecento pazienti e il termine "isteria" ancora non era contemplato<sup>31</sup>. Infatti, l'operato di Charcot all'interno dell'ospedale fu mirato a riconoscere i sintomi associati all'isteria e a individuare un'iconografia che potesse riassumere in immagini emblematiche le varie "fasi" della malattia per poterle racchiudere nella pubblicazione intitolata *Iconographie photographique de la Salpêtrière* – un primo volume fu edito nel 1876-1877, seguito dal secondo l'anno successivo e dal terzo nel 1879-1880<sup>32</sup>. Charcot introdusse, dunque, una metodologia «scientifica, terapeutica e antropologica»<sup>33</sup> attraverso l'utilizzo del mezzo fotografico, immortalando le pazienti della Salpêtrière specialmente durante le sue "lezioni del martedì" a cui presenziavano il personale medico al completo, ma anche politici, artisti, letterati, collezionisti, prefetti di polizia o, addirittura, cardinali<sup>34</sup>. Durante queste lezioni, alle malate era richiesto generalmente di inscenare o recitare i loro attacchi isterici, per poterli fotografare – una metodologia che – nonostante l'intento primario di documentare e comprendere al meglio gli attacchi isterici – spesso portava a far peggiorare lo stato di salute delle pazienti, poiché, se alcune assecondavano i voleri del medico, altre, in situazione di difficoltà, dovevano trattenersi per, così, mostrare al pubblico il proprio stato e «duplicare il loro dolore»<sup>35</sup>. Come osserva Georges Didi Hubermann nel suo studio approfondito sulla *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, si trattava, in realtà, di una vera e propria spettacolarizzazione della sofferenza delle isteriche: Charcot vedeva l'ospedale come un «museo patologico vivente»<sup>36</sup> in cui la documentazione doveva essere l'emblema

---

<sup>31</sup> G. Didi Hubermann, *L'invenzione dell'isteria*, Genova-Milano, Marietti, 2008, p. 39.

<sup>32</sup> D. de Marneffe, *Looking and Listening: The Construction of Clinical Knowledge in Charcot and Freud*, in "Signs", vol.17, n. 1, 1991, pp- 71-111, qui p. 71.

<sup>33</sup> G. Didi Hubermann, *L'invenzione dell'isteria*, op. cit., p. 73.

<sup>34</sup> Ivi, p. 40.

<sup>35</sup> Ivi, p. 20.

<sup>36</sup> Ivi, p. 89.

di questo spazio “espositivo” – non solamente dal punto di vista scientifico, bensì anche artistico. Infatti, alla base del suo metodo diagnostico non vi era solamente la teoria – «La theorie, c'est bon, mais ça n'empeche pas d'exister»<sup>37</sup> – ma soprattutto l'osservazione diretta, tanto che gli stessi suoi allievi dell'École de la Salpêtrière scrivevano di lui: «Meticulous clinical scrutiny, particularly of a visual type, was at the root of all Charcot's discoveries. The artist in him, who went hand in hand with the physician, played an interesting part in these discoveries»<sup>38</sup>. Gli allievi individuarono, dunque, in Charcot, un lato “artistico” che ben si espresse nella realizzazione dei ritratti fotografici delle pazienti isteriche per la sua *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, che, secondo il medico, dovevano soddisfare sia l'ambiente scientifico che quello estetico-artistico. Addirittura, alcune delle fotografie inserite vennero manomesse pittoricamente, un'operazione non considerata di falsificazione ma di un ulteriore riallineamento ad un «ordine prestabilito» di norme fisiognomiche<sup>39</sup>. Non è un caso se, date le premesse, Charcot venisse additato da alcuni suoi contemporanei come “l'inventore” dell'isteria, più che il suo scopritore ma, nonostante queste accuse, lui continuò a difendere e giustificare il suo onesto operato attraverso il mezzo fotografico:

Ecco la verità. Non ho mai smesso di dire nient'altro che la verità; non ho l'abitudine di affermare ciò che non è dimostrabile con la sperimentazione. È cosa nota che, per principio, non tengo conto della teoria e lascio da parte tutti i pregiudizi: se si vuole fare chiarezza, occorre considerare le cose per come si presentano. [...] Certo sarebbe meraviglioso poter creare delle malattie seguendo il proprio desiderio bizzarro e la propria fantasia; ma, in verità, io non sono altro che il fotografo, colui che registra ciò che vede...<sup>40</sup>

Tratto da un testo di una delle *Leçons du mardi* del 1887/1888, in questo scritto Charcot si definisce, dunque, un fotografo che si limita a registrare la realtà come si presenta ai suoi occhi. Una realtà, tuttavia, mediata attraverso il suo sguardo.

---

<sup>37</sup> D. de Marneffe, *Looking and Listening: The Construction of Clinical Knowledge in Charcot and Freud*, in “Signs”, vol.17, n. 1, 1991, pp- 71-111, qui p. 77. «Va bene la teoria, ma che non impedisca di esistere».

<sup>38</sup> Ibidem. «Un meticoloso esame clinico, soprattutto di tipo visivo, fu alla base di tutte le scoperte di Charcot. L'artista che era in lui, che andava di pari passo con il medico, ha svolto un ruolo interessante in queste scoperte.».

<sup>39</sup> Ivi, p. 84.

<sup>40</sup> G. Didi Hubermann, *L'invenzione dell'isteria*, op. cit., p. 58.



Attraverso il suo metodo diagnostico, Charcot operò in maniera “archetipica” con le sue pazienti, individuando delle “fasi” alle crisi isteriche di cui soffrivano. Con il termine “aura”, si intende la fase di sintomi che anticipano le crisi, che possono passare da tachicardia, a sbadiglio costante, tosse nervosa, fino alla fase epilettica, identificata come l’origine della crisi. Il secondo momento, denominato “periodo del clownismo”, è caratterizzato da rapidi movimenti; mentre, il terzo, le *attitudes passionelles*, la fase più duratura, in cui Charcot osservava le “pose” assunte dalle pazienti per comprenderne l’origine fisiognomica. Per Charcot, infatti, attraverso la fotografia si possono ottenere e determinare le *facies* specifiche di ogni malattia, ossia l’identificazione di un “Tipo”, sempre valido nelle diagnosi proprio grazie alla sua universalizzazione<sup>41</sup>. La quarta fase, chiamata “squilibrio post isterico”, si osservava non in tutti i casi e si considerava capace di durare anche più giorni<sup>42</sup>. Georges Didi-Hubermann nel suo approfondito studio sulla *Iconographie photographique de la Salpêtrière* del 1982, dedica un’intera sezione ad analizzare un particolare caso e la figura emblematica per il lavoro sull’iconografia dell’isteria di Charcot: quello di Augustine. La giovanissima ragazza, appena quindicenne, ricoverata nell’ottobre del 1875, divenne il modello prediletto dal medico per illustrare le descrizioni delle fasi della malattia<sup>43</sup>. Viene descritta da Didi-Hubermann un «quasi-volto [...] quasi-nome»<sup>44</sup>, sfocando la sua identità per rappresentare i corpi di tutte le pazienti della Salpêtrière. La sua immagine risultava agli occhi del medico e dei suoi allievi «un capolavoro, la perfezione stessa»<sup>45</sup> per la cadenza più regolare delle crisi e delle pose, catalogate tassonomicamente nell’*Iconographie*:

Gli attacchi d’A... somigliano, per il modo in cui si succedono i periodi, agli attacchi delle malate di cui abbiamo parlato fino ad ora. Noi ci limiteremo a sottolineare che in esse si trovano tutte le caratteristiche che Charcot ha descritto durante le lezioni che ha appena tenuto alla Salpêtrière<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 77.

<sup>42</sup> Ivi, p. 76.

<sup>43</sup> D. de Marneffe, *Looking and Listening: The Construction of Clinical Knowledge in Charcot and Freud*, op. cit., qui p. 79.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ivi, p. 160.

<sup>46</sup> Ibidem. Citazione da uno scritto dell’allievo Desiré Bourneville all’interno dell’*Iconographie*.

Oltre a somigliare a tutti gli attacchi delle altre pazienti, le crisi di Augustine assumono, in immagine, un'iconografia non solo nosologica, ma anche iconografica. Ad esempio, una delle tavole delle *attitudes passionelles* del 1878 raffigurante "l'estasi" della giovane diventa una «forma attestata, classica [...] Il desiderio era solamente di indicare la connivenza fondamentale tra una pratica clinica e dei paradigmi figurativi, plastici, letterari»<sup>47</sup>[fig. 2].

Se la proposta di Charcot era quella di unire la volontà scientifico-conoscitiva con l'approccio terapeutico attraverso la documentazione fotografica – che permettesse la riconoscibilità della malattia dell'isteria – nella realizzazione di questo intento si perse l'atteggiamento medico e curativo per alimentare, invece, un bisogno di immaginario personale ed egoriferito<sup>48</sup>. La costruzione di un'iconografia a partire da corpi in carne ed ossa di giovani donne, sulle quali vennero imposti – a partire dallo scatenamento volontario dell'atto dimostrativo della loro condizione – dei modelli e delle aspettative, oltre che la smania di spremere le caratteristiche della loro storia personale per riunirle in un solo ed unico "archetipo dell'isterica", è una costruzione fittizia, mediata dallo sguardo di un singolo uomo, alla ricerca di validazioni alle proprie supposizioni.

### 1.1.3 Approcci in discussion

Diamond's camera, and the cameras of other asylum superintendents who followed his approach, was equally a form of control and restraint, as was physiognomy itself. Already an observational activity, physiognomical observation became a more powerful surveillance technique with the recording mechanism of the camera<sup>49</sup>.

Come affermato dalla storica Sharonna Pearl nel saggio *Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond* (2009), sia l'approccio di Diamond che di Charcot sfociò nell'essere manipolatorio e invadente nei confronti delle pazienti, controllandole indirettamente attraverso molteplici elementi: lo sguardo prevalentemente maschile nella rappresentazione dei corpi di

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 192.

<sup>48</sup> J. Rutaten, *Phototherapy and Therapeutic Photography*, Leida, Leiden University, 2015, p. 8-9.

<sup>49</sup> S. Pearl, *Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*, op. cit., p. 305. «La macchina fotografica di Diamond, e le macchine fotografiche di altri sovrintendenti manicomiali che seguirono il suo approccio, era ugualmente una forma di controllo e di contenimento, così come la fisiognomica stessa. Già un'attività di controllo, l'osservazione fisiognomica divenne una tecnica di sorveglianza più potente con il meccanismo di registrazione della fotocamera».

donne malate, l'imposizione di modelli archetipici provenienti dalla tradizione artistica – che quindi potevano tradire l'osservazione scientifica della realtà –, la smania di osservazione e di documentazione attraverso il mezzo fotografico, che poteva validare le loro ricerche. A ciò, complicando ulteriormente la situazione, si aggiunge la ricezione che queste immagini ebbero nella comunità scientifica e artistica a loro contemporanea. In particolare, si riportano alcune parole di Ernst Lacan (1828-1879), uno dei membri della *Parisian Photographic Society*, scritte nel 1856 a riguardo delle tavole fotografiche di Diamond:

I have before me a collection of fourteen portraits of women of various ages. Some are smiling, others seem to be dreaming. [...] Of one ponders them for a longer period of time, one grows sad against one's will. [...] If Diamond's example is followed, as we hope it will be, how many such valuable collections can be formed, how many scientific treasures will be added to those already in our museums and medical schools<sup>50</sup>.

Si parla, dunque, in termini di “collezione”, dell'inserimento di immagini mediche e cliniche nel contesto museale o collezionistico, inizialmente senza ponderare se ciò possa costituire un problema specialmente sui fronti dei diritti di privacy – di cui si inizierà a parlare solamente alla fine del Diciannovesimo secolo coi primi tentativi di difendere l'identità dei malati, spesso coprendo loro il volto<sup>51</sup> – e, in generale, sull'oggettificazione di ciò che è strettamente collegato ad una procedura diagnostica o terapeutica<sup>52</sup>.

Come si è visto, la novità costituita dalla fotografia, con le sue caratteristiche di temporalità e attinenza al reale, venne utilizzata in questo primo contesto di fotografia clinica con un approccio legato a stilemi e sovrastrutture sia estetiche che pseudo-scientifiche (per il riferimento costante alla fisiognomia). Ad ogni modo, l'operato di Hugh Welch Diamond e Jean-Martin Charcot, nel contesto di questa ricerca, è visto essenzialmente come un primo tentativo di utilizzare il mezzo fotografico in funzione di una terapia o di un aiuto clinico, che verrà approfondita, in quanto pratica definita nel corso del Novecento, nei paragrafi successivi.

---

<sup>50</sup> S. L. Gilman, *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, op.cit., pp. 12-13.

<sup>51</sup> M. Te Hennepe, *Private portraits or suffering on stage: curating clinical photographic collections in the museum context*, “Science Museum Group Journal”, 2016, pp. 1-17, qui p. 7.

<sup>52</sup> Ivi, p. 2.

## 1.2 Il metodo foto-terapeutico contemporaneo

La fototerapia è una delle tecniche utilizzate nell'ambito delle arti terapie che si contraddistingue per l'uso della fotografia sia come oggetto analitico che come pratica/azione, in unione con una terapia psicologica, a supporto del processo terapeutico verbale tradizionale<sup>53</sup>. L'arte terapia si sviluppò, a partire dalla pittura, già negli anni Quaranta del Novecento, grazie all'operato dell'artista Adrian Hill (1895-1977), che nel 1945 pubblicò *Art Versus Illness* testo di esordio della disciplina<sup>54</sup>. Hill, reduce dalla tubercolosi, cercò di aiutare anche altri convalescenti attraverso la metodologia che, a sua volta, gli era stata utile: il disegno e la pittura. Le arti terapie, che coinvolgono diverse e numerose discipline artistiche (dalla pittura, alla fotografia, al video, fino alla danza e al teatro), si diffusero soprattutto fra anni Sessanta e Settanta del Novecento attraverso studi intrapresi da singoli terapeuti, per giungere poi ad una visione d'insieme. In particolare, per quanto riguarda la fototerapia, il primo *Educational Workshop* legato alla fototerapia venne guidato dalla terapeuta Judy Weiser nel 1975 a Vancouver, in Canada, seguito dal primo *International PhotoTherapy Symposium* in Illinois nel 1979; mentre il primo workshop europeo si tenne a Leeuwarden, nei Paesi Bassi, solamente nel 1990<sup>55</sup>.

La foto-terapeuta canadese Judy Weiser è una delle figure centrali nello sviluppo di un metodo foto-terapeutico esaustivo, sviluppato a partire dal 1975, coinvolgente di ogni aspetto legato al processo di terapia personale attraverso le fotografie di diversa natura. In questa sede si considera la teorizzazione avvenuta da parte di Weiser considerando anche il legame instaurato con la fotografa inglese Jo Spence (1934-1992), pioniera della fotografia terapeutica, una tecnica di autoanalisi esplorata anche attraverso la personale pratica artistica, che sarà oggetto di un adeguato approfondimento<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> J. Weiser, *Foto personali e foto di famiglia come strumento per la terapia. Il "Come, Cosa e Perché" delle tecniche di FotoTerapia*, in "PSICOART", n.1, 2010, pp.1-43, qui p. 5.

<sup>54</sup> M. Bush, *Adrian Hill, Tuberculosis and Art Therapy*, in "London Art Therapy Center", <https://arttherapycentre.com/blog/adrian-hill-uk-founder-art-therapy-morgan-bush-intern/> [Ultimo accesso 15/02/2023].

<sup>55</sup> J. Weiser, *History and Development*, in "Phototherapy Center", 2012, <https://phototherapy-centre.com/phototherapy-archives/> [Ultimo accesso 15/02/2023].

<sup>56</sup> J. Weiser, *Remembering Jo Spence: A Brief Personal and Professional Memoir*, 2006, in <https://phototherapy-centre.com/phototherapy-archives/> [Ultimo accesso 15/02/2023].

Il metodo foto-terapeutico contemporaneo prevede, innanzitutto, la presenza di un terapeuta formato adeguatamente, in grado di guidare il cliente attraverso un processo di osservazione introspettiva generato dal confronto con immagini fotografiche che possono provenire da diverse fonti: fotografie personali, di famiglia, autoritratti e ritratti, oppure fotografie e archivi fotografici di terzi con i quali il cliente non ha un rapporto diretto e personale. La metodologia sviluppata da Weiser è stata creata per poter essere utilizzata da qualsiasi terapeuta, con formazione artistica o meno, coinvolgendo sia l'aspetto analitico che creativo della fotografia<sup>57</sup>. È bene sottolineare che, nell'ottica fototerapeutica, l'immagine fotografica non è intesa in senso artistico, bensì in termini di comunicatività<sup>58</sup>.

### 1.2.1 Le tecniche

When we become aware of our visual (nonverbal) literacy – and understand fully that it differs for each of us – we can begin to appreciate the extent to which decisions, expectations, feelings, thoughts, and memories are based on nonverbal stimuli and meaning-making and are thus directly connected with our sensory perceptions<sup>59</sup>.

Alla base del metodo foto-terapeutico vi è il linguaggio simbolico dell'immagine, capace di suscitare nell'osservatore reazioni e riflessioni, che spesso attingono dalla memoria personale. Da questo punto di vista, la principale differenza tra fototerapia e arte terapia in generale è che la seconda richiede un moto di ricerca personale e inconscia dall'interno all'esterno, mentre la prima dipende da un «soggetto esterno interiorizzato»<sup>60</sup>, ovvero dall'oggetto fotografico, verso l'interno. Lo scopo del terapeuta nella fototerapia è quello di individuare «pattern di risposte, temi ripetuti e coerenti nel tempo (e spesso attraverso le generazioni), contenuti simbolici insoliti» per poter guidare al meglio il cliente nel percorso terapeutico.

---

<sup>57</sup> J. Weiser, *Foto personali e foto di famiglia come strumento per la terapia. Il "Come, Cosa e Perché" delle tecniche di FotoTerapia*, op.cit., qui p. 6.

<sup>58</sup> Ivi, p. 7.

<sup>59</sup> J. Weiser, *Phototherapy techniques: exploring the secrets of personal snapshots and family albums*, Vancouver, Phototherapy Center press, 1999, p.3. «Quando diventiamo consapevoli della nostra alfabetizzazione visiva (non verbale) - e comprendiamo appieno che è diversa per ciascuno di noi - possiamo iniziare ad apprezzare la misura in cui le decisioni, le aspettative, i sentimenti, i pensieri e i ricordi si basano su stimoli non verbali e sulla creazione di significati, che sono quindi direttamente collegati alle nostre percezioni sensoriali».

<sup>60</sup> D. A. Krauss, *Phototherapy in Mental Health*, Springfield, Charles C Thomas Pub Ltd, 1983, p. 53.

La metodologia definita dalla foto-terapeuta Judy Weiser si basa principalmente su cinque tecniche, tra loro dialoganti, che comprendono i principali approcci di osservazione e analisi, da parte del cliente, di diverse tipologie di immagini fotografiche: fotografie create o raccolte dal cliente; foto del paziente realizzate da terzi; autoritratti; foto e album di famiglia e la speciale categoria delle “foto-proiettive”.

Nel primo caso di analisi di fotografie scattate dal soggetto o immagini di terzi collezionate da esso, a livello terapeutico ci si focalizza sul linguaggio simbolico e interpretativo che il soggetto può conferire ad esse, a posteriori dell’atto o gesto fotografico o selettivo di una certa immagine. Si lavora sul considerare l’atto fotografico come un gesto in cui aspettative e metafore personali si riflettono, ma non solo, perché ciò può sussistere anche alla presenza di immagini “trovate” che, anche se non appartengono all’ambiente familiare del soggetto, possono essere individuate come suggerimenti di una particolare visione personale, con una funzione “talismanica”<sup>61</sup>. Weiser osserva che: «Photos clients take or collect become metaphors of themselves or intimations of perceptions not yet in their conscious awareness. [...] This means of nonverbal retrospection permits the self to inform itself directly»<sup>62</sup>.

Il gesto fotografico implica indirettamente un’imposizione di potere del soggetto che decide, in quel momento, di immortalare un frammento di tempo e di realtà: a partire da questa consapevolezza, il rapporto con delle fotografie che ritraggono il soggetto eseguite da terzi può portare a far emergere profonde dinamiche identitarie e personali. Il soggetto può essere stato immortalato – e di conseguenza, oggettificato – in maniera spontanea, senza potersi accorgere di essere fotografato, oppure, al contrario, cercando di riassumere la propria presenza attraverso una posa che, spesso, davanti ad un obiettivo fotografico, mira a cercare di tradurre un’idea di come si vorrebbe essere percepiti dall’esterno. Spesso questa tecnica è utilizzata in stretto dialogo con quella coinvolgente gli autoritratti del soggetto inserito nel percorso foto-terapeutico. È importante sottolineare che, nel contesto della terapia, possono essere utilizzate sia

---

<sup>61</sup> J. Weiser, *PhotoTherapy techniques in counseling and therapy*, in "Canadian Art Therapy Association Journal", n. 17, vol.2, pp.23-53, qui p. 24.

<sup>62</sup> J. Weiser, *Phototherapy techniques: exploring the secrets of personal snapshots and family albums*, op. cit., p.23. «Le foto che i clienti scattano o collezionano diventano metafore di se stessi o intimazioni di percezioni non ancora consapevoli. [...] Questo mezzo di retrospettiva non verbale permette al sé di informarsi direttamente».

immagini datate, che immagini realizzate durante, persino in loco. Spesso, infatti, il terapeuta consiglia al cliente anche delle tematiche identitarie – attraverso domande e richieste specifiche emergenti dal momento della seduta: come si è visti dagli altri, come si vorrebbe essere visti, come si pensa che gli altri osservino – su cui lavorare attraverso nuovi scatti e autoritratti per, eventualmente, lavorare per comparazione tra essi e quelli preesistenti. La categoria dell'autoritratto è, senza dubbio, tra le più delicate e stratificate, dove il cliente è invitato ad osservarsi e attivare il meccanismo di identificazione di un' «entità esterna, una persona a sé»<sup>63</sup> nell'immagine, da misurare e comparare con l'immagine interiore di sé che viene costruita nel tempo. Il lavoro sull'autoritratto fotografico, porta, così, a poter riconoscere il cambiamento attraverso la propria immagine senza mediazioni o interferenze esterne<sup>64</sup>.

Weiser considera la parte di analisi di foto e archivi familiari come una tecnica separata rispetto alle altre<sup>65</sup>. L'archivio personale espresso prevalentemente attraverso il linguaggio narrativo dell'album di famiglia è fonte emblematica di una retorica dell'individuo con la quale il soggetto, in un processo di terapia, deve confrontarsi. La pratica di creazione di un album di famiglia prevede una selezione, a monte, dei momenti salienti della storia di un nucleo familiare, spesso momenti di celebrazione o di riunione delle varie entità riconosciute all'interno dell'ambiente familiare – Weiser parla, infatti, di «collezioni tematiche»<sup>66</sup>, considerate come parte della costruzione di un'identità collettiva e deposito di aspettative. L'album di famiglia o la collezione di foto dei momenti salienti della propria vita privata si diffuse in maniera capillare già alla fine del XIX secolo grazie alla distribuzione e accessibilità del mezzo fotografico resa possibile dalla distribuzione di macchine fotografiche maneggevoli ed economiche da parte della società Eastman Kodak Co., come, ad esempio, la Kodak Brownie, commercializzata a partire dal 1900, segnando l'avvio della «fotografia non professionistica, di quella attitudine e passione allo scatto privato e dilettantesco che in genere si definisce fotografia amatoriale o vernacolare [...] È qui che la fotografia

---

<sup>63</sup> J. Weiser, *Foto personali e foto di famiglia come strumento per la terapia. Il "Come, Cosa e Perché" delle tecniche di FotoTerapia*, op.cit., p. 27.

<sup>64</sup> Ivi, p.124.

<sup>65</sup> Ivi, p. 25.

<sup>66</sup> J. Weiser, *Foto personali e foto di famiglia come strumento per la terapia. Il "Come, Cosa e Perché" delle tecniche di FotoTerapia*, op.cit., p. 27.

diventa una pratica sociale»<sup>67</sup>. Solamente con l'avvento della metodologia fototerapeutica negli anni Settanta del Novecento – che, si vedrà in seguito il lavoro accurato sul proprio archivio familiare di Jo Spence, si applica anche alla scena artistica contemporanea, soprattutto femminista<sup>68</sup> – si iniziò a mettere in discussione il tipo di costruzione narrativa associato all'album di famiglia<sup>69</sup>. Nel contesto fototerapeutico si asseconda una rilettura e riappropriazione della narrazione sulla propria identità in relazione alla propria percezione.

«The meaning of any photograph is not in the photo, it's always in the viewer»<sup>70</sup>. La quinta e ultima tecnica esplorata viene definita da Weiser come processo “foto-proiettivo”<sup>71</sup>:

As we try to figure out the photograph, we mentally scan it, instinctively deconstructing it to get it to make sense. In constructing our meaning of it, our inner representations of that photo, our personal constructs, will be the only reality that we will ever be able to know of it<sup>72</sup>.

A sua volta, è una tecnica da considerare, a monte, compresa in tutte le precedenti, perché in ognuna si richiede la consapevolezza che osservare delle fotografie implica proiettare su di esse un significato che non necessariamente era lo stesso di quando erano state create (sia dal cliente che da terzi). Weiser paragona questa tecnica ad altre utilizzate nel campo della psicoterapia e arte terapia, come il test di Roschach o il test di appercezione tematica proprio per la caratteristica di essere test proiettivi<sup>73</sup>.

---

<sup>67</sup> F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 212-213.

<sup>68</sup> K. Cross, J. Peck. *Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory*, in “Photographies”, vol.3, n.2, pp. 127-138, qui p. 129.

<sup>69</sup> J. Rutaten, *Phototherapy and Therapeutic Photography: The Healing Power of Photographs*, Leida, Leiden University, 2015, p. 33.

<sup>70</sup> K. Lik, *Dream Analysis, Self-Portraiture, and the process of Individuation, in the light of Female Identity*, Lisbona, Universidade Europeia, 2022, p. 18. «Il significato di ogni fotografia non è nella foto, ma sempre nell'osservatore».

<sup>71</sup> J. Weiser, *Foto personali e foto di famiglia come strumento per la terapia. Il “Come, Cosa e Perché” delle tecniche di FotoTerapia*, op.cit., p. 31.

<sup>72</sup> J. Weiser, *Phototherapy techniques: exploring the secrets of personal snapshots and family albums*, op. cit., pp. 16. «Mentre cerchiamo di capire la fotografia, la scannerizziamo mentalmente, decostruendola istintivamente per darle un senso. Nel costruire il nostro significato, le nostre rappresentazioni interiori di quella foto, i nostri costrutti personali, saranno l'unica realtà che potremo mai conoscere di quella foto».

<sup>73</sup> Ibidem.



## 1.2.2 La fotografia terapeutica

Vi è una sostanziale differenza tra fototerapia e fotografia terapeutica: per fotografia terapeutica si intende l'utilizzo del mezzo fotografico in maniera attiva e creativa, una pratica personale che può non coinvolgere l'aiuto di un terapeuta<sup>74</sup>. Weiser mantiene programmaticamente divise le due tecniche per una ragione di metodologia, lasciando alla seconda l'autonomia che la definisce – e soprattutto per farle mantenere una distanza dalle proprie ricerche più specificatamente in unione con la terapia psicoterapeutica: Nell'articolo *Remembering Jo Spence: A Brief Personal and Professional Memoir*, Weiser ripercorre la storia del legame e collaborazione con la fotografa inglese Jo Spence, che, tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, stava lavorando ad un metodo basato sul potere terapeutico dell'autoritratto, a partire dalla propria pratica artistica. Weiser ricorda di Spence: «[...]our work is not "oppositional", but rather simply just the two ends of one exciting "continuum of photo-based healing practices"»<sup>75</sup>. Infatti, la fotografa inglese giunse ad elaborare e organizzare veri e propri workshop pubblici assieme all'artista Rosy Martin. La tecnica venne definita dalle due fotografe «re-enactment phototherapy»<sup>76</sup>, e da Weiser come “fotografia terapeutica”, poiché si incentrava sull'azione di ricostruzione del sé attraverso la ri-personificazione di certi ruoli, o l'esplorazione della propria identità multipla, intesa come performance<sup>77</sup>. Come descritta da Martin, si trattava di una tecnica di incrocio tra le discipline della fotografia e della terapia, valicando i limiti tra teoria e pratica, oltre che l'annullamento della separazione tra ciò che è ritenuto privato e ciò che è pubblico<sup>78</sup>. Sia Weiser che Spence concordavano sul ruolo della fotografia come «symbolic emotional communication»<sup>79</sup>, rispetto al considerarle unicamente degli oggetti artistici – sfruttando, dunque, il loro potenziale come agente di

---

<sup>74</sup> J. Weiser, *Remembering Jo Spence: A Brief Personal and Professional Memoir*, 2006, in <https://phototherapy-centre.com/phototherapy-archives/> [Ultimo accesso 15/02/2023].

<sup>75</sup> Ibidem. «[...]il nostro lavoro non è "oppositivo", ma semplicemente le due estremità di un emozionante "continuum di pratiche curative basate sulla fotografia».

<sup>76</sup> R. Martin, *The Performative Body: Phototherapy and re-enactment*, in “Afterimage”, vol. 29, n.3, 2001, pp. 17-20, qui p. 17.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> J. Weiser, *Remembering Jo Spence: A Brief Personal and Professional Memoir*, 2006, in <https://phototherapy-centre.com/phototherapy-archives/> [Ultimo accesso 15/02/2023]. «Comunicazione simbolico-emozionale».

autoesplorazione, oltre a sottolineare che: «[...] using these techniques requires no prior experience with cameras, nor any knowledge about photographic art - and in fact such prior training would often get in the way of spontaneous emotional expression»<sup>80</sup>.

Ad ogni modo, alla tecnica *re-enactment phototherapy* sarà dedicata una riflessione accurata nell'approfondimento incentrato sul corpus artistico di Jo Spence.

Vi è un'ulteriore, finale, sfumatura di possibilità all'interno del termine "fotografia terapeutica", ovvero la tecnica dell'auto-foto-terapia, definita dal medico e psicanalista italiano Fabio Piccini, attraverso una serie di esercizi di auto-raffigurazione che indagano sulla multiformità dell'identità umana, con lo scopo di creare un «diario immaginale»<sup>81</sup> del soggetto. A partire dalla consapevolezza del fatto che l'inconscio umano è una perpetua «fucina delle immagini»<sup>82</sup>, il linguaggio visuale è al centro del rapporto del soggetto con il mondo esterno e con sé stesso, con la propria realtà interiore. Nella tecnica ci si sofferma sullo scarto che si crea tra l'immagine esterna e interna del soggetto attraverso la creazione di autoritratti intesi come interpretazioni della propria identità – perciò non necessariamente legati al proprio aspetto esteriore – come un «intervallo spazio-temporale [...] favorevole al cambiamento dell'interpretazione delle proprie immagini»<sup>83</sup>.

La fototerapia si muove, a partire dagli anni Settanta del Novecento, in concomitanza di un cambiamento nella percezione dell'immagine fotografica anche all'interno del contesto socioculturale. Infatti, contemporaneamente alla teorizzazione di tecniche e metodi di approccio terapeutico alla fotografia, si definisce maggiormente anche una stessa teoria della fotografia contemporanea alla luce di nuove riflessioni su questioni come l'autorialità, l'effettiva rappresentazione della realtà, il rapporto tra immagini e società, analizzando le implicazioni che essa, sia come pratica artistica, che come percezione del mondo, comporta.

---

<sup>80</sup> Ibidem. «[...] l'utilizzo di queste tecniche non richiede alcuna esperienza precedente con le macchine fotografiche, né alcuna conoscenza dell'arte fotografica - e in effetti una tale formazione preliminare spesso ostacolerebbe l'espressione emotiva spontanea».

<sup>81</sup> A. M. Acocella, O. Rossi (a cura di), *Le nuove arti terapie*, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 36.

<sup>82</sup> Ivi, p. 29.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 30-33.

### 1.3 L'arte contemporanea in relazione alla fototerapia: archivio, memoria e ricerca del sé

Our mind achieves a cognitive leap that equates looking at the photo with being in the actual scene. [...] It is natural that people respond to these visual artifacts as if they were full of life<sup>84</sup>.

J. Weiser, 1999

Roland Barthes, nel suo testo *La camera chiara* del 1980 osserva e descrive le diverse caratteristiche insite alla fotografia, sia come pratica, sia come oggetto, attraverso l'analisi e l'interpretazione di come si possano osservare le immagini fotografiche e cosa queste suggeriscano a chi le considera nella loro essenza, ricercando, così, il loro valore ontologico. Nella costruzione di questo testo fondante della teoria della fotografia contemporanea può essere rivisto, come lo stesso autore lo definisce, un approccio personale e intimo, specialmente perché argomentato attorno alla personale scelta delle immagini. Infatti, buona parte della motivazione della ragione per la quale quest'opera viene concepita, viene descritta nelle prime pagine:

Constatavo con disappunto che nessuno mi parlava espressamente delle foto che m'interessano, quelle che mi danno piacere o emozione. Cosa me ne facevo delle regole di composizione del paesaggio fotografico, oppure, all'opposto, della Fotografia come rito familiare? Ogni volta che leggevo qualcosa sulla Fotografia, pensavo a quella particolare foto che amavo, e questo mi faceva andare in collera. [...] davanti a certe foto, volevo essere selvaggio, senza cultura. [...] Mi dissi allora che questo disordine e questo dilemma, messi in luce dal desiderio di scrivere sulla Fotografia, riflettevano bene uno stato di disagio che mi era noto da sempre: quello di essere un soggetto sballottato fra due linguaggi, uno espressivo, l'altro critico. [...] Decisi, perciò, di assumere come punto di partenza della mia ricerca solo poche foto: quelle che ero sicuro esistessero *per me*<sup>85</sup>.

Guidato dalla fotografia per costruire una riflessione intima, personale e «lirica»<sup>86</sup>, Barthes ne definisce le caratteristiche paradigmatiche, intese non nella dimensione

---

<sup>84</sup> J. Weiser, *Phototherapy techniques: exploring the secrets of personal snapshots and family albums*, op. cit., p. 4. «La nostra mente compie un salto cognitivo che equipara il guardare la foto al trovarsi nella scena reale. [...] È naturale che le persone rispondano a questi artefatti visivi come se fossero pieni di vita».

<sup>85</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 9-10. Corsivo dell'autore.

<sup>86</sup> A. Jones, *The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*, in "Signs", Vol. 27, No. 4, 2002, pp. 947-978, qui p. 954.

autoriale dell'atto fotografico, ma per la capacità, insita, quasi, di autodefinire le proprie qualità ontologiche.

L'aspetto dell'opera che risulta centrale, nell'ottica di un collegamento possibile con una sorta di pratica terapeutica condotta dall'autore, risiede nella ragione di origine della ricerca di Barthes per *La camera chiara*: la dolorosa perdita della madre porta l'autore a riesaminare e rintracciare la sua figura all'interno dell'album di famiglia, che egli racchiude quasi unicamente nella persona della madre<sup>87</sup>.

Non speravo di «ritrovarla», non mi aspettavo nulla da «certe fotografie d'una persona, guardando le quali ci par di ricordarla meno bene di quando ci accontentiamo di pensarla» (Proust). Sapevo perfettamente che, a causa di quella fatalità che è uno degli aspetti più atroci del lutto, per quanto consultassi le immagini, non avrei mai più potuto ricordarmi i suoi lineamenti (richiamarli integralmente a me). No. [...] nessuna di loro mi pareva veramente «buona»: nessuna performance fotografica, nessuna risurrezione viva del volto amato<sup>88</sup>.

In questo processo, l'autore ripercorre le fotografie che ritraggono la madre a partire dall'ultima, scattata prima della sua scomparsa - «così stanca, così nobile, seduta davanti alla porta della nostra casa, attorniata dai miei amici»<sup>89</sup> - fino ad arrivare alle foto di gioventù e infanzia. «Il tempo in cui mia madre ha vissuto *prima di me*: ecco cos'è, per me, la Storia»<sup>90</sup>: il rapporto con lo scorrere del tempo, all'indietro, che si instaura in questa ricerca di riscoperta viene vissuto «nella realtà»<sup>91</sup>, conferendo alle immagini fotografiche una vitalità pungente, come, del resto, nel moto definito dall'autore *punctum*, una caratteristica di ogni specifica immagine che colpisce l'occhio per un dettaglio su cui l'osservatore si sofferma<sup>92</sup>.

È proprio in un'immagine, specifica, lontana dall'aspetto familiare che Barthes poteva aver conosciuto della madre, che egli afferma di riconoscerla e di “richiamarla integralmente” a sé. Si tratta di una fotografia, «cartonata, con gli angoli smangiucchiati»<sup>93</sup> della madre all'età di cinque anni, assieme al fratello, in piedi uno accanto all'altro davanti ad un ponticello collegato con un «Giardino d'Inverno col

---

<sup>87</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, op. cit., p. 76.

<sup>88</sup> Ivi, p. 65.

<sup>89</sup> Ivi, p. 73.

<sup>90</sup> Ivi, p. 67.

<sup>91</sup> Ivi, p. 73.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 28; 44-47.

<sup>93</sup> Ivi, p. 69.

tetto a vetri»<sup>94</sup>. Questo incontro sancisce per l'autore un momento di svolta, sia nella sua ricerca personale per districare «il nodo della Morte»<sup>95</sup>, per affievolire il dolore di non riuscire più a ricordare il volto della figura materna, sia nel ritrovare una «guida»<sup>96</sup> per concludere la sua attenta riflessione sull'essenza, la verità, della fotografia. Ciò che viene definito il noema della fotografia è il fatto di avere a che fare, davanti ad un'immagine scattata da una macchina fotografica, con qualcosa o qualcuno che necessariamente è *stato* lì, in quel momento e in quello spazio preciso, con la propria presenza<sup>97</sup>. Perciò, misurarsi con le fotografie significa anche incontrare «l'è stato»<sup>98</sup>, il «ritorno del morto»<sup>99</sup>, di ciò che non esiste più ma che un tempo era vitale. Il legame con la morte è, infatti, insito al ragionamento di Barthes attorno alla fotografia e al legame con essa in quanto oggetto, e ciò è un aspetto che emerge anche nella pratica foto-terapeutica illustrata in precedenza, specialmente per quanto riguarda il rapporto personale con le immagini di famiglia; come afferma Rosy Martin, infatti: «we all seek some connectivity through these worn surfaces, these precious memento – now memento mori»<sup>100</sup>.

Tuttavia, Barthes decide di non condividere con il lettore l'immagine del Giardino d'Inverno e nessun'altra immagine personale che coinvolga la madre. Egli afferma che «essa non esiste che per me»<sup>101</sup>, che nelle logiche di lettura dell'immagine, se il lettore la vedesse, la considererebbe come un'altra delle immagini a cui è sottoposto costantemente, o assumerebbe, in ogni caso, un significato altro da quello espresso. Infatti, nelle dinamiche terapeutiche della fototerapia, le immagini private sono al centro di una tecnica a sé, molto delicata, poiché coinvolge non solo la raffigurazione di sé stessi o di componenti della propria famiglia, scaturendo reazioni mnemoniche ed emotive, bensì anche una ricerca di “indizi” di ciò che poi, nella storia di quella

---

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Ivi, p. 74.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Ivi, p. 78.

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> Ivi, p.11.

<sup>100</sup> R. Martin, *The performative body: Phototherapy and re-enactment*, in “Afterimage”, vol. 29, n. 3, 2001, pp. 17-20, qui p. 17. «tutti noi cerchiamo un po' di connessione attraverso queste superfici usurate, questi preziosi memento - ora memento mori».

<sup>101</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, op. cit., p. 75.

famiglia, è avvenuto<sup>102</sup>. Questa reazione è vissuta anche da Barthes nell'osservare la fotografia del Giardino d'Inverno:

Fratello e sorella, uniti fra loro, io lo sapevo, dalla disunione dei genitori, i quali avrebbero divorziato di lì a poco, avevano posato uno accanto all'altra, soli, in mezzo al fogliame e alle palme della serra. [...] Per una volta, la fotografia mi dava una sensazione sicura quanto il ricordo.<sup>103</sup>

L'affermazione "io lo sapevo", non può che essere espressa a posteriori, sulla base della conoscenza degli avvenimenti e della memoria dei racconti di vita della madre. Vi è una mescolanza di piani temporali, di vite altre dalla propria, nell'osservazione di fotografie cariche di elementi emblematici come quelle appartenenti all'archivio familiare.<sup>104</sup> L'approccio del semiologo in *La camera chiara* risulta come una conferma della centralità dell'archivio fotografico personale come strumento per osservare e comprendere i meccanismi simbolici e interni alla fotografia – intesa come oggetto aperto a interpretazioni personali e collettive:<sup>105</sup>

Personal subjectivities, memories and feelings become more pressing than the "accurate" or "objective" recounting of facts. [...] the past comes to us always in narrative form and that narratives of the past are inflected by the present's concerns. Moreover, the past is always in conversation with the present, maybe even the future, in a bid to ensure its reproduction<sup>106</sup>.

### 1.3.1 Archivio: il riutilizzo delle immagini

La foto-terapeuta Judy Weiser, sottolinea che uno degli aspetti importanti da ricordare nel fare fototerapia è il fatto di considerare anche le foto dal valore artistico allo stesso modo delle fotografie provenienti da altri contesti, come quello familiare, ma anche fotografie pubbliche, da riviste, da altri archivi coi quali, non necessariamente, si ha

---

<sup>102</sup> J. Weiser, *See What I Mean? Photography as Nonverbal Communication in Cross-Cultural Psychology*, in *Cross-Cultural Perspectives in Nonverbal Communication*, (a cura di) F. Poyatos, Gottinga, C.J. Hogrefe, 1988, p. 273.

<sup>103</sup> Ivi, p. 70.

<sup>104</sup> J. Weiser, *See What I Mean? Photography as Nonverbal Communication in Cross-Cultural Psychology*, op.cit., pp. 255-257.

<sup>105</sup> K. Cross, J. Peck. *Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory*, in "Photographies", op. cit, p. 133.

<sup>106</sup> Ibidem. «Le soggettività personali, i ricordi e i sentimenti diventano più urgenti del racconto "accurato" o "oggettivo" dei fatti. [...] il passato ci arriva sempre in forma narrativa e le narrazioni del passato sono influenzate dalle preoccupazioni del presente. Inoltre, il passato è sempre in conversazione con il presente, forse anche con il futuro, nel tentativo di garantirne la riproduzione».

un legame personale<sup>107</sup>. Nella fototerapia, il legame con le immagini si instaura nel momento dell'incontro con esse, nell'azione analitica del confronto tra interiorità e il linguaggio simbolico che esse rappresentano per il soggetto.

Il recupero e il riutilizzo di foto altrui, in questo senso, diventa anche una pratica che nella fotografia contemporanea si è fatta strada attraverso nuove forme di concepire il proprio rapporto con le immagini e il dissolvimento del legame con il concetto di autorialità<sup>108</sup>. Si collezionano fotografie per «collezionare il mondo»<sup>109</sup>, si recuperano e si rimettono in circolo: attraverso questo procedimento sbiadiscono progressivamente i confini tra l'appartenenza artistica o meno di una fotografia, per lasciare posto ad un ragionamento prettamente concettuale e simbolico.

Piuttosto che essere le prove dell'originalità del fotografo (o della sua mancanza di originalità) o le affermazioni degli intenti dell'autore, le fotografie venivano viste come *segni* che acquisivano significato o valore dal posto occupato all'interno di un più ampio sistema di codificazione sociale e culturale.<sup>110</sup>

Si attinge a questo archivio eterogeneo grazie al bisogno di «tesaurizzare»<sup>111</sup> le immagini: «The archive has become fluid and memory is realized as a performative process that can be revisited and updated to incorporate new events and to reflect changing preferences for what is included in narratives of the personal past»<sup>112</sup>. Un perfetto esempio di questa riflessione nel panorama artistico si può riscontrare nel progetto dell'artista Carmen Winant (1983-), *My birth* (2018) [fig.3]: un vasto collage visivo frutto dell'esplorazione da parte dell'artista della rappresentazione fotografica del momento del parto<sup>113</sup>. Attraverso fonti eterogenee, dalle riviste, ai libri, a fotografie personali e altrui, Winant costruisce uno schema visivo di riferimenti che coinvolgono sia la memoria personale e privata – una delle duemila fotografie scelte ritrae la madre dell'artista<sup>114</sup> –, sia la rappresentazione di un momento di vita universalizzante, pur producendo accostamenti fra immagini che risuonano ovvi, come, allo stesso tempo,

---

<sup>107</sup> J. Weiser, *Foto personali e foto di famiglia come strumento per la terapia*. op. cit., p. 7.

<sup>108</sup> C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2020, p. 231.

<sup>109</sup> S. Sontag, *Sulla fotografia*, op. cit., p. 3.

<sup>110</sup> C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, op.cit., p. 231.

<sup>111</sup> S. Sontag, *Sulla fotografia*, op. cit., p. 8.

<sup>112</sup> K. Cross, J. Peck. *Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory*, in "Photographies", op. cit, p. 132.

<sup>113</sup> C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi,2020, p. 255.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

contraddittori<sup>115</sup>. In un'intervista del 2018, anno dell'installazione di *My Birth* al The Museum of Modern Art, Winant afferma:

There is something kind of tender about that action of pairing my mother's gestures with these other unidentified women who are equally lost inside of their bodies and the overwhelmingness of it. [...] I'm interested in how images of strangers can act as a sort of a surrogate for me and for my body and my experience.<sup>116</sup>

Il lavoro di recupero delle immagini fa, così, emergere la questione dell'archiviare il mondo, di collezionarlo attraverso la testimonianza visiva, una pratica che mira, quasi, a provarne l'esistenza.

### 1.3.2 Memoria: l'estetica *snapshot*

The snapshot serves to disrupt the usual routine categories of art history and its definitions of photographic meaning. [...] As a result, the personal snapshot appears to perform the function of memory within the familial context but has also come to represent the lost and forgotten history of photography itself: a memory form to be remembered<sup>117</sup>.

Anche dal punto di vista della produzione artistica fotografica si ritrova una corrispondenza dell'importanza dell'elemento simbolico della foto privata, personale e familiare. La resa estetica di questo genere di fotografie diventa, infatti, uno stile vero e proprio a partire dagli anni Ottanta, ripercorrendo poi tutti gli anni Novanta del Novecento. Si parla di estetica *snapshot*, dove, il termine – coniato già nel 1860 da sir. John Herschel (1792-1871) per intendere uno scatto senza particolari intenti estetici<sup>118</sup> – indica, appunto, sia un modo di rappresentare e rappresentarsi, sia una «performance rivelativa», che un «comportamento», un'attitudine del fotografo a compenetrare la quotidianità in unione con il mezzo fotografico, creando una «poetica del *private*

---

<sup>115</sup> <https://www.moma.org/collection/works/222741> [Ultimo accesso 15/02/2023].

<sup>116</sup> L. Regendorf, *Artist Carmen Winant on Why 2,000 Images of Childbirth Belong at MoMA*, 2018, <https://www.vogue.com/article/carmen-winant-my-birth-being-photography-exhibition-museum-of-modern-art-moma-womens-health-feminism> [Ultimo accesso 15/02/2023]. «C'è qualcosa di tenero nell'azione di associare i gesti di mia madre a quelli di altre donne non identificate che sono ugualmente perse nel loro corpo e nella sua carica travolgente. [...] Mi interessa il modo in cui le immagini di estranei possano agire come una sorta di surrogato per me, per il mio corpo e la mia esperienza».

<sup>117</sup> Ivi, 130. «L'istantanea serve a sconvolgere le consuete categorie di routine della storia dell'arte e le sue definizioni di significato fotografico. [...] Di conseguenza, l'istantanea personale sembra svolgere la funzione di memoria all'interno del contesto familiare, ma è anche arrivata a rappresentare la storia perduta e dimenticata della fotografia stessa: una forma di memoria da ricordare».

<sup>118</sup> <https://dictionary.archivists.org/entry/snapshot.html> [Ultimo accesso 15/02/2023]



aspect»<sup>119</sup>. La particolarità di questo stile risiede, come descrive Claudio Marra, nella fotografia come sede di una “presenza”, che l’autore rintraccia già nella concezione fotografica di Barthes di poter assistere, nell’osservare una foto, a due livelli temporali: «Pare addirittura doppia la capacità di presenza attribuita da Barthes alla fotografia, poiché oltre a quella immediata che si stabilisce tra spettatore e realtà esibita dell’immagine, c’è pure la possibilità di recuperare la presenza originaria del soggetto nel mondo»<sup>120</sup>.

Le fotografie appartenenti a questo approccio si distinguono, innanzitutto, per un recupero dell’estetica dell’album di famiglia – una resa onesta, senza pretese compositive o formali – e per una rivalutazione dei classici contenuti che si ritrovano in esso: la celebrazione di momenti selezionati della vita di qualsiasi famiglia. La pratica personale diventa un’estetica a cui la fotografia artistica fa riferimento per costruire, al contrario, contro-narrazioni degli eventi che, generalmente, nella fotografia personale e familiare, non vengono considerati. I momenti meno celebrativi e motivo di orgoglio, i momenti nascosti e i tabù, il sottotesto reale che esiste in ogni foto di famiglia. Gli artisti che vi aderiscono raccontano, infatti, «l’altra faccia emotiva»<sup>121</sup>, gli eventi più complessi, problematici e dolorosi della propria vita quotidiana, in assenza di filtri o selezioni ed esclusioni di momenti. Si tratta di un approccio concettuale alla fotografia, intesa come una pratica di tipo «acquisitivo»<sup>122</sup> del mondo e della propria realtà, qualunque essa sia, rivedendo la narrazione della famiglia a partire da “quale” famiglia immortalare<sup>123</sup>. Molti, infatti, sono gli artisti che considerano “famiglia” le persone vicine a loro, con le quali condividono la quotidianità, piuttosto del nucleo familiare inteso tradizionalmente. Uno degli esempi principali da citare è il lavoro di Nan Goldin, artista affermatasi prevalentemente alla fine degli anni Ottanta grazie alla serie *The Ballad of Sexual Dependency* (1986)<sup>124</sup> [fig. 4]. A partire da questa, ogni fotografia scattata da Goldin divenne una narrazione degli ambienti di vita e delle persone frequentate dalla stessa artista – tra le quali, anche la personale violenta relazione amorosa, basata sulla dipendenza reciproca: «The

---

<sup>119</sup> F. Muzzarelli, *L’invenzione del fotografico*, op. cit., p. 216.

<sup>120</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012, p. 258.

<sup>121</sup> C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2020, p. 160.

<sup>122</sup> S. Sontag, *Sulla fotografia*, op. cit., p.5.

<sup>123</sup> C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, op. cit., p. 161.

<sup>124</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, op. cit., p. 269.

women shown together in *The Ballad* offer a sense of solidarity, almost Amazonian strength, united with deep tenderness, openly tactile without self-consciousness»<sup>125</sup>. In particolare, il racconto della tragica morte dell'amica Cookie Mueller – inizialmente inserito in *The Ballad* per poi essere circoscritto nel *The Cookie Portfolio*<sup>126</sup> –, per complicità legate all'AIDS, risulta finora tra le storie più tormentate e toccanti mai affrontate nella storia visiva dell'HIV, mettendo in luce, dunque, in modo diretto aspetti urgenti che riguardano la quotidianità e l'attualità<sup>127</sup>. Goldin non documenta glacialmente la realtà che la circonda, ma vi si inserisce, la raccoglie e attraverso l'atto di fotografarla, vi appartiene, mescolando le proprie azioni con il *medium* fotografico<sup>128</sup>. L'azione del fotografare incessantemente è, per l'artista, anche un moto salvifico e “terapeutico”<sup>129</sup>: «Every time I go through something scary, traumatic, I survive by taking pictures»<sup>130</sup>. Nan Goldin, esplora, dunque, attraverso i suoi lavori, una possibile foto-terapeuticità della sua pratica artistica, così intrinseca alla pratica fotografica come rituale personale – attraverso un'estetica che traduce la necessità di un racconto di vita da accumulare, per non perderne il ricordo e avere potere sulla propria narrazione: «I don't ever want to be susceptible to anyone else version of my history. I don't ever want to lose the real memory of anyone again»<sup>131</sup>. In questo approccio, il corpus fotografico si costruisce attraverso il tempo, esso ne diventa una parte integrante, poiché la fotografia diventa inseparabile dagli eventi privati della vita. L'«Io psicologico» concepisce una foto-performance, intesa come fotografia viva e attiva, un incontro «corporale» con il mondo<sup>132</sup>.

---

<sup>125</sup> N. Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1986, p. 7. «Le donne mostrate insieme in *The Ballad* offrono un senso di solidarietà, di forza quasi amazzonica, unito a una profonda tenerezza, apertamente tattile senza autocoscienza».

<sup>126</sup> E. Sussman, *In/Of her Time: Nan Goldin's Photographs*, in *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, in *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of American Art, 2 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997), New York, Whitney Museum, 1996, pp.25-96, qui p. 38.

<sup>127</sup> S. O'Hagan, *Nan Goldin: 'I wanted to get high from a really early age'*, in “The Guardian”, 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/nan-goldin-photographer-wanted-get-high-early-age> [Ultimo accesso 15/02/2023].

<sup>128</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, op. cit., p. 261.

<sup>129</sup> J. Rutaten, *Phototherapy and Therapeutic Photography*, Leida, Leiden University, 2015, p. 40.

<sup>130</sup> S. O'Hagan, *Nan Goldin: 'I wanted to get high from a really early age'*, in “The Guardian”, 2014. «Ogni volta che affronto qualcosa di spaventoso e traumatico, sopravvivo scattando fotografie».

<sup>131</sup> N. Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, op. cit., p. 9. «Non voglio mai più essere influenzata dalla versione fatta da altri della mia storia. Non voglio mai più perdere la memoria reale di nessuno».

<sup>132</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, op. cit., p. 267.

### 1.3.3 Ricerca del sé: la fotografia performativa

La fotografia appare dunque lo strumento perfetto per negoziare le problematiche inerenti all'identità e per esaltare le esperienze di prassi e di azione mondana, cioè nella partecipazione e nella commistione con i fenomeni in cui un corpo agisce nel mondo<sup>133</sup>.

F. Muzzarelli, 2014

Parlare di “comportamento” all'interno della fotografia porta a collegare un altro genere fotografico esplorato a partire dagli anni Settanta in poi: la fotografia performativa. Il concetto di performatività, in questo contesto, è inteso in termini di “presenza”, autorappresentazione ed esplorazione dell'identità dell'artista che decide di sottoporsi all'occhio della camera, instaurando un dialogo con il proprio sé e la molteplicità delle identità possibili, spesso incarnandole visivamente attraverso il suo corpo. Infatti, si può parlare di performatività di un'immagine in termini di riattivazione, anche a posteriori, di un momento nel tempo e di una temporalità compenetrata nell'immagine fotografica<sup>134</sup>.

Roland Barthes in *La camera chiara* affronta la questione della rappresentazione del sé che la fotografia fa nei confronti del soggetto, ragionando sul “come” una persona – in questo caso descrive sé stesso – si pone nei confronti dell'obiettivo fotografico quando utilizzato da altri:

[...] Io non so come agire dall'interno sulla mia pelle. [...] Io mi presto al gioco sociale, poso, so che sto posando, voglio che voi lo sappiate, ma questo supplemento di messaggio non deve minimamente alterare la preziosa essenza della mia persona: solo ciò che io sono, al di fuori di ogni effigie<sup>135</sup>.

Nel caso dell'autoritratto fotografico, il potere di rappresentazione e di resa del sé è diverso, è in mano allo stesso soggetto fotografato, che può decidere su “come” mostrarsi al mondo. L'autorappresentazione, specie quando in forte dialogo con la componente performativa, vitale, di un corpo, si misura in qual modo con quel «gioco sociale» che spesso si ritrova nella concezione della “posa”. In essa, infatti, risiede l'aspettativa di come il soggetto vuole che la sua immagine venga percepita e incorpora

---

<sup>133</sup> F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico*, op. cit., p. 47.

<sup>134</sup> A. S. Taylor, *Performance, Photography, Performativity: What Performance 'Does' In The Still Image*, Londra, University of the Arts London, 2017, p. 7.

<sup>135</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, op. cit., p. 13.

una certa “iconografia sociale”, riconducibile ad un’aspettativa e una codificazione del corpo in immagine. Tuttavia, nell’autorappresentazione fotografica, l’autore necessariamente abdica in parte all’autorialità, conferendo alla resa fotografica la componente della casualità che è insita al suo essere legata ad un’azione, ad un momento nel presente<sup>136</sup>. Infatti, il termine “performatività” applicato all’immagine fotografica fa emergere le componenti d’azione nell’atto di scattare una fotografia, ma anche, nel caso della corrispondenza tra autore e soggetto, della vitalità intrinseca all’immagine. Inoltre, è necessario considerare anche la capacità, caratteristica dell’oggetto fotografico, di scaturire un’azione e una reazione nel momento di osservazione di esso:

Therefore, we cannot say that the photograph is performative solely because we have documented or utilised it with a ‘performative’ intention, we also have to investigate the photograph’s performativity as a visual citation that produces something between itself and its audience in a shared temporal space<sup>137</sup>.

Sempre Barthes afferma che, «La Fotografia è infatti l’avvento di me stesso come altro: un’astuta dissociazione della coscienza d’identità»<sup>138</sup>: l’avvento dell’altro è, nell’autorappresentazione, un motivo di confronto e di auto analisi delle possibili stratificazioni dell’identità che emergono e che vengono ri-performate davanti all’obiettivo. Il tema del rapporto tra performatività e identità viene osservato a partire dalla riflessione di Judith Butler sulla la performatività di un’identità a livello sociale, riconoscendo in ogni persona la tendenza a “performare” la propria identità – di genere – quindi ad agire in essa, costruendola culturalmente<sup>139</sup>. Butler si riferisce anche al ragionamento linguistico del termine *performativity* di J.L. Austin, per il quale l’“atto performativo” a livello linguistico consiste nella capacità di certi verbi di coinvolgere, nel loro utilizzo verbale, l’esecuzione di una contemporanea azione<sup>140</sup>.

---

<sup>136</sup> A. S. Taylor, *Performance, Photography, Performativity: What Performance ‘Does’ In The Still Image*, op.cit., p. 14.

<sup>137</sup> Ivi, p. 8. «Pertanto, non possiamo dire che la fotografia è performativa solo perché l’abbiamo documentata o utilizzata con un’intenzione “performativa”, ma dobbiamo anche indagare la performatività della fotografia come citazione visiva che produce qualcosa tra sé e il suo pubblico in uno spazio temporale condiviso».

<sup>138</sup> Ivi, p. 14.

<sup>139</sup> J. Butler, *Questione di genere*, Roma, Laterza, 2006, pp. 38-39.

<sup>140</sup> J. L. Austin, *Come fare le cose con le parole*, Genova-Milano, Marietti, 1987.

Spesso, quando questo approccio performativo alla propria identità è reso davanti al mezzo fotografico come unico “pubblico” ad assistervi, si coinvolge un *re-enactment*, una ri-presentazione della propria persona e dei ruoli sociali incarnati attraverso il proprio corpo.

Applying it to performance to camera, we could say a level of ‘staging’ is required because the artist is trying to render an alternative idea, or some deconstruction of a citation, into the civil imagination and this will not exist if they do not make it happen<sup>141</sup>.

L’operazione di *re-enactment* all’interno del contesto foto-performativo viene considerata anche nelle pratiche di fototerapia, in termini di ri-appropriazione e re-interpretazione di una narrazione identitaria per immagini. Dalla propria individualità, attraverso la resa dell’immagine, il corpo diventa un «atlas of gestures»<sup>142</sup> da rivedere e riconsiderare<sup>143</sup>.

Exaggerating their own performances of themselves, these artists, then, explore the capacity of the self-portrait photograph to foreground the “I” as other to itself, the artistic subject as “taking place” in the future through interpretive acts that bring her or him back to life via memory and desire<sup>144</sup>.

La memoria e il desiderio fanno parte dell’identità del soggetto che, esternandone i riferimenti, può osservarsi all’interno dell’autoritratto, che diventa così uno “schermo” per ogni dinamica di formazione e soggettivazione di questi elementi<sup>145</sup>.

Nell’ambito della fotografia performativa, è importante considerare comunque la presenza del mezzo fotografico come mediatore tra l’artista e la sua immagine: la «*mediazione del medium*»<sup>146</sup>. Piccini, nel suo saggio sulla auto-foto-terapia precedentemente citato, rintraccia, in questo ulteriore livello di mediazione, il concetto di “inconscio tecnologico” espresso dall’artista Franco Vaccari nel suo testo

---

<sup>141</sup> A. S. Taylor, *Performance, Photography, Performativity: What Performance ‘Does’ In The Still Image*, op.cit., p. 38. «Applicandolo alla performance per la fotocamera, potremmo dire che sia necessario un livello di “messa in scena”, perché l’artista sta cercando di rendere un’idea alternativa, o una decostruzione di una citazione, nell’immaginario comune e questo non può esistere se qualcuno non lo fa accadere».

<sup>142</sup> C. Baldacci, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, in *Re-: An Errant Glossary*, a cura di C. F. E. Holzhey, A. Wedemeyer, Cultural Inquiry, ICI Berlin, 2019, pp. 57–67, qui p. 61.

<sup>143</sup> R. Martin, *The performative body: Phototherapy and re-enactment*, in “Afterimage”, op.cit., qui p. 17.

<sup>144</sup> A. Jones, *The Eternal Return.*, p. 950.

<sup>145</sup> Ivi, 957-958.

<sup>146</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, op. cit., p. 242.

*Fotografia e inconscio tecnologico* del 1979<sup>147</sup>. Con il termine, Vaccari intende sottolineare l'autonomia del mezzo fotografico rispetto all'autore, condizione di cui quest'ultimo può non essere conscio: «L'inconscio tecnologico non deve essere interpretato come pura estensione e potenziamento di facoltà umane, ma bisogna vedere nello strumento una capacità di azione autonoma; tutto avviene come se la macchina fosse un frammento di inconscio in attività»<sup>148</sup>.

Infine, un ultimo elemento insito alla fotografia, in particolare emergente dall'autoritratto fotografico, che ne caratterizza l'aspetto "performativo", è l'indissolubilità tra fotografia e atto sottolineata da Philippe Dubois in *L'atto fotografico*. Dubois, concependo la fotografia non solamente come indice ma anche come «atto iconico», evidenzia l'essenza della fotografia come «immagine-atto», comprendente sia la vitalità intrinseca dell'azione della sua creazione, sia quella presente al momento della sua ricezione e contemplazione<sup>149</sup>. Attraverso questa concezione della fotografia, la sua performatività ne risulta una caratteristica essenziale che, nel caso della fotografia performativa, viene potenziata ed utilizzata come risorsa ulteriore.

### **1.3.4 Tra fotografia performativa e fototerapia: il corpo femminile malato**

La fotografia performativa può diventare anche spazio politico, in cui l'artista fa emergere questioni identitarie o condizioni generalmente lasciate nascoste e non affrontate. Una di queste, è il tema della malattia: il mezzo fotografico è stato utilizzato, a partire dagli anni Settanta, anche come metodo di registrazione dell'intimità e del rapporto complesso con il proprio corpo da parte degli artisti, coinvolgendone anche aspetti più vulnerabili o creando delle contro-narrazioni a queste tematiche che socialmente, generalmente, vengono strutturate. Susan Sontag, nel saggio del 1977, *Illness as Metaphor*, prende in esame la considerazione sociale e artistica di alcune malattie, mettendo a confronto principalmente la percezione, nel periodo Romantico, della tubercolosi e, nel XX secolo, del cancro. Quest'ultimo è

---

<sup>147</sup> A. M. Acocella, O. Rossi (a cura di), *Le nuove arti terapie*, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 32.

<sup>148</sup> F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011, p.3.

<sup>149</sup> P. Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, Quattro Venti, 1998, p. 17.

generalmente escluso dalle narrazioni “poetiche” o artistiche, additato come sinonimo di peccato e punizione: «estetizzarlo pare inconcepibile»<sup>150</sup>. L’intento di Sontag in questo testo, alla luce anche della sua stessa esperienza di malattia e guarigione da un tumore, era quello di «frenare l’immaginazione»<sup>151</sup> attorno alla malattia e a rivalutare i significati attribuiti ad essa. In generale, la volontà di Sontag era quella di sottolineare la necessità urgente di concepire la malattia come non una situazione irrisolvibile ma «parte della natura quanto la salute» invece di essere «sinonimo di tutto ciò che era “innaturale”»<sup>152</sup>. In *Davanti al dolore degli altri*, Sontag fa un riferimento alla rappresentazione per immagini della sofferenza altrui anche in termini quantitativi: generalmente il dolore è rappresentato nella sua dimensione sacra: «la sofferenza derivante da cause naturali, come il parto o la malattia, è poco rappresentata nella storia dell’arte; quella provocata da incidenti è praticamente assente – come se non esistessero sofferenze dovute alla disattenzione o alla sfortuna»<sup>153</sup>. Proprio per l’importanza di mostrare e rendere visibili condizioni di vita legate ad una qualche malattia, si può contribuire a cambiare l’atteggiamento nei confronti di essa e della sua percezione in relazione alla paura e alla morte, creando il giusto distacco, evitando l’identificazione definitivamente in essa.

Le caratteristiche di pratiche artistiche come la fotografia performativa hanno portato diversi artisti a ragionare in questo senso, narrando in maniere eterogenee delle condizioni personali e private attraverso il mezzo fotografico, anche e soprattutto per poter osservare la propria situazione e individuarla come un momento, uno stato che può mutare. In particolare, diverse artiste donne – specialmente a partire dalla seconda ondata femminista degli anni Settanta – hanno coinvolto questo dialogo intimistico con il proprio privato, anche per sottolineare la diversa considerazione del corpo femminile, specialmente quando malato, spinte dalla volontà di riappropriarsi di esso attraverso l’elaborazione visiva.

Ad esempio, Ketty La Rocca (1938-1976) viene ricordata in relazione al femminismo artistico degli anni Settanta per le riflessioni all’interno dei suoi lavori, nonostante non si fosse mai schierata apertamente con i movimenti femministi, se non per l’attitudine

---

<sup>150</sup> S. Sontag, *Malattia come metafora i L’Aids e le sue metafore*, Milano, Nottetempo, 2020, p. 33.

<sup>151</sup> Ivi, p. 133.

<sup>152</sup> Ivi, p. 103.

<sup>153</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003 p. 41.

a rivendicare la propria persona «a partire da sé»<sup>154</sup>. Nelle ultime opere di La Rocca, pioniera della poesia visiva in Italia, che utilizzava il dialogo tra immagine e parola per definire la propria espressione artistica, ritroviamo il racconto del suo corpo in un momento di estrema vulnerabilità. In seguito ad una diagnosi di tumore al cervello, La Rocca, che a partire dai primi anni Settanta aveva focalizzato la sua attenzione sul proprio corpo, decide di realizzare una serie di opere a partire dalle lastre radiografiche del suo cranio, le *Craniologie* (1973) [fig. 5]. Le immagini mostrano le lastre sovrapposte ad un simbolo persistente nella poetica di La Rocca: la mano. Le sue dita e il palmo della mano destra emergono dall'immagine del suo cranio e la parola "you" – anch'essa ricorrente nelle opere dell'artista – ne delinea i contorni. Queste visioni diventano così «testimoni imparziali dell'annidarsi del suo male, diventano così autentiche protesi del suo occhio»<sup>155</sup>, che portano l'artista a meditare sulla sua vita e a «studiare i segni della sua morte»<sup>156</sup>. Scrisse l'artista:

Se io fotovivo non voglio avere idee  
(favole)  
Se io parlo non voglio avere idee  
(favole)  
posso avere solo sovrapposizioni  
io vedo attraverso l'ellisse della e, il cerchio della o, la circonferenza del punto  
io parlo attraverso l'iride, la retina, il nervo ottico  
e sono anche stufa  
allora mi limito a sovrapporre, a ripercorrere, scrivere, uno sopra  
l'altro...<sup>157</sup>

In queste parole ritroviamo degli elementi emblematici nella poetica di La Rocca: la parola come medium anche visivo, assieme alle immagini, in continua sovrapposizione.

Un esempio molto diverso e legato allo svilupparsi dell'estetica *snapshot* tra anni Ottanta e Novanta si ritrova nelle fotografie di Corinne Day (1965-2010), considerata l'erede – per approccio e stile – di Nan Goldin. Day è riconosciuta principalmente come fotografa di moda, autodidatta, nelle cui foto si riconosce la cosiddetta estetica

---

<sup>154</sup> E. Del Becaro, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, Milano, Mondadori, 2008, p. 189.

89.

<sup>155</sup> Ivi, p. 203.

<sup>156</sup> Ibidem.

<sup>157</sup> Ivi, p. 201.



*grunge* denominata “heroin chic”, perché strettamente legato alla vita privata e alla larga diffusione, in quegli anni, dell’uso di droghe. Nella sua prima pubblicazione del 2000, intitolata *Diary*, Day stila un diario visivo del suo percorso di dieci anni di vita attraverso immagini di situazioni, dipendenze, persone, drammi e momenti difficili della sua vita privata e di quella di chi aveva accanto: «In photos, we're usually laughing and happy and having a good time. We don't normally see the other side, when we're not having such a good time»<sup>158</sup>. Tra le immagini, seguite da una breve descrizione scritta a mano dalla stessa Day, ci si imbatte in alcune fotografie che ritraggono la stessa autrice tra le stanze di un ospedale londinese [fig. 6]. Queste immagini raccontano visivamente la diagnosi, cura e guarigione di un tumore al cervello, specialmente i momenti che precedono e seguono l’operazione del 1996: le *snapshot* coinvolgono non solo il corpo dell’artista, ma anche quello delle persone care che l’hanno supportata in quella situazione complessa. Infatti, le fotografie vennero scattate – su richiesta di Day – dal compagno di vita Mark Szaszy, che realizzerà anche un documentario su *Diary* uscito nel 2003<sup>159</sup>. *Diary* nasce da un primo allontanamento di Day dall’ambiente della moda, in cui era entrata improvvisamente dopo il successo di alcune campagne – scattate spontaneamente – coinvolgenti una giovanissima Kate Moss, sua amica e iniziale musa. Il libro fotografico e la conseguente mostra del 2000 alla Photographer’s Gallery di Londra sono frutto di un lavoro di archiviazione durato dieci anni, dove la storia personale di Day si intreccia con quella delle altre persone ritratte: «Whether visible or not, she is always, herself, emotionally present in her photographs»<sup>160</sup>.

Si cita, inoltre, il lavoro dell’artista giapponese Mari Katayama sulla revisione della narrazione visiva della disabilità, esaltando il corpo come elemento di possibilità di trasformazione e incarnazione dell’immaginario. L’artista, classe 1987, nata con l’emimelia tibale, una patologia che causa malformazioni agli arti inferiori e, nel suo caso, ad una mano, decise all’età di nove anni di ricorrere all’amputazione di parte

---

<sup>158</sup>V. Horwell, *Corinne Day obituary*, The Guardian, 2010, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/31/corinne-day-obituary>. [Ultimo accesso 15/02/2023].

<sup>159</sup> Ibidem.

<sup>160</sup> *Corinne Day: Diary*, The Photographer’s Gallery, 2000, <https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/corinne-day-diary> [Ultimo accesso 15/02/2023]. «Che sia visibile o meno, lei è sempre emotivamente presente nelle sue fotografie».

delle gambe, dalla tibia in giù, per poter, di conseguenza, imparare a camminare sulle protesi<sup>161</sup>. La disabilità, negli autoritratti fotografici di Katayama, è un punto di partenza che permette l'esplorazione del corpo e di ogni sua possibile trasformazione, come in *Bystander#014* (2016) [fig.7], dove l'artista si rappresenta fuori dalle acque dell'isola di Naoshima come una creatura dalle molteplici braccia e gambe, elementi – che sono richiami espansi al suo corpo – cuciti a mano dalla stessa Katayama, cresciuta con l'insegnamento del cucito da parte della madre.<sup>162</sup> Infatti, tutti gli oggetti che si incontrano nelle sue immagini sono di sua creazione, persino le stesse cornici variopinte che inquadrano i suoi ritratti<sup>163</sup>:

I create objects, which I then photograph. 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. [...] So there I am, depicted as somebody and nobody, and looking refreshed as if being detoxified in the process of shooting<sup>164</sup>.

Katayama è stata tra le artiste più discusse e rinomate della Biennale del 2019, *May You Live in Interesting Times*, dove l'opera *shell* (2016) era esposta all'entrata dell'Arsenale. L'autoritratto mostra l'artista senza protesi, seduta nella stanza in cui, per anni, ha raccolto tutti gli oggetti creati e collezionati da lei stessa, con la volontà di sottolineare la molteplicità delle possibilità del suo corpo.

Una menzione particolare: dal 25 ottobre 2022 al 29 gennaio 2023, presso gli spazi espositivi del CentroCentro di Madrid, in occasione della VII Biéanal de Arte Contemporáneo della Fundación Once, è stata organizzata la mostra *Mujeres y discapacidad*, racchiudendo un centinaio di opere di oltre cinquanta artiste, la maggior parte con disabilità. La mostra ospitava una varietà eterogenea di lavori scultorei,

---

<sup>161</sup> E. Jacobacci, *Fotosintesi. Oltre i limiti del corpo: la bellezza imperfetta di Mari Katayama*, "Artribune", 2019, <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2019/12/intervista-mari-katayama/> [Ultimo accesso 15/02/2023]

<sup>162</sup> M. Katayama, *Gift*, in *Mari Katayama - The Gift*, Tokyo, United Vagabonds, 2019, pp. 18-19, ivi p. 18.

<sup>163</sup> S. Baker, *Cat's cradle*, in *Mari Katayama - The Gift*, op. cit., pp. 11-15, ivi p. 13.

<sup>164</sup> M. Katayama, *Gift*, in *Mari Katayama - The Gift* op. cit., pp. 18-19, ivi p. 19. «Creo oggetti che poi fotografo. Fotografare è un'azione molto fisica. Ogni volta che prendo in mano la pesante macchina fotografica, mi rendo conto del mio corpo e dei suoi limiti. Allo stesso tempo, ho la sensazione di avere la vita che mi è stata data perché ho il corpo che mi è stato dato. [...] Quindi eccomi lì, ritratto come qualcuno e come nessuno, e con un aspetto rinfrescato come se fossi stato disintossicato dal procedimento dello scatto fotografico».

testimonianze visive di performance, pittura e installazioni multimediali di artiste di diversi periodi storici come Leonora Carrington, Jana Sterbak, Rebecca Horn, Meret Oppenheim, Liz Crow e molte altre<sup>165</sup>. Tra queste, era presente l'installazione della performance *One Breath is an Ocean for a Wooden Heart* (2007), nata dalla collaborazione artistica tra Lisa Bufano (1972-2013) e la danzatrice Sonsheree Giles<sup>166</sup>. Bufano, ginnasta e danzatrice di formazione, all'età di 21 anni dovette affrontare l'amputazione delle tibie e delle dita delle mani per una rara infezione batterica. Basò, poi, la sua carriera artistica sull'esplorazione del movimento, del proprio corpo e di tematiche personali attraverso un immaginario fantastico, reso anche attraverso l'utilizzo di protesi dalle forme particolari, con le quali si esibiva. In questa performance, infatti, le artiste indossano delle protesi lignee di 70 centimetri, esteticamente ispirate alle gambe dei tavoli in stile *Queen Anne*, e i movimenti cercano di esplorare le forme di oggetti inanimati come tavoli e sedie, mentre i corpi delle due artiste rimangono in contatto – in contrasto con l'esperienza di assenza di rapporto con il suolo, data dall'utilizzo delle protesi<sup>167</sup>.

Altri sono i percorsi artistici che, in questa sede, saranno analizzati in maniera approfondita: il rapporto con la fototerapia di Jo Spence, la dimensione dell'intimità, allo stesso modo politica, di Hannah Wilke, e la riscrittura della narrazione sul virus dell'HIV da parte di Kia LaBeija. Percorsi e momenti diversi nella storia dell'arte femminile contemporanea che indagano il rapporto investigativo del sé attraverso l'immagine fotografica performativa e l'autoritratto.

---

<sup>165</sup> Le artiste presenti: Laura Anderson Barbata, Costa Badía, Amelia Baggs, Lucia Beijlsmit, Francisca Benítez, Louise Bourgeois, Lisa Bufano / Sonshere Giles, Fátima Calderón, Leonora Carrington, Clara Carvajal, Liz Crow, Ángela de la Cruz, En torno a la silla, Dora García, Anna Bella Geiger, María Gimeno, Elisa González, Emilie Gossiaux, Sara Hendren, Dunya Hirschter, Rebecca Horn, Wendy Jacob, Berta López, Cristina Mancero, Ruth Morán, Teresa Moro, Bárbara G. Muriel, Paloma Navares, Sonia Navarro, Alison O'Daniel, Meret Oppenheim, Zoe Partington, Ana Pérez Pereda, Rebeca Plana, Elena Prous, Aimée Rapin, Tolkyn Sakbayeva, Judith Scott, Jana Sterbak, Blanca Torres / Enrique Radigales, Monica Valentine, Miriam Vega, Helena Vinent, Jenni-Juulia Wallinheimo – Heimonen, Romily Alice Walden; <https://www.centrocentro.org/exposicion/viii-bienal-de-arte-contemporaneo-fundacion-once> [Ultimo accesso 15/02/2023].

<sup>166</sup> Video della performance: <http://www.sonsheree.com/project/one-breath-ocean-wooden-heart>, [ultimo accesso 15/02/2023].

<sup>167</sup> Ibidem.

## CAPITOLO 2

### Jo Spence (1934-1992): corpo politico, corpo sofferente, corpo potente

#### 2.1 *A cultural sniper*

«I am interested in photography and its relationship to power and powerlessness»<sup>168</sup>.

Jo Spence (1987)

Quando un artista sente l'urgenza di andare oltre le formule espressive determinate da una certa tecnica e ricerca, o date da imposizioni stilistiche o concettuali predefinite dall'accademismo, si può ritrovare a non essere considerato – o non volersi considerare – all'interno dell'ambiente artistico propriamente definito, ossia relativo alle principali istituzioni artistiche che lo circoscrivono: musei, gallerie, riviste specializzate, pubblico di settore. Ciò può anche non costituire forzatamente un rischio, ma più semplicemente una scelta dettata da esigenze personali, anche non necessariamente artistiche: è in questa luce che è opportuno osservare la produzione fotografica e, in generale, la vita di Jo Spence (1934-1992), fotografa, educatrice, foto-terapeuta e studiosa inglese, attiva principalmente in patria ma conosciuta anche a livello internazionale per la particolarità *sui generis* del suo approccio al mondo artistico, fotografico e accademico.

A crisis of identity culminating in my trying to tell myself a story of who I thought I was. I finally came up with an image which had evaded me, one which was structurally absent from my previous photographic discourse, the image of myself as a Cultural Sniper, capable of appearing anywhere, in any guise. [...] By taking a metaphor from outside the art world, the sniper, terrorist, freedom fighter (a metaphor for anti-oppression and for solidarity), I was able to understand that there are many others like me<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> J. Spence, *Questioning Documentary Practice?*, in "Documenta Magazine – Life!", n.2, Kassel, 2007, pp. 101-117, qui p. 101. «Mi interessa la fotografia e il suo rapporto con il potere e l'impotenza».

<sup>169</sup> J. Spence, "Could do better" ... *Towards a personal and political theatre of the self?*, in J. Spence, *Cultural Sniping- The Art of Transgression*, Londra, Routledge, 1993, pp. 156-163, qui pp. 162-163. «Una crisi di identità culminata nel tentativo di raccontare a me stessa chi pensavo di essere. Alla fine mi è venuta in mente un'immagine che mi era sfuggita, strutturalmente assente dal mio precedente discorso fotografico, l'immagine di me stessa come cecchino culturale, capace di apparire ovunque, in qualsiasi veste. [...] Prendendo una metafora esterna al mondo dell'arte, il cecchino, il terrorista, il combattente per la libertà (una metafora per l'anti-oppressione e per la solidarietà), sono riuscita a capire che ci sono molti altri come me».

Jo Spence si auto-describbe in questo modo in calce ad un autoritratto del 1990 realizzato assieme a Terry Dennett, storico collaboratore della fotografa, intitolato proprio *Cultural Sniper*. Letteralmente “cecchino culturale”, il termine fu coniato da Spence per racchiudere, in un’immagine inconsueta e originale – come quella presentata nell’autoritratto – il suo modo di apportare cambiamento al contesto sociale e culturale in cui agiva. La frase «capable of appearing anywhere, in any guise»<sup>170</sup> richiama la capacità trasformativa di Spence di rielaborare costantemente il suo modo di creare con un intento sempre nuovo, sociale e morale. La figura di *cultural sniper* incarnata da Spence emerse in ogni declinazione della sua attività creativa, che lei stessa definiva di «lavoratrice culturale»<sup>171</sup>, preferendolo ai termini stessi di fotografa o artista.

Jo Spence (nome di battesimo, Joan Clode), nacque in una famiglia della classe operaia londinese degli anni Trenta, nei primi dieci anni di vita dovette affrontare le estreme difficoltà e le tragicità di un Paese in guerra. Subì, infatti, ben due allontanamenti dalla famiglia che, per questioni di sicurezza, dovette affidare lei e il fratello minore ad altri nuclei familiari fuori città, a Surrey, per poi tornare a riunirsi solamente alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Questo periodo, particolarmente traumatico per Spence, fece nascere in lei la sensazione di abbandono e risentimento per i genitori, in particolare la madre, che sarà al centro di molteplici riflessioni attraverso i lavori dell’artista. In particolare, verrà osservato, come peculiare punto di vista sulla biografia di Spence, *Beyond the Family Album*, un progetto iniziato nel 1979 costruito sull’analisi e la rielaborazione personale del proprio album di famiglia e, in particolare, delle foto ritraenti l’artista, attraverso testi e immagini di sua produzione.

Spence, che a tredici anni seguì, per volontà dei genitori, una scuola privata per diventare segretaria – lavoro che mantenne per tutta la vita – dal 1951 al 1961 lavorò, prima come segretaria e poi come assistente, in uno studio fotografico di Londra, per poi affiancare altri fotografi progressivamente per diversi anni, accumulando un’esperienza adatta per, infine, aprire un suo personale studio di fotografia

---

<sup>170</sup> J. Spence, “*Could do better*” *Towards a personal and political theatre of the self?*, in *Cultural Sniping- The Art of Transgression*, op.cit., pp. 156-163, qui p. 162. «Capace di apparire ovunque, in ogni forma».

<sup>171</sup> J. Spence, J. Taylor, *Cultural Sniper: Passing/Out – Thoughts on split class subjectivity*, in *Cultural Sniping- The Art of Transgression*, op.cit., pp.204-211, qui p. 210.

commerciale nel 1967 a Hampstead, aperto fino al 1974<sup>172</sup>. Come racconta la stessa Spence nella sua autobiografia *Putting Myself in the Picture* (1988), sulla soglia dei quarant'anni si rese conto di alcuni aspetti "etici" del suo lavoro, che dovevano essere rivisti. Specialmente, si interessò alla questione del potere di rappresentare l'altro dal punto di vista del fotografo – formato e costruito secondo dei modelli espressivi e dei codici visivi –, che generalmente non combaciava con le volontà del soggetto ritratto.

Contrary to my belief that I was inventing my technique, I realize with hindsight that my work was totally of its period and influenced by the dominant trends in portrait photography. I had already internalized various ways of encoding photographs from watching others at work, from reading magazines and from the cinema<sup>173</sup>.

Nello studio di Hampstead, Spence si occupava prevalentemente di portfolio per professionisti dello spettacolo, che necessitavano di ritratti per esigenze specifiche, e che quindi dovevano assumere pose e atteggiamenti "da manuale". Per scardinarsi da questo meccanismo, la fotografa iniziò ad interessarsi maggiormente a tematiche circa la dimensione di potere nell'atto di fotografare, tanto quanto a studi femministi e socialisti che presto la misero nelle condizioni di voler trasformare il suo lavoro inserendolo in una dimensione più sociale e autoriflessiva. Ciò fu anche incentivato dalla decisione di iscriversi al college nel 1974<sup>174</sup>: «whenever there is a photographer and a photographed, [...] unless the photography, or an exchange of knowledge, is reciprocal, then there will always be an imbalance of power»<sup>175</sup>. Come si vedrà in questa sede, dopo questo cambio di rotta, Spence lavorò con la fotografia utilizzandola principalmente come mezzo terapeutico e processo di rivelazione personale e intimo, basato, comunque, su una solida base di ragionamento teorico che le permise di dare nuove interpretazioni all'atto di produrre immagini fotografiche. Infatti, molta della pratica foto-terapeutica messa a punto dalla Spence, specialmente nella fruttuosa

---

<sup>172</sup> J. Spence, *Putting Myself in the Picture - A Political, Personal and Photographic Autobiography*, Seattle, The Real Comet Press, 1988, pp. 14-21.

<sup>173</sup> Ivi, p. 26. «Contrariamente alla mia convinzione di aver inventato la mia tecnica, mi rendo conto, con il senno di poi, che il mio lavoro era del tutto in linea con l'epoca e influenzato dalle tendenze dominanti nella fotografia ritrattistica. Avevo già interiorizzato vari modi di codificare le fotografie osservando altri al lavoro, leggendo riviste e guardando il cinema».

<sup>174</sup> Ivi p. 15.

<sup>175</sup> J. Spence, *Questioning Documentary Practice?*, in "Documenta Magazine – Life!", op. cit. pp. 112-113. «Ogni volta che c'è un fotografo e un fotografato, [...] a meno che la fotografia, o uno scambio di conoscenza, non sia reciproca, allora ci sarà sempre uno squilibrio di potere».

collaborazione con la collega Rosy Martin, si basa su principi che spaziano dalla psicoterapia e lo psico dramma, la performance e il teatro. In particolare, emerge la teoria del “teatro dell’oppresso” del regista argentino Augusto Boal (1931-2009)<sup>176</sup>. Così come, per Boal, lo spettatore deve riappropriarsi del suo essere attore, anche in un senso sociale, Spence mira a praticare un’attività culturale – attraverso i workshop, le conferenze e, soprattutto, la pratica foto-terapeutica – per attivare un interesse e un cambiamento comune, non solo individuale.<sup>177</sup> Infatti, da un punto di vista metodologico, la carriera di Spence ebbe molto a che vedere con l’ambiente educativo e formativo, grazie alla creazione e direzione di diversi workshop e seminari, in particolare sulla fotografia documentaria, pratica alla quale Spence si dedicò subito dopo la chiusura dello studio commerciale. In particolare, negli anni Settanta, la fotografa e il collega Terry Dennett – con il quale collaborò per tutta la vita – iniziarono a rivedere e riconsiderare la fotografia documentaria come una pratica *in primis* sociale. Tra le proposte di workshop più importanti troviamo il Photography Workshop, sorto nel 1974, dal quale nacque anche il collettivo femminista The Hackney Flashers. Con quest’ultimo, l’impegno era dedito a realizzare campagne fotografiche riguardanti la classe operaia femminile contemporanea. Nello specifico, lo scopo del collettivo femminista, attraverso le diverse esposizioni auto-organizzate negli anni di attività, era quello di:

[...] to document women in Hackney, at work inside and outside the home, with the intention of making visible the invisible, thereby validating women’s experience and demonstrating women’s unrecognised contribution to the economy [...] We wanted to raise the question of class, so much obscured in the representation of women’s experience as universal<sup>178</sup>.

La questione di classe, come si vedrà, fu al centro di molte riflessioni sociali e personali di Jo Spence, a partire dal suo stesso senso di appartenenza alla classe lavorativa, dopo

---

<sup>176</sup> J. Spence, *Photo Therapy Notes*, in *Beyond the Perfect Image:Photography, Subjectivity, Antagonism*, cat. (Barcellona, 27 ottobre 2005 – 15 gennaio 2006) a cura di J. Ribalta and T. Dennett, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005, pp. 334-345, qui p. 336.

<sup>177</sup> A. Boal, (a cura di ) G. U. Ursiç, *Il teatro degli oppressi: teoria e tecnica del teatro latinoamericano*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 25.

<sup>178</sup>Testo delle mostre *Jo Spence: Work (Part I)*, SPACE, London 1 June —15 July 2012 *Jo Spence: Work (Part II)* Studio Voltaire, London 12 June —11 August 2012. «[...] documentare le donne di Hackney al lavoro dentro e fuori casa, con l'intenzione di rendere visibile l'invisibile, convalidando così l'esperienza femminile e dimostrando il contributo non riconosciuto delle donne all'economia [...] Volevamo sollevare la questione della classe, così tanto oscurata nella rappresentazione dell'esperienza femminile come universale».

l'iniziale rifiuto e allontanamento dall'immaginario che i suoi genitori le avevano lasciato e il riconoscimento di sé all'interno della classe medio-borghese. Verso quest'ultima l'artista divenne, però, sempre più critica, come lei stessa affermò: «Feminism had made me aware of my socialization as a woman and for the process of "bourgeoisification" which had taken me away from the working class roots and struggles of my own family»<sup>179</sup>. Tra i primi lavori che rivedono in chiave politica la fotografia documentaria si trova *Remodelling Photo History* o *The History Lesson* (1981-82), un progetto realizzato con Terry Dennett che prevedeva il tentativo di rilettura di codici visuali e norme istituzionalizzate nella rappresentazione del corpo nudo femminile.<sup>180</sup> In questo contesto, un ulteriore livello è decostruito: Spence sfida l'immediatezza della fotografia documentaria inserendosi davanti all'obiettivo e sperimentando quello che, con Dennett, definì «phototheatre»<sup>181</sup> e che, nel saggio del 1983 *Remodelling Photo-History – An Afterword on a recent exhibition (with Terry Dennett)* riconobbe come l'inizio della sperimentazione fotografica in chiave partecipativa e corporea. Infatti, "rimodellare" è qui inteso anche attraverso la presenza corporea dell'artista, che mette in discussione, anche su di sé, le norme di rappresentazione.

L'attività culturale di Jo Spence può essere suddivisa in diversi ambiti, che spaziano dalla fotografia documentaria, al femminismo, all'educazione, fino all'azione sociale attraverso il mezzo fotografico e alla cura di sé attraverso il rapporto con la fotocamera. Per ogni cambiamento e trasformazione, Spence riusciva a coinvolgere la macchina fotografica, considerata un mezzo altamente democratico e capace di lasciar spazio a chiunque e a qualunque riflessione; un mezzo cristallino, si potrebbe dire. In unione con la pratica fotografica, per la fotografa la teoria assumeva un ruolo di cruciale importanza per poter agire incisivamente a livello sociale ma anche personale, come affermò nel discorso tenuto alla prima National Conference of Photography di Salford, nell'aprile del 1987:

---

<sup>179</sup> J. Spence, *Putting Myself in the Picture*, op. cit., p. 82. «Il femminismo mi ha reso consapevole della mia socializzazione come donna e del processo di "borghesizzazione" che mi ha allontanato dalle radici operaie e dalle lotte della mia famiglia».

<sup>180</sup> J. Spence, *Cultural Sniping- The Art of Transgression*, op.cit., p. 77.

<sup>181</sup> In *Remodelling Photo History*, 1982, MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/spence-jo-dennett-terry/remodelling-photo-history#:~:text=Remodelling%20Photo%20History%20is%20a,institutionalised%20genres%2C%20practices%20and%20codes> [Ultimo accesso 19/02/2023]. «Fototeatro».



It is only by having a theory of what it is possible to speak about or to represent visually that we can begin to understand what is absent from all these agendas. [...] long before we try to look for techniques to represent others, we need to begin to think seriously about the question of how to represent ourselves, even if we do it as a technical or theoretical exercise<sup>182</sup>.

Dal punto di vista dell'importanza dell'aspetto teorico nella produzione creativa di Spence, in collaborazione con Terry Dennett, è necessario citare anche l'Half Moon Photography Workshop (dall'omonima galleria fotografica londinese, una delle poche attive alla fine degli anni Sessanta). All'interno del workshop venne fondata la rivista *Camerawork*, attiva tra 1976 e 1985<sup>183</sup>. Spence e Dennett furono componenti attivi del collettivo di fotografi fino al 1977 e contribuirono profondamente ai dibattiti sulla dimensione politica e sociale della fotografia, implementando il discorso attorno all'arte fotografica e definendone nuovi confini e teorizzazioni. Di Spence si ricorda: «Her feminist and socialist convictions, as well as her commitment – with Dennett – to unearthing the history of radical photographic practices, nurtured her search for ways of making photography work for social change in the present»<sup>184</sup>. Per Spence, infatti, il suo lavoro costituiva un ponte tra teoria e pratica dell'immagine: «I call my work bridging work because it bridges the chasm between avant-garde theoretical uses of photography and everyday uses of photography»<sup>185</sup>.

In un video per SOURCE Photographic Review, in cui presenta il Jo Spence Memorial Archive, donato nel 2012 all'università canadese Ryerson University, Terry Dennett racconta di quando, nel 1982, era presente alla notizia, ricevuta da Spence, della diagnosi di un tumore al seno sinistro<sup>186</sup>. Questo avvenimento fu uno spartiacque nella

---

<sup>182</sup> J. Spence, *Questioning Documentary Practice?*, in “Documenta Magazine – Life!”, op. cit. p. 110. «Solo disponendo di una teoria di ciò di cui è possibile parlare o rappresentare visivamente possiamo iniziare a comprendere ciò che è assente oggi. [...] molto prima di cercare tecniche per rappresentare gli altri, dobbiamo iniziare a pensare seriamente alla questione di come rappresentare noi stessi, anche se lo facciamo solamente come esercizio tecnico o teorico».

<sup>183</sup> M. Bertrand, *The Half Moon Photography Workshop and Camerawork: catalysts in the British photographic landscape (1972-1985)*, in “Photography and Culture”, vol.11, n.3, pp. 239-259, qui p. 240.

<sup>184</sup> Ivi, p. 251. «Le sue convinzioni femministe e socialiste, così come il suo impegno - con Dennett - a portare alla luce la storia delle pratiche fotografiche radicali, hanno alimentato la sua ricerca di modalità per utilizzare la fotografia per un cambiamento sociale nel presente».

<sup>185</sup> J. Z Grover, J. Spence, “Sharing the Wounds”: *Jan Zita Grover Interviews Jo Spence*, in “The Women’s Review of Books”, vol. 7, n. 10/11, 1990, pp. 38-39, qui p. 38.

<sup>186</sup> *Jo Spence Memorial Archive*, in “SOURCE Photographic Review”, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=MOCcTT6uiak> [Ultima visita 20/02/2023].

vita creativa, artistica, sociale e anche politica della fotografa, poiché la mise a duro confronto con il dover combaciare la sua lotta personale e la gestione della sua salute con il suo impegno culturale, al quale non rinunciò nemmeno nei momenti più complessi e dolorosi. Spence si fece sempre accompagnare dalla fotografia, attraversando così le delicate fasi di superamento iniziale della malattia, essendo vero e proprio mezzo di riflessione sulla sua persona e sul suo stato di salute, anche e soprattutto da un punto di vista politico. Come si vedrà nell'approfondimento ai progetti fotografici e foto-terapeutici che segue, questa unione profonda tra vita privata e discorso sociale e pubblico sul corpo, sulla malattia, sullo stigma del paziente e sulla relazione con la sanità pubblica e la libertà di scelta personale, non verrà interrotta nemmeno quando, all'inizio degli anni Novanta, Spence si ritrovò ancora una volta gravemente malata, questa volta di leucemia. Per questo ulteriore percorso, la fotografa decise di non lavorare più a nuovi progetti, se non utilizzando materiale d'archivio personale per rielaborarlo e così, rileggere la sua situazione attraverso le immagini del passato.

### **2.1.1 *Beyond the Family Album*, 1979**

Il carattere fortemente autobiografico dei lavori di Spence ha origine nel progetto, iniziato nel 1979, chiamato *Beyond the Family Album*. Come suggerisce il titolo, la fotografa decise di osservare le proprie fotografie di famiglia, in particolare i propri ritratti realizzati, nel tempo, da terze persone, in una nuova luce. Considerò, innanzitutto, il potere della manipolazione della narrazione di una storia personale, in questo caso la sua stessa biografia, da parte di chi ne realizzò l'immagine. Inoltre, è necessario sottolineare la metodologia utilizzata da Spence per realizzare il progetto, a partire proprio dall'album di famiglia come oggetto composto da una narrazione che, inizialmente, può sembrare intoccabile:

I could investigate my own family photographs. I could investigate them to try and see what they told me. In the process of looking, I came to the conclusion that they told me very little - which is what *Beyond The Family Album* is all about. They were either decisive moments in my life or else, through their genres and

styles, part of an aesthetic history of photography. The more I worked on them, the more I concluded that if that was my history, it was a complete mythology<sup>187</sup>.

Come visto nel capitolo precedente di questa tesi, l'album di famiglia è al centro delle pratiche foto-terapeutiche introdotte da Judy Weiser negli anni Settanta. La Weiser ebbe modo di conoscere Spence nel corso dei molti viaggi compiuti da quest'ultima per presentare il proprio metodo foto-terapeutico e condividere la propria esperienza, nonostante - come si vedrà - fosse particolarmente diversa dalla metodologia presentata dalla studiosa canadese. Ad ogni modo, il punto di partenza di Spence fu comunque il rapporto con la sua stessa immagine raccontata dalla sua famiglia.

Il progetto fotografico fu ideato per la mostra *Three Perspectives on Photography* alla Hayward Gallery di Londra del 1979<sup>188</sup>. Venne realizzato su grandi pannelli espositivi, in cui Spence accostò alle fotografie dell'album personale, testi autobiografici e ritagli di giornale. Lo scopo era quello di ricostruire la sua biografia a partire dalla fotografia "domestica" e implementare i momenti immortalati, spesso di carattere "istituzionale" o, comunque, legati alle ricorrenze principali della sua vita privata, con il ricordo degli eventi traumatici - o «assenze strutturali»<sup>189</sup> - che, come in ogni narrazione familiare, vengono omessi. Si mettono, dunque, in gioco i ruoli sociali e le costruzioni visive che si delineano anche nell'immaginario narrativo familiare, e che Spence decise di rivisitare, anche alla luce della sua rinnovata coscienza sociopolitica, in qualità di femminista radicale, e della volontà di riscrivere, per intera, la sua storia.

Percorrere i pannelli espositivi significa anche ripercorrere la vita privata di Spence, a partire proprio da una fotografia alla tenera età di otto mesi e mezzo. Un tipico ritratto di neonato in fasce, che, come spesso accade, viene rappresentato svestito, a sottolineare la purezza della sua età, e che, poi, viene ironicamente riproposto da Spence con un altro scatto di «cinquecentoventotto mesi dopo»<sup>190</sup>[fig. 8]. Qui si

---

<sup>187</sup> Testo delle mostre *Jo Spence: Work (Part I)*, SPACE, London 1 June —15 July 2012 *Jo Spence: Work (Part II)* Studio Voltaire, London 12 June —11 August 2012, p. 36. «Potrei indagare sulle mie fotografie di famiglia. Ho potuto indagare su di esse per cercare di capire cosa mi dicessero. Nel processo di ricerca sono giunta alla conclusione che mi dicevano ben poco - ed è questo il senso di *Beyond The Family Album*. Si trattava di momenti decisivi nella mia vita oppure, attraverso i loro generi e stili, di una parte della storia estetica della fotografia. Più ci lavoravo, più concludevo che se quella era la mia storia, si trattava, totalmente, di una mitologia».

<sup>188</sup> J. Spence, *Putting Myself in the Picture*, op. cit., p. 82.

<sup>189</sup> J. Z Grover, J. Spence, "Sharing the Wounds": *Jan Zita Grover Interviews Jo Spence*, in "The Women's Review of Books", vol. 7, n. 10/11, 1990, pp. 38-39, qui p. 38.

<sup>190</sup> Ivi, p. 84.

autorappresenta nuda su un divano, assumendo la stessa posizione della prima fotografia. Gli aspetti di ironia e sguardo dissacrante verso sé stessa, infatti, risultano altre caratteristiche dell'approccio di Spence alla costruzione dell'immagine fotografica, specialmente se autobiografica.

Nelle fotografie analizzate dall'artista, emerge fin da subito il tema del rapporto conflittuale con la madre – che sarà al centro di diversi lavori nel corso di tutta la carriera della fotografa –, specialmente per la sensazione di abbandono, come già anticipato, provata dalla giovane Spence, nell'essere forzatamente allontanata dalla sua famiglia:

Six years: looking like an uncared-for but rather cheeky “orphan”. This is a “face” I still see on me even now. Less often, though.  
Eleven years: looking like a refugee. Another “face” I still see on me... more often now. The five year gap between these photographs masks of being constantly uprooted, adapting, being ill, living in different families, various schools, sleeping in street shelters.

Inoltre, dal punto di vista socio-familiare, la fotografa notò come nella rappresentazione della madre: «these early photographs give no indication of the amount of sheer hard work involved in childcare»<sup>191</sup>. La figura della madre, per Spence, divenne origine di diverse riflessioni, anche attraverso il tentativo di capire i sentimenti contrastanti nei suoi confronti, anche attraverso la reinterpretazione di quel ruolo sociale, calato in un contesto storico ben definito, al di là del rapporto personale e individuale. La sua volontà, dunque, non era solamente quella di rivedere sé stessa, ma anche essere in grado di riconoscere la costruzione sociale nella quale era inserita, coinvolgendo dinamiche invisibili, ma che l'osservazione critica di semplici fotografie – all'apparenza innocue – poteva far emergere<sup>192</sup>.

Uno degli aspetti più importanti per Spence era quello di riconsiderare la sua vita e la sua immagine inserendo una riflessione sulla presenza costante – e, tuttavia, omessa – della sua salute cagionevole. Sin da bambina, infatti, a causa dell'asma, dovette sottostare a diverse cure mediche, che la portarono, in età adulta, a diverse

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 85. «Queste fotografie non danno alcuna indicazione della quantità di lavoro che la cura dei bambini comporta».

<sup>192</sup> J. Spence, *Beyond the Family Album, 1979*, in *Beyond the Perfect Image: Photography, Subjectivity, Antagonism*, op. cit., pp. 172-210, qui p. 172.

problematiche, come allo sviluppo di un tumore alle ovaie, causato, molto probabilmente, dai pesanti farmaci assunti.<sup>193</sup> Queste dinamiche estremamente personali, divennero totalmente pubbliche attraverso *Beyond the Family Album*. Ciò inaugurò una serie di riflessioni sulla necessità, da parte della fotografa, di trasformare il privato in pubblico, di rendere la propria esperienza personale un punto di partenza per riflessioni di natura sociale, con lo scopo di condividerle il più possibile. Questo approccio fu mantenuto da Spence soprattutto nei lavori successivi, dopo la diagnosi di tumore del 1982, che trasformò profondamente – oltre alla sua esistenza – anche la sua pratica fotografica. Infatti, Spence la rese ancora più profonda e intima e, esponenzialmente, sempre più pubblica e impegnata. Spence riporta la difficoltà di abbracciare questo processo di esternalizzazione del sé nel saggio *Body Beautiful or Body in Crisis* del 1990, scritto in occasione della Women's Surgery Conference a Melbourne, con queste parole:

It is not easy to make your journey through trauma and dis-ease the subject of your own camera. And certainly, I needed to be counseled or in therapy before I released anything into the public world. I also needed to have separated from the work so it no longer has any emotional charge for me when people are critical of it<sup>194</sup>.

Specialmente attraverso il processo foto-terapeutico, in concomitanza con un maggiore impegno dal punto di vista dello studio e della conoscenza scientifica della propria condizione, Spence riuscì nell'impresa di esternare il suo sguardo sul proprio corpo, prendendone sempre più atto come corpo politico, oltre che individuale.

## 2.2 L'utilizzo della fotografia come strumento terapeutico

My body was not made of photographic paper, nor was it an image, or an idea, or a psychic structure... it was made of blood, bones and tissues<sup>195</sup>.

Jo Spence (1982)

---

<sup>193</sup> J. Spence, *Putting Myself in the Picture*, op. cit., p. 90.

<sup>194</sup> J. Spence, *Body Beautiful or Body in Crisis*, in J. Spence, *Cultural Sniper*, op. cit., pp. 137-140, qui p. 140.

<sup>195</sup> J. Spence, *Putting Myself in the Picture*, op. cit., p. 82. «Il mio corpo non era fatto di carta fotografica, né era un'immagine, un'idea o una struttura psichica... era fatto di sangue, ossa e tessuti».

La realizzazione di avere un corpo che muta, si trasforma e attraversa fasi di sofferenza, sia fisica che psicologica, fu per Jo Spence un'esperienza totalizzante, tanto da esserne coinvolta su ogni aspetto della vita privata e della pratica creativa e artistica. Dopo la diagnosi di tumore al seno, Spence si ritrovò a considerare la scelta di non operarsi, in seguito ad un trattamento ritenuto da lei disumanizzante presso la clinica ospedaliera dove le era stato riferito l'esito dell'accertamento:

One morning, whilst reading, I was confronted by the awesome reality of a young white-coated doctor, with student retinue, standing by my bedside. As he referred to his notes, without introduction, he bent over me and began to ink a cross onto the area of flesh above my left breast. As he did so a whole chaotic series of images flashed through my head. Rather like drowning. I heard this doctor, whom I had never met before, this potential daylight mugger, tell me that my left breast would have to be removed. Equally, I heard myself answer, 'No'<sup>196</sup>.

Si potrebbe riassumere questa immagine evocata dal racconto di Spence in una fotografia della serie *The Picture of Health*, dove la fotografa si rappresenta davanti all'obiettivo con una "x" disegnata sopra al suo seno sinistro, ricreando e reinscenando quel momento [fig. 9]. Questa immagine è frutto di un procedimento complesso, di un metodo foto-terapeutico che Spence si impegnò a definire da quando, nel 1983, incontrò la collega artista e fotografa Rosy Martin. Abbracciando uno spirito collaborativo e di co-autorialità, Spence e Martin esplorarono assieme le possibilità terapeutiche dell'atto performativo e del *reenactment* di momenti della propria vita davanti alla fotocamera. Per Spence, l'essersi percepita come un oggetto senza alcun potere decisionale per sé, la portò istintivamente a decidere di rifiutare la mastectomia proposta dal servizio medico nazionale, per intraprendere un percorso di cura alternativo e non Occidentale. Si sottopose, inizialmente, ad una parziale lumpectomia, per poi rivolgersi a specialisti di medicina cinese, coi quali iniziò ad affrontare il

---

<sup>196</sup>Ivi, p. 150. «Una mattina, mentre leggevo, mi sono trovata di fronte all'impressionante realtà di un giovane medico in camice bianco, con un seguito di studenti, in piedi al mio capezzale. Mentre si riferiva ai suoi appunti, senza presentarsi, si chinò su di me e cominciò a incidere una croce sulla pelle sopra il mio seno sinistro. Mentre lo faceva, una serie di immagini caotiche mi passarono per la testa. Come se stessi annegando. Sentii questo medico, che non avevo mai incontrato prima, questo potenziale rapinatore di giorno, dirmi che il mio seno sinistro avrebbe dovuto essere rimosso. Allo stesso modo, ho sentito me stessa rispondere: "No"».

tumore prendendosi cura del suo corpo a livello psicofisico, attraverso cure naturali e uno stile di vita ferreo<sup>197</sup>.

È importante sottolineare che la motivazione di questa scelta, per Spence, risiedette nella volontà di esplorare la sua situazione rimanendo cosciente e in linea con la propria volontà, radicale, di avere potere decisionale sul suo corpo. Questo avvenne sia un punto di vista medico – evitando il percorso di cura tradizionalmente invasivo – sia, come si vedrà nell’osservazione della costruzione del progetto fotografico *The Picture of Health* (1982-86), nella sua rappresentazione in quanto corpo malato e stigmatizzato. Inoltre, Spence iniziò un percorso di studio e di ricerca sul tumore, specialmente per quanto riguarda l’universo femminile e la sua rappresentazione. Infatti, per tutti gli anni di ricerca e produzione culturale legata a questo argomento, la fotografa si ritrovò a viaggiare e partecipare a diversi convegni e incontri scientifici (anche a livello internazionale come in Canada, Australia e Stati Uniti). Furono momenti atti a condividere i propri punti di vista – specialmente sulla stigmatizzazione e sull’immagine sociale dell’essere paziente – e per mettersi a confronto con la comunità scientifica.<sup>198</sup> Lei stessa scrisse nell’articolo *Confronting Cancer*:

And I didn’t even know where my liver was located. [...] So I began a research project on the politics of cancer, with a fervent desire to understand how I could begin to have a different approach to health in which there would be less consumerism, more medical accountability, more social responsibility, more self-responsibility<sup>199</sup>.

Come viene raccontato nel documentario girato per il programma della BBC *Arena* nel 1987, diretto da Ian Potts, il fatto di aver compiuto la scelta di abbracciare delle cure alternative ebbe un impatto notevole sulla vita privata della fotografa, specialmente per l’assenza del supporto delle persone che la conoscevano<sup>200</sup>.

---

<sup>197</sup> T. Tembek, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilem and Jo Soence*, in “RACAR: revue d’art canadienne”, vol. 33, n. ½, 2008, pp. 87-101, qui p. 94.

<sup>198</sup> J. Ribalta, *Jo Spence. Beyond the Perfect Picture. Photography, Subjectivity, Antagonism*, in *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 6-30, qui p. 26.

<sup>199</sup> J. Spence, *Putting Myself in the Picture*, op. cit., pp. 151-152. «E non sapevo nemmeno dove si trovasse il mio fegato. [...] Così ho iniziato un progetto di ricerca sulla politica del cancro, con il fervente desiderio di capire come poter iniziare ad avere un approccio diverso alla salute, in cui ci fosse meno consumismo, più responsabilità medica, più responsabilità sociale, più autoresponsabilità».

<sup>200</sup> I. Potts, *Putting Ourselves in the Picture*, documentario BBC, 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=p-4s93Oj9mM&t=255s> [Ultimo accesso 24/02/2023].

All'inizio, tra 1982 e 1983, oltre a scattare fotografie autonomamente nella clinica dove fu operata, si fece affiancare dalla fotografa dell'agenzia Format Maggie Murray (1942-) che immortalò i vari trattamenti di medicina cinese effettuati in uno studio privato a Londra. Il contributo servì per “validare” ciò che stava compiendo attraverso la documentazione fotografica. Queste immagini, inizialmente considerate come una serie, intitolata *Cancer Shock, Photonovel* (1982 – accompagnate da ritagli di giornale e tetti autografi)<sup>201</sup>, vennero poi inserite nelle prime fasi del progetto *The Picture of Health?* e mostrano vari trattamenti come l'agopuntura con erbe, massaggi, l'utilizzo di coppette drenanti, l'insegnamento e la pratica quotidiana dei Tai Chi. Come anticipato, solo dopo il 1983, in seguito all'incontro con Rosy Martin, le due fotografe decisero di sperimentare su di sé il potere della rappresentazione di momenti e “miti” privati davanti alla fotocamera, per avere la possibilità di osservarli dall'esterno, nella contemplazione della loro immagine.

### **2.2.1 Fototerapia rivelatrice: *Theatre of the Self*<sup>202</sup>**

L'origine dell'interesse per la dimensione foto-terapeutica dell'atto fotografico risale alla sperimentazione congiunta tra Jo Spence e Rosy Martin, a partire dalle conoscenze reciproche in materia psicoterapeutica e affini. Ancor più in particolare, la vicinanza a discipline come lo psicodramma e tecniche di programmazione neuro linguistica come il *reframing* furono strumenti indirettamente impiegati all'interno della *phototherapy* di Spence e Martin<sup>203</sup>. Brevemente, lo psicodramma nasce nel 1921 su teorizzazione dello psichiatra Jacob Levy Moreno (1889-1974) come tecnica terapeutica di gruppo che unisce l'arte drammatica con l'atto corporeo dipendente dalla rielaborazione della realtà circostante – e di chi la abita - da parte del soggetto, a partire dalla messa in scena di momenti del proprio vissuto<sup>204</sup>. Nel caso di Spence e Martin viene utilizzato nel momento di creazione dell'immagine fotografica, quando, davanti alla macchina, vengono re-inscenati momenti della propria vita privata o di quella di una persona cara

---

<sup>201</sup> J. Spence, *The Picture of Health? (Part 3)*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 294-313, qui pp 306-307.

<sup>202</sup> R. Martin, J. Spence, *PHOTO-THERAPY. Psychic realism as healing art?* in L. Wells, *The Photographic Reader*, Londra, Routledge, 2003, pp. 401-409, qui p. 406.

<sup>203</sup> J. Z. Grover, *Photo Therapy: Shame and the Minefields of Memory*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 388-407, qui p. 391.

<sup>204</sup> A. Corbo, *Il rito e lo psicodramma*, tesi di laurea, Milano, Studio di Psicodramma, 2014, p. 15-16.



cercando di rivivere quel momento nella sua intrinseca verità e naturalezza. Dal punto di vista teatrale, tra i riferimenti per Spence, oltre al già citato Augusto Boal, vi è anche Keith Kennedy, insegnante di teatro, che fu tra i primi a suggerire l'utilizzo della fotografia come strumento di supporto terapeutico all'Henderson Psychiatric Hospital negli anni Settanta<sup>205</sup>. Inoltre, si riconosce un approccio "straniante"<sup>206</sup> di accezione brechtiana, in quanto le storie e visioni inscenate non mirano a far empatizzare col soggetto presente nella fotografia, piuttosto a riflettere sul tema che viene proposto in termini "epici", sempre per richiamare Bertolt Brecht<sup>207</sup>. Per quanto riguarda l'utilizzo del *reframing* neuro linguistico, le due fotografe ne parlano in questi termini nel saggio *New Portraits for Old: The Use of the Camera in Therapy*:

Within a framework of co-counselling we have been using a technique known as 'reframing'. We take a specific piece of behaviour, history, or in this case an image, examine what we think it represents to us and how we would like to change it- that is change our impression of what we think it is about. Put crudely, reframing is a kind of internal permission-giving: permission to change, to re-view, to let go, to move on<sup>208</sup>.

Perciò, il tentativo, attraverso la creazione di un'immagine, a sua volta una "rimessa in scena" di un momento o uno stato d'animo preciso provato nel tempo, è quello di poter ridare un significato alla sua immagine o postura mentale, specialmente quando essa è ostacolante dal punto di vista emotivo. Si vedrà, infatti, come per entrambe le fotografe l'esplorazione della figura delle reciproche madri si sia rivelata una pratica liberatoria e, al contempo, riflessiva e re-interpretativa delle proprie convinzioni.

---

<sup>205</sup> T. Dennett, *Jo Spence's auto-therapeutic survival strategies*, in "Health", vol. 15, n.3, pp. 223-239, qui p. 229.

<sup>206</sup> Bertolt Brecht (1898-1956) definì la teoria del teatro epico come una formula teatrale in cui l'attore non porta lo spettatore ad immedesimarsi nella storia attraverso le emozioni, bensì tende a instillare in esso una riflessione di matrice sociale – unendo l'arte drammatica con una matrice *agitprop*. Il termine "straniamento" riguarda l'effetto prodotto dalla visione di questo tipo di azione teatrale basata sia sull'oggettività che sull'emozione, sempre e comunque funzionale alla costruzione di spirito critico attivo. L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma, Editori Laterza, pp.150-153.

<sup>207</sup> T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, in "RACAR: revue d'art canadienne", Vol. 33, No. 1/2, 2008, pp. 87-101, qui p. 94.

<sup>208</sup> J. Spence, R. Martin, *New Portraits for Old: The Use of the Camera in Therapy*, in "Feminist Review", n. 19, primavera 1985, pp. 66-92, qui p. 67. «In un contesto di co-counselling abbiamo utilizzato una tecnica nota come "reframing". Prendiamo un comportamento specifico, una storia o, in questo caso, un'immagine, esaminiamo ciò che pensiamo rappresenti per noi e come vorremmo cambiarlo, cioè cambiare la nostra impressione di ciò che pensiamo che sia. In parole povere, il reframing è una sorta di autorizzazione interna: il permesso di cambiare, di rivedere, di lasciare andare, di andare avanti».

Ulteriore aspetto rilevante da sottolineare all'interno del metodo foto-terapeutico proposto da Spence e Martin è quello, direttamente collegato al *reframing*, del *reenactment*: dato l'approccio fisico e "di presenza", dovuto anche alle tecniche di psicodramma coinvolte, il corpo delle due fotografe non è solo testimonianza visuale dell'evento o del ruolo sociale rimesso in discussione nella riflessione, ma rivisita anche la performatività di tale momento nella storia individuale. Perciò, osservare le immagini prodotte durante le sedute foto-terapeutiche significa osservare la messa in discussione del significato di un determinato evento e, allo stesso tempo, del suo significato, in questo caso il corpo del soggetto, che si riappropria del passato trasformandolo e riportandolo al presente in una nuova forma. Oltre ad essere un percorso di autocoscienza, le sedute diventano anche un momento per tornare a riflettere sul potere di autorappresentazione che una situazione così costruita permette al soggetto che ne prende parte. Ciò costituisce uno spazio in assenza di giudizio, una guida non basata su gerarchie – in quanto si tratta di uno scambio reciproco costante – e un processo di rilettura che dipende totalmente da sé:

[...] what we have unmasked through the re-enactment and mapping out of these gazes is a validation of our anger and discontent at our inability to come to terms with these fragmented selves and constructed out of the needs, views, attributions of others and our powerlessness in relation to them. [...] You then become the active subject of your own dissonant history<sup>209</sup>.

Il metodo costruito nel tempo da Spence e Martin fu, in più occasioni, divulgato attraverso la sua elaborazione scritta, tanto quanto i consigli impartiti dalla singola Spence su come utilizzare il metodo anche in maniera autonoma, nonostante il consiglio delle foto-terapeute fosse quello di praticare questo tipo di arte terapia a soggetti che già seguivano un percorso psicoterapeutico tradizionale<sup>210</sup>. Si potrebbero suddividere in quattro principi i passaggi necessari della seduta foto-terapeutica.

---

<sup>209</sup> R. Martin, J. Spence, *PHOTO-THERAPY. Psychic realism as healing art?* in L. Wells, *The Photographic Reader*, op cit., pp. 401-409, qui p. 406. «[...] ciò che abbiamo smascherato attraverso la rievocazione e la mappatura di questi sguardi è una convalida della nostra rabbia e del nostro malcontento per l'incapacità di venire a patti con questi sé frammentati e costruiti a partire dai bisogni, dai punti di vista, dalle attribuzioni degli altri e dalla nostra impotenza nei loro confronti.[...] Si diventa quindi il soggetto attivo della propria storia dissonante».

<sup>210</sup> J. Spence, *Photo Therapy. Notes*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 334-345.

Il primo riguarda la reciprocità del processo: il fotografo avrà, sin dall'inizio, una parte attiva nel *reenactment* e *reframing* che il soggetto sottoposto alla terapia sceglie di analizzare<sup>211</sup>. Spesso si tratta di personificare ruoli specifici, basati sul racconto e sull'esperienza del soggetto, inerente al momento prescelto. Foto-terapeuta e soggetto discutono, infatti, assieme su come rendere al meglio la rappresentazione del tema individuato. Questo passaggio è osservabile, in particolare, all'interno del sopracitato documentario del 1987, *Putting Ourselves in the Picture*: durante la seduta di fototerapia, intenta ai preparativi per la fotografia, Spence ricerca in sé stessa le sensazioni ed emozioni dell'immagine che cerca di rievocare, specialmente parlandone ad alta voce con la collega Martin. Si percepisce che il processo verte verso un climax di emozioni, concretizzate in una pratica molto provante<sup>212</sup>.

Il secondo punto da sottolineare è il procedimento tecnico per realizzare l'immagine: dopo un iniziale scambio verbale, il foto-terapeuta prepara la scena, realizzata all'interno dello studio fotografico, e anche durante la creazione degli scatti, il fotografo sarà coinvolto e cercherà di porre questioni e riflessioni al soggetto. Inoltre, per ricreare ogni dettaglio, vi è a posteriori una ricerca degli oggetti, abiti e accessori che verranno utilizzati nella sessione. Si afferma, infatti, che «the job of the photo-therapist is then to help transform it [the image] or destroy it with the sitter/client. [...] The photo-therapist may use role-play, gentle encouragement, provocation or contradiction to enable the sitter to further unblock»<sup>213</sup>. All'interno di questo meccanismo di dialogo e di ricerca interiore, in cui ci si ritrova ad essere sia *counselor* che soggetto attivo, Spence riconosce, specialmente in questo secondo momento, due passaggi essenziali nella fototerapia, in generale: quello tra “sentire” e “recitare” un ruolo o un momento privato. Per la fotografa si tratta di «una combinazione di entrambi»<sup>214</sup>:

---

<sup>211</sup> J. Z. Grover, *Photo Therapy: Shame and the Minefields of Memory*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image*, op. cit. pp. 388-407, qui p. 388.

<sup>212</sup> I. Potts, *Putting Ourselves in the Picture*, documentario BBC, 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=p-4s93Oj9mM&t=255s> [Ultimo accesso 24/02/2023].

<sup>213</sup> J. Z. Grover, *Photo Therapy: Shame and the Minefields of Memory*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image*, op. cit. pp. 388-407, qui p. 389. «Il compito del fototerapeuta è quindi quello di aiutare a trasformarla [l'immagine] o a distruggerla con il cliente. [...] Il fototerapeuta può usare giochi di ruolo, l'incoraggiamento, la provocazione o la contraddizione per permettere al cliente di sbloccarsi ulteriormente».

<sup>214</sup> I. Potts, *Putting Ourselves in the Picture*, documentario BBC, 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=p-4s93Oj9mM&t=255s> [Ultimo accesso 24/02/2023].

As I was a photographer for many, many years and I'm working to destroy an icon, that's very much about acting. I'm using myself as a social actor. When I'm doing it a lot of feelings come up with it. Feeling is much more dealing with a more personal material, as me with my relationship with mum – when I'm into her, I can't control the amount of feelings that come over<sup>215</sup>.

Il terzo momento riguarda principalmente il lavoro, a posteriori, della contemplazione individuale delle immagini realizzate – che può far scaturire reazioni ancora più intense nel soggetto, proprio per il passaggio dalla creazione all'osservazione. Spence e Martin osservano che il momento di catarsi può verificarsi sia nel momento di creazione che in quello di osservazione e analisi dei risultati visivi<sup>216</sup>. Infine, l'ultimo passaggio fondamentale per chiudere la sessione foto-terapeutica riguarda la condivisione delle stampe col terapeuta, per creare ulteriore confronto stimolante e proattivo per interpretare le immagini realizzate.

«We were seeking not to be dignified, beautified, respectable or safe. Instead, we tried to use the space for playing and for doing what we felt we needed to do»<sup>217</sup>: come anticipato in varie occasioni, il tema del rapporto con le figure materne e paterne fu uno dei primi punti di partenza della collaborazione foto-terapeutica tra Jo Spence e Rosy Martin. In *Early Mother/ My Mother as a War worker* (1984-1985), la madre è impersonificata da Spence nei suoi gesti quotidiani, una volta rientrata dal lavoro: con gli abiti da fabbrica, mentre fuma una sigaretta, ma anche mentre prepara sommariamente e frettolosamente dei panini per i suoi figli [fig. 10]. In altre immagini, Spence mostra un rituale della madre dopo il turno di lavoro in fabbrica, mentre cerca di pulirsi ostinatamente le mani. Infatti, la fotografa racconta di aver sempre percepito in sua madre una sensazione di vergogna e mortificazione per essere una lavoratrice: «this is the period of her going to work and coming home, cleaning up the hands and

---

<sup>215</sup> Ibidem. «Dato che sono stata una fotografa per moltissimi anni e sto lavorando per distruggere un'icona, ciò ha molto a che fare con la recitazione. Mi sto usando come attrice sociale. Quando lo faccio, comunque, sorgono molte emozioni. Ma l'emozione è molto più legata al materiale più personale, come nel caso del mio rapporto con mia madre: quando "divento" lei, non riesco a controllare la quantità di emozioni che mi arrivano».

<sup>216</sup> J. Spence, R. Martin, *Photo-therapy: psychic realism as a healing art?*, in "Ten 8", vol. 30, 1988, pp. 2-17, qui p. 14.

<sup>217</sup> J. Spence, R. Martin, *New Portraits for Old: The Use of the Camera in Therapy*, in "Feminist Review", op. cit., qui p. 69. «Non cercavamo di essere dignitose, belle, rispettabili o sicure. Abbiamo invece cercato di utilizzare lo spazio per giocare e per fare ciò che sentivamo di dover fare».

getting rid of the evidence of the crime, the crime being she did to go to work»<sup>218</sup>. Tuttavia, aggiunge che tutto questo processo è strettamente un'interpretazione soggettiva di ciò che fu, in vita, la madre - «A lot of guilt comes up of how badly I thought of her. [...] And I inhabit her, in a sense. I am my mother»<sup>219</sup>. Allo stesso modo, nel 1985, fece un'unica sessione dedicata alla figura di suo padre, più ignota e lontana<sup>220</sup>. Anche Rosy Martin dedicò una riflessione visuale al suo rapporto con la figura materna, a partire dall'analisi del proprio album di famiglia<sup>221</sup>. Si ricordano, brevemente, gli autoritratti che ripropongono fotografie del 1964, dai quali echeggiano, in Martin, le parole che, in passato, la madre aveva pronunciato: «I gave up my life for you»<sup>222</sup>. Un unicum della pratica foto-terapeutica legato a questa tematica si può, inoltre, rintracciare nella fotografia *A split self*, dove Martin - non richiamando una fotografia specifica, piuttosto un concetto interiore - si mostra indossando un abito diviso a metà da un lato estremamente femminile e aggraziato, e dall'altro, uno stile estetico punk e ribelle. Nella descrizione: «The “feminine” – pre-Raphaelite image, favoured by my mother, in which I met her narcissistic needs, coexists with my “shadow”-side, the angry, violent, destructive aspects of my “unconscious” self»<sup>223</sup>. Infine, per Martin, il discorso sulla femminilità si ampliò anche nella ricerca in *The Construction of Heterosexuality* (1987), dei modelli estetici e costruzione visiva dell'eterosessualità, per poter parlare, attraverso la fototerapia, della sua omosessualità<sup>224</sup> [fig. 11].

<sup>218</sup> I. Potts, *Putting Ourselves in the Picture*, documentario BBC, 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=p-4s93Oj9mM&t=255s> [Ultimo accesso 24/02/2023]. «Questo è il periodo in cui lei andava a lavoro e tornava a casa, si puliva le mani e si sbarazzava delle prove del crimine commesso solo per il fatto di andare al lavoro».

<sup>219</sup> Ibidem. «Mi viene in mente il senso di colpa per quanto ho pensato male di lei. [...] Io la abito, in un certo senso. Sono, divento, mia madre».

<sup>220</sup> Centre for British Photography, <https://britishphotography.org/artists/88-jo-spence/works/1911-jo-spence-photo-therapy-father-work-1985/> [Ultimo accesso 28/02/2023].

<sup>221</sup> J. Spence, R. Martin, *Photo-therapy: psychic realism as a healing art?*, in “Ten 8”, vol. 30, 1988, pp. 2-17, qui p. 9. Rosy Martin riporta due fotografie risalenti al 1962: un ritratto della madre e uno di sé stessa, dei quali afferma: «In my attempts to appear grown up I ended up looking like a pastiche of my mother».

<sup>222</sup> Ivi, p. 4. «Ho rinunciato alla mia vita per te».

<sup>223</sup> Ivi, p.6. «L'immagine "femminile" - preraffaellita, favorita da mia madre, nella soddisfacevo i suoi bisogni narcisistici, convive con il mio lato "ombra", con gli aspetti ansiosi, violenti e distruttivi del mio io "inconscio"».

<sup>224</sup> R. Martin, *Don't Say Cheese, Say Lesbian*, in T. Boffin, J. Fraser, *Stolen Glances: Lesbian Take Photographs: Lesbian Photography Anthology*, Londra, Pandora Pr, 1991, pp. 94-104.

Il rapporto con il proprio corpo, la sensualità e l'erotismo sono, invece, al centro del progetto *Libido Uprising* di Jo Spence, al quale lavorò con Rosy Martin e col compagno David Roberts nel 1989. Il tema principale continua ad essere la riscoperta del rapporto tra sé stessa e la madre, ma questa volta dal punto di vista della difficoltà di coniugare la serenità per il proprio corpo con l'ambiente domestico: «I have endeavoured to enact interior metaphors for my conflict between the domestic and the erotic, between my image of non-sexual mother and that part of myself which is still into being»<sup>225</sup>. Le quattordici immagini, selezionate da un centinaio di fotografie iniziali, spaziano dall'immaginario domestico di una donna casalinga degli anni Cinquanta – un richiamo continuo alla madre – contrapposta dalla riscoperta della propria sessualità attraverso uno scompiglio visivo, oltre che corporeo<sup>226</sup>.

Un ulteriore tema indagato attraverso le sedute di fototerapia e particolarmente sentito da Spence poiché, nuovamente, proveniente dalla sua infanzia, è quello del suo rapporto conflittuale con il cibo, specialmente con i dolci. In *Work on Emotional Eating*, un progetto foto-terapeutico che vide la collaborazione, oltre a Rosy Martin, di Tim Sheard, un medico conosciuto da Spence che lavorava in un'organizzazione di beneficenza per malati di cancro<sup>227</sup>. La fotografa, dunque, si ricopre il volto e il corpo di diversi chili di zucchero, come, allo stesso modo, si ritrae ingozzandosi di cioccolato, realizzando immagini grottesche e calcando la mano sull'utilizzo dei dolci come "ricompensa" fin da quando era piccola [fig. 12]. Spence desiderava realizzare delle immagini che potessero richiamare i concetti di gola e disgusto: «I want to do something that makes me feel sick when I look at the image»<sup>228</sup>. Allo stesso tempo, Jessica Evans si riferisce anche al sentimento che il pubblico potrebbe ricevere nell'osservare immagini come queste, richiamando a Spence il concetto di "corpo grottesco" espresso da Michail Bachtin (1895-1975): «[...] viewers of Spences's work

---

<sup>225</sup> J. Spence, R. Martin, D. Roberts, *Libido Uprising. Mother/Daughter Work*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 356-361, qui p. 358. «Ho cercato di mettere in scena metafore interiori per il mio conflitto tra il domestico e l'erotico, tra la mia immagine non sessuale di mia madre e quella parte di me stessa che è ancora in divenire».

<sup>226</sup> L. Robertson, *New Writing: What Are You Looking At? Jo Spence*, in "Photoworks", 2016, <https://photoworks.org.uk/looking-jo-spence/> [Ultimo accesso 01/03/2023].

<sup>227</sup> J. Spence, *Identity and Cultural Production. Or deciding to become the subject of our own histories rather than the object of somebody else's*, in J. Spence, *Cultural Sniper*, op. cit., pp. 129-135, qui p. 134.

<sup>228</sup> I. Potts, *Putting Ourselves in the Picture*, documentario BBC, 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=p-4s93Oj9mM&t=255s> [Ultimo accesso 24/02/2023]. «Voglio fare qualcosa che mi faccia sentire male quando guardo l'immagine».

are made to feel both repelled and fascinated. [It] is an exploration of the body felt to be bulging, protuberant, incomplete, multiple»<sup>229</sup>.

Grazie alla collaborazione con Sheard, Spence riuscì ad affrontare il blocco relazionale creatosi, a partire dalle prime esperienze ospedaliere dal 1982, con il personale medico tradizionale. Infatti, col medico, la fotografa lavorò anche alla serie *Narratives of Disease* (1990), nella quale emergono questioni circa la rappresentazione del corpo malato, la sua percezione visiva come “altro”, vissuto anche da lei stessa come “corpo mutilato”, la vittimizzazione data dalla condizione clinica – come già esplorate con Martin in *Infantilization* (1984). Questi lavori rendono evidente la generale considerazione del malato come agente sociale passivo, ma le contrappongono, come risposta, l’azione consapevole e la rivendicazione di «partecipare attivamente alla vita» mediante l’atto fotografico e foto-terapeutico.

In displaying this work (as I displayed my body previously for each of the medical, the familial, the media and the male gazes) I am aware that these images can shock. Breaking out is not a painless process for anybody. In cracking the mirror for myself I cannot help but challenge your view too<sup>230</sup>.

### 2.2.2 *The Pictures of Health? (1982-86)*

Incredulously; rebelliously; suddenly; angrily; attackingly; pathetically; alone; in total ignorance. I, who had spent three years (and more) immersed in a study of ideology and visual representation, now suddenly needed another type of knowledge; what has come to be called ‘really useful social knowledge’. Not only knowledge of how to rebel against this invader, but also of what to do beyond merely reacting negatively<sup>231</sup>.

---

<sup>229</sup> J. Evans, *Against Decorum! Jo Spence: A Voice on the Margins*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 34-62, qui p. 54.

<sup>230</sup> J. Spence, T. Sheard, *Narratives of Dis-ease: Ritualised Procedures*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Picture*, op. cit., pp. 374-375, qui p. 374. «Nel mostrare questo lavoro (come ho mostrato il mio corpo in precedenza per ciascuno degli sguardi medici, familiari, mediatici e maschili) sono consapevole che queste immagini possano scioccare. Il distacco non è un processo indolore per nessuno. Incrinando lo specchio per me stessa, non posso fare a meno di sfidare anche il vostro punto di vista».

<sup>231</sup> Testo delle mostre *Jo Spence: Work (Part I)*, SPACE, London 1 June —15 July 2012 *Jo Spence: Work (Part II)* Studio Voltaire, London 12 June —11 August 2012, p. 22. «Incredibilmente; ribellandomi; improvvisamente; con rabbia; attaccando; pateticamente; da sola; in totale ignoranza. Io, che avevo trascorso tre anni (e più) immersa nello studio dell’ideologia e della rappresentazione visiva, ora avevo improvvisamente bisogno di un altro tipo di conoscenza, quella che è stata definita “conoscenza veramente utile socialmente”. Non solo sapere come ribellarsi a questo invasore, ma anche cosa fare al di là di una semplice reazione negativa».

La serie *The Pictures of Health?* è costituita dalla raccolta di immagini fotografiche, sia documentarie, sia *staged* – realizzate durante sedute di fototerapia –, composta tra 1982 e 1986 circa e pensata come mostra itinerante, che viaggiò sia in Europa che negli Stati Uniti<sup>232</sup>. Come testimoniato dalle parole di Spence, lo shock, la crisi personale scaturirono, oltre che dalla notizia in sé del suo stato di salute, anche per lo scontro con l'immaginario visuale e di rappresentazione fotografica di sé, costretto a cambiare radicalmente da quel momento in poi. Assieme alle fotografie scattate da Maggie Murray all'interno della clinica ospedaliera dove fu operata, Spence, negli anni, rielaborò e riordinò visivamente anche le immagini da sedute di fototerapia all'interno di pannelli di grandi dimensioni, facendo dialogare le fotografie – come per *Beyond the Family Album* – con testi autografi e, come visto per la serie embrionale *Cancer Shock*, con articoli di giornale o estratti da saggi scientifici.

«Eroina o vittima?»<sup>233</sup>, scrive Spence in uno dei pannelli per *The Picture of Health?*: un'immagine di lei che indossa degli occhiali da sole e, con il petto denudato, guarda con fierezza un punto indeterminato fuori dall'obiettivo fotografico, è contrapposta ad un'altra di come «ci si aspetterebbe di vedere un malato»<sup>234</sup>. Si sfida, così, l'iconografia, il pensiero preconstituito che porta a riconoscere nella malattia delle caratteristiche estetiche precise. Attraverso il suo corpo, Spence creò, in questo modo, un precedente alla rivisitazione dell'immagine della malattia, specialmente se riguardante il corpo femminile. Inoltre, la fotografa si scagliò ferocemente contro la vittimizzazione e la tendenza all'infantilizzazione del paziente, una critica riconoscibile in fotografie come *Infantilization* (1984), dove Spence agisce e si mostra con un ciuccio in bocca e vestita da neonato<sup>235</sup> [fig. 13]. La fotografia *Helmet Shot* (1982) continua sulla scia di rivendicazione del proprio corpo e delle sue ferite, creando così un nuovo immaginario da condividere e considerare socialmente parlando: «like shamanism, it is the sharing of the wounds, what you've been through,

---

<sup>232</sup> J. Z. Grover, J. Spence, "Sharing the Wounds": *Jan Zita Grover Interviews Jo Spence*, op. cit., qui p. 38.

<sup>233</sup> J. Spence, *The Picture of Health? Part 1*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 262-275, qui p. 274.

<sup>234</sup> J. Spence, *The Picture of Health? 1982 Onwards*, in J. Spence, *Putting Myself in the Picture*, op. cit., pp.150-171, qui p. 162.



that allows people to trust you and gives them the potential power to heal themselves»<sup>236</sup>.

Generalmente, l'atteggiamento di Spence nel creare e comporre *The Picture of Health?* dimostra la volontà, innanzitutto, di metabolizzare la propria situazione individuale, dandole una forma visuale attraverso l'azione *del* e *sul* suo corpo. Tuttavia, questo lavoro risulta preliminare all'impegno sociale di Spence nel rivendicare quello che Susan Sontag definirebbe come il dovere di non identificare il paziente con la relativa malattia, ma di vedere quest'ultima come parte della vita di un individuo, non totalizzante o determinante<sup>237</sup>. Infatti, Spence utilizzava il termine «dis-ease» non in un'ottica necessariamente negativa<sup>238</sup>: J. Z. Grover cita a proposito lo scrittore James Baldwin: «'The victim who is able to articulate the position of the victim is no longer a victim.' That is part of the journey toward being healed and being politicized»<sup>239</sup>.

Questa consapevolezza nacque già prima della parziale lumpectomia alla quale Spence dovette sottoporsi, in particolare con uno scatto intitolato *Framing my breast for posterity* (1982). Questa fotografia venne concepita come uno spartiacque tra l'iniziale utilizzo terapeutico dell'immagine attraverso la teatralità data dal corpo, per rivolgersi alla propria situazione personale, lavorando maggiormente sulla propria nudità, sia fisica che emotiva, in relazione alla malattia<sup>240</sup>.

Allo stesso modo, una fotografia scattata poco prima di essere operata, realizzata in collaborazione con Terry Dennett, mostra il seno di Spence con su scritto: «Property of Jo Spence?»: la domanda cerca di smuovere una riflessione circa l'appartenenza del proprio corpo, chiedendosi se, anche in situazioni di estrema vulnerabilità e rischiosità, le decisioni da prendere siano abdicabili al soggetto coinvolto e spettino a terze persone [fig. 14]. Questa immagine venne vista da Spence come un oggetto-talismano, da portare con sé per l'operazione: «I felt I was entering unknown territory and wanted

---

<sup>236</sup> J. Z. Grover, J. Spence, *"Sharing the Wounds": Jan Zita Grover Interviews Jo Spence*, op. cit., qui p. 38. «come lo sciamanesimo, è la condivisione delle ferite, di ciò che hai passato, che permette alle persone di fidarsi di te e dà loro il potere potenziale di guarire se stesse».

<sup>237</sup> S. Sontag, *Malattia come metafora e L'Aids e le sue metafore*, op. cit., p. 103.

<sup>238</sup> T. Tembek, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilem and Jo Spence*, in "RACAR: revue d'art canadienne", op.cit., qui pp. 96.

<sup>239</sup> J. Z. Grover, J. Spence, *"Sharing the Wounds": Jan Zita Grover Interviews Jo Spence*, op. cit., qui p. 38.

<sup>240</sup> T. Dennett, *Jo Spence's auto-therapeutic survival strategies*, in "Health", vol. 15, n.3, pp. 223-239, qui p. 232.

to create my own magic fetish to take with me»<sup>241</sup>. Il tema della concessione di diritto sul proprio corpo è un filo rosso all'interno di *The Picture of Health?*; il progetto, infatti, non costituì solamente una raccolta artistico-fotografica di memorie, ma uno strumento grazie al quale comprendere le dinamiche alle quali Spence venne sottoposta: dal trattamento della medicina occidentale, fino alla difficoltà di attribuire a sé stessi la responsabilità di scelta sul proprio corpo e alla decisione di tentare un percorso altro, diverso, e per questo estremamente criticato. Lo si può osservare nel pannello che accoglie un collage di fotografie dove, al centro, si osserva un'immagine in bianco e nero di Maggie Murray che ritrae Spence eseguire degli esercizi corporei e di espressione allo specchio – che richiama delle esercitazioni attoriali che lei stessa studiò per poter esperire con attenzione ogni emozione.<sup>242</sup> Questa immagine è attorniata da fotografie scattate durante una sessione foto-terapeutica che ritraggono frammenti del corpo di Spence con parole che compongono la frase «How do I begin to take responsibility for my body?», emblematica per questo progetto<sup>243</sup>.

All'interno di *The Picture of Health?* si crea una contrapposizione tra immagine documentaria e immagine *staged* – che recupera lo stile documentario, ricreandolo a posteriori a seconda della percezione personale della fotografa. Dal punto di vista della fotografia documentaria, per il progetto e per testimoniare la sua permanenza all'interno della clinica per l'operazione, Spence decise di utilizzare la macchina fotografica il più possibile. Assieme a Maggie Murray, che la affiancò nei casi in cui la fotografa non poteva scattare fotografie, immortalò momenti estremamente delicati, come, ad esempio, appena dopo aver ricevuto l'iniezione anestetica pre-operatoria<sup>244</sup>. Queste immagini restituiscono il racconto intimo e immediato dei momenti traumatici vissuti da Spence, ribaltando il generalizzante sguardo medico. In seguito, rielaborò questi ricordi attraverso la fototerapia anche declinata in chiave di *staged photography* che, allo stesso tempo, dialoga con l'operazione di *reenactment*. In particolare, una fotografia – ricreata a posteriori con la collaborazione di alcuni amici e colleghi –

---

<sup>241</sup> J. Spence, *The Picture of Health? 1982 Onwards*, in J. Spence, *Putting Myself in the Picture*, op. cit., pp. 150-171, qui p. 157. «Sentivo che stavo entrando in un territorio sconosciuto e volevo creare il mio feticcio magico da portare con me».

<sup>242</sup> T. Dennett, *Jo Spence's auto-therapeutic survival strategies*, in "Health", op. cit., qui p. 231

<sup>243</sup> J. Spence, *The Picture of Health? Part 1*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 162-313, qui p. 270.

<sup>244</sup> J. Spence, *The Picture of Health? 1982 Onwards*, in J. Spence, *Putting Myself in the Picture*, op. cit., pp. 150-171, qui p. 159.

mostra il punto di vista di Spence durante e dopo l'operazione, osservando i volti e i gesti dei medici dal letto operatorio: «Doing this was quite frightening. [...] It brought back a lot of the pain that actually I gone through at the hospital, the psychological pain. [...] I dealt with it in such a profound way [...] And since then I've been able to talk to doctors as if they were just like me»<sup>245</sup>.

Lo scopo del progetto *The Picture of Health?* risiede anche nel suo essere stato strumento di connessione interpersonale tra i «traumi silenziosi»<sup>246</sup> di Jo Spence, i suoi collaboratori, il pubblico che visitò la mostra e le presentazioni, i convegni e gli incontri svolti anche in dialogo con la comunità scientifica e, soprattutto, la rete che riuscì ad instaurare con altre pazienti oncologiche come lei stessa<sup>247</sup>. Si trattò, infatti, di un tentativo di considerare la propria identità anche attraverso la malattia, proprio per non lasciare che fosse questa a definirla in maniera totalizzante. Inoltre, la dimensione performativa di questo lavoro dona una vitalità intrinseca alle immagini, che di fatto ebbero una funzione “salvifica”, di *pharmakon*: «art can enable finding a cure within a poison, which here takes the form of creativity within disease»<sup>248</sup>.

### **2.3 The Final Project (1991-1992)**

Alla fine degli anni Ottanta, Jo Spence era particolarmente attiva dal punto di vista didattico e divulgativo grazie alle riflessioni mosse dal progetto *The Picture of Health?*. Durante i diversi viaggi e spostamenti anche intercontinentali, tuttavia, si rese conto di aver tralasciato nel tempo proprio la salute di cui tanto cercò di parlare e di approfondire in termini universali. Nel 1990, in particolare, tenne una conferenza a Melbourne, alla Women's Surgery Conference, intitolata *Body Beautiful or Body in Crisis*, durante la quale si soffermò su come la malattia possa plasmare l'identità, a partire dal semplice fatto di aver avuto, in passato, una vita senza di essa, di cui, però,

---

<sup>245</sup> I. Potts, *Putting Ourselves in the Picture*, documentario BBC, 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=p-4s93Oj9mM&t=255s> [Ultimo accesso 24/02/2023].

<sup>246</sup> E. E. J. Jones, *Exposing the 'Quiet Trauma': The Illness Narratives of Jo Spence*, New York, Stony Brook University, 2010, p.1.

<sup>247</sup> J. Ribalta, *Jo Spence. Beyond the Perfect Picture. Photography, Subjectivity, Antagonism*, in J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 6-30, qui p. 25.

<sup>248</sup> T. Tembek, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilem and Jo Soence*, in “RACAR: revue d'art canadienne, op.cit., qui pp. 87-88. «l'arte può permettere di trovare una cura di un veleno, che qui prende la forma di creatività all'interno della malattia».

sembra non essere rimasta traccia<sup>249</sup>. Proprio in quell'anno iniziò a percepire i primi sintomi di quel che poi si rivelò essere una diagnosi di leucemia, purtroppo con difficili possibilità di guarigione. Spence, che fino a quel momento aveva lavorato su di sé chiedendosi come si potesse rappresentare visivamente il cancro in relazione al corpo femminile e ad ogni sua sfaccettatura psicologica, teorica, fisica ed emozionale, ora si ritrovò a dover rivedere il linguaggio che era stata in grado di costruire attraverso la macchina fotografica e il suo uso terapeutico.

I thought cancer was lonely, but it was nothing to having leukaemia. [...] This time my witness, my advocate's eye, is a hundred times keener than it was before, and I'm using my camera as a notebook. [...] How do you make leukemia visible? Well, how do you? It's an impossibility. It's what I went through before—a crisis of representation. I actually haven't got very much to say at the moment. I'm dealing with an illness that is almost impossible to represent. I have not the faintest idea how to represent leukemia except for how I feel<sup>250</sup>.

Si trattava, dunque, di elaborare un nuovo modo di elaborare la sua condizione, questa volta in maniera necessariamente più intima e meno sociale, per comprenderne la natura emotiva e la conseguente trasformazione identitaria subita. Sin dal 1982, Spence iniziò una pratica di raccolta e archiviazione di fotografie e commenti personali all'interno di semplici quaderni – o *workbook* –, con cadenza settimanale, fino a pochi giorni prima della sua morte, avvenuta nel 1992 all'interno del centro per malati terminali Marie Curie Hospice di Londra<sup>251</sup>.

Negli ultimi due anni di vita, dunque, Spence lavorò ad un nuovo progetto chiamato *The Final Project*: “*final*” perché consapevole – già prima di avere la diagnosi – che sarebbe stato l'ultimo lavoro fotografico, che venne elaborato non a partire da nuove produzioni di immagini, bensì da una rielaborazione inedita dell'archivio fotografico personale. Data la difficoltà fisica nel realizzare nuove fotografie, l'intento era quello

---

<sup>249</sup> J. Spence, *Body Beautiful or Body in Crisis*, in J. Spence, *Cultural Sniper*, op. cit., pp. 137-140, qui p. 138.

<sup>250</sup> Testo delle mostre *Jo Spence: Work (Part I)*, SPACE, London 1 June —15 July 2012 *Jo Spence: Work (Part II)* Studio Voltaire, London 12 June —11 August 2012, p. 29. «Credevo che il cancro fosse motivo di solitudine, ma non era niente in confronto alla leucemia. [...] Questa volta il mio testimone, il mio occhio è cento volte più acuto di prima, e uso la mia macchina fotografica come un taccuino. [...] Come si fa a rendere visibile la leucemia? Beh, come si fa? È impossibile. Si tratta di qualcosa che ho già provato in passato, una crisi di rappresentazione. In realtà non ho molto da dire al momento. Ho a che fare con una malattia che è quasi impossibile da rappresentare. Non ho la più pallida idea di come rappresentare la leucemia, se non per quello che provo».

<sup>251</sup> Ivi, p. 32.

di manipolare e modificare immagini preesistenti, un metodo che venne chiamato *Photofantasy* da Spence, che per questo lavoro si fece affiancare dallo storico partner Terry Dennett e dal marito David Roberts. Le caratteristiche di *The Final Project* differiscono molto dai precedenti lavori: il progetto si cala meno nella dimensione socialmente critica e programmatica, per adottare un linguaggio più simbolico e metaforico, vicino, in particolare, alle atmosfere del Realismo Magico<sup>252</sup>. Questo stile, applicato alla fotografia, decostruisce il suo attaccamento indissolubile alla realtà, inserendo elementi che rendono l'immagine un connubio tra mondo e fantasia. Dunque, il processo creativo messo in atto da Spence per *The Final Project* risiede nella manipolazione analogica delle fotografie d'archivio, attraverso una ristampa creata per sovrapposizione di due negativi (*slide-sandwich*)<sup>253</sup>, sviluppati successivamente con doppia esposizione, utilizzando il Bowens Illumitran Slide Duplicator – un duplicatore di diapositive. Con questo metodo totalmente analogico, Spence anticipò e simulò la capacità di modifica dell'immagine di Photoshop, all'epoca da poco inventato (1990)<sup>254</sup>.

*The Final Project* si dispiega come un racconto narrativo, non necessariamente lineare, della vita trascorsa da Spence, osservata in maniera ulteriormente diversa rispetto alla pratica pregressa di *reenactment*, sperimentata fino a quel momento. Il suo corpo, cambiato, indebolito e in difficoltà, non poteva più riconoscersi nelle fotografie passate. Perciò, decise di sovrapporne altre che potessero suggerire il tema del decadimento fisico e della morte, che in questo progetto diventa il punto di riferimento costante, attraverso il quale considerare ogni singolo lavoro che lo compone<sup>255</sup>. Il riutilizzo dell'immagine venne abbracciato da Spence trasversalmente per tutti i suoi lavori, anche se in modi diversi. Dal riposizionamento e reinterpretazione dell'album di famiglia, al *reenactment* di immagini e visioni mentali in atto fototerapeutico, fino al riutilizzo di tutto il materiale raccolto nel corso della sua carriera, ricollocato e rivisto attraverso un'operazione di *reframing*<sup>256</sup>: infatti, «in its use of pre-existing

---

<sup>252</sup> J. Ribalta, *Beyond the Perfect Image: Photography, Subjectivity, Antagonism*, in J. Ribalta (a cura di), *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 6- 30, qui p. 27.

<sup>253</sup> L. Lee, Introduzione a D. Company (a cura di), *Jo Spence: The Final Project*, Londra, Ridinghouse, 2013, pp. 11-15, qui p.12.

<sup>254</sup> Terry Dennett, prefazione a D. Company (a cura di), *Jo Spence: The Final Project*, Londra, op. cit., p. 10.

<sup>255</sup> C. Jacob and A. Tobin, *Considering Her Final Project*, in Ivi, pp. 29-36, qui p. 33.

<sup>256</sup> Ivi, p. 29.

images, *The Final Project* disturbs the active, performative clarity of Spence's phototherapeutic imagery»<sup>257</sup>. Per *reframing* si intende proprio l'operazione di ricollocamento e ri-contestualizzazione per far emergere potenziali significati che in un approccio più "storicizzante" verrebbero omessi<sup>258</sup>. Inoltre, considerando il rapporto di Spence con il concetto di "archivio" si presenta un'ulteriore lettura critica di questo lavoro, sollevata da Clarissa Jacob e Amy Tobin nel catalogo di *The Final Project* del 2013<sup>259</sup>. La conformazione di questo progetto sfida l'immobilità strutturale propria dell'archivio, lavorando per associazione visiva lontana da ogni forma di catalogazione dell'immagine a priori, e mettendo in discussione sia le fotografie che la soluzione visiva elaborata in precedenza da Spence. Si tratta, dunque, di una "crisi", intesa nel significato di "scelta" o "decisione", tra l'atto di ridare una vita alle immagini o la produzione di nuove fotografie, per proseguire nella raccolta visiva dell'esperienza individuale. Scegliere, dunque, di mettere mano ad un archivio preesistente porta a far coesistere il passato con il presente: «consequently, these images present the particular in-between state of the subject of terminal illness: living but marked by death, a presence structured by absence»<sup>260</sup>.

Oltre al dilemma di come rappresentare la propria condizione invisibile dall'esterno, nei primi stadi della malattia, con questo progetto, Spence volle rendere il proprio atteso momento di passaggio, la propria morte, significativa<sup>261</sup>. Infatti, passando dalla difficoltà di trattare il tema della malattia, generalmente considerato un argomento privato e altamente complesso per essere trattato socialmente, la fotografa si avvicinò al tema della morte come altro baluardo da conquistare. In particolare, si fece soggetto attivo per l'accettazione sociale del malato terminale – ma soprattutto, nel parlare del concetto stesso di morte, generalmente allontanato e considerato un tabù. Nell'articolo *Women in secret*, scritto poco prima della sua morte, Spence parla delle sensazioni di

---

<sup>257</sup> Ivi, p. 33. «Nel suo utilizzo di immagini preesistenti, *The Final Project* disturba la chiarezza attiva e performativa dell'immaginario fototerapeutico di Spence».

<sup>258</sup> M. Bal, *Leggere l'arte?*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina Raffaello, 2009, pp. 209-240, qui p. 236.

<sup>259</sup> C. Jacob and A. Tobin, *Considering Her Final Project*, in Ivi, pp. 29-36, qui p. 34.

<sup>260</sup> Ibidem. «di conseguenza, queste immagini presentano il particolare stato intermedio del soggetto con una malattia terminale: vivo ma segnato dalla morte, una presenza strutturata dall'assenza».

<sup>261</sup> J. Evans, *Against Decorum! Jo Soence: A Voice on the Margins*, in J. Ribalta (a cura di), *Beyond the Perfect Image*, op. cit., pp. 34-62, qui p. 57.

vergogna, terrore e stigmatizzazione, relazionate al suo essere donna, malata e intenta a confrontarsi con la propria morte<sup>262</sup>.

Sulla scia di uno sguardo critico alla cultura occidentale, è attraverso la vicinanza a rituali e pratiche di altre culture che Spence intese di interpretare il proprio trapasso, specialmente considerando la cultura messicana e quella orientale, per arrivare fino alle pratiche egizie antiche. Infatti, le immagini create da Spence, assenti di titolo per via dell'incompiutezza del progetto a causa della sua morte, vengono definite «documents of death»<sup>263</sup> per la loro carica di presenza – sia visualmente corporea, sia per l'azione sottesa con la quale vennero manipolate e composte – e, al contempo, di assenza– assenza del suo corpo, date le limitate fotografie di sé stessa di quel periodo, ma anche assenza futura<sup>264</sup>.

Tra le immagini, è possibile osservare il riutilizzo di fotografie dall'album di famiglia, come la sua foto in fasce, sovrapposta ad una carta da parati consunta o a delle foglie autunnali; oppure una fotografia di Spence di spalle, mentre proietta la sua ombra su un muro soleggiato, sovrapposta all'immagine delle sue cellule sanguigne, sede e trasportatrici della leucemia. O ancora, il suo corpo, immerso e galleggiante nell'acqua di una piscina, si misura sia con la natura – dialogando con un paesaggio di campagna [fig. 15] – sia con l'ombra del suo passato – attraverso l'immagine di due mani di chirurghi intenti in un'operazione. Il ruolo della cultura funebre messicana, in particolare la celebrazione del *Día de Los Muertos*, emerge in queste fotografie specialmente per la presenza frequente di teschi e scheletri come elementi ironici, che avvicinano il soggetto alla morte, abbracciandone il concetto con serenità. Infatti, tra le poche immagini di Spence scattate in questo periodo, è possibile osservarne una che la ritrae sarcasticamente al di sopra di una tomba da poco scavata in un cimitero londinese, ritratta a braccia aperte, come per accettare la sua condizione. Allo stesso modo, questa visione è suggerita da una fotografia del suo petto denudato alla quale venne sovrapposta una lapide: «her naked body featured heavily in earlier works addressing gender politics; here it is tied up with her mortality»<sup>265</sup>.

---

<sup>262</sup> Ivi, p. 52.

<sup>263</sup> C. Jacob and A. Tobin, *Considering Her Final Project*, in D. Company (a cura di), *Jo Spence: The Final Project*, op. cit., pp. 29-36, qui p. 30.

<sup>264</sup> Ivi, p. 34.

<sup>265</sup> S. Johnson, *Dust to dust: the photographer who stared death in the face – in pictures*, in “The Gaurdian”, 16/02/2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/feb/16/photographer->

Il suo interesse per i rituali funebri di altre culture si spinse, come anticipato, fino all'antico Egitto. Infatti, «tombs decorated with scenes from the life of the dead person were really the family albums of today» affermava Spence<sup>266</sup>.

*The Final Project* venne concepito come un progetto eterogeneo in cui le riflessioni della fotografa si avvicinano senza un necessario intento logico, ma per associazione di immagini e di riferimenti. Ad esempio, un'immagine ritrae dei vasi trasparenti, dentro ai quali sono conservate – come fossero urne funerarie contenenti le diverse parti del corpo del defunto nel processo di mummificazione – delle fotografie emblematiche del percorso creativo di Spence [fig. 16].

It is the body that is the hero, not science, not antibiotics... not machines or new devices. ... The task of the physician today is what it always has been, to help the body do what it has learned so well to do in its own during its unending struggle for survival – to heal itself. It is the body, not medicine, that is the hero. (R. Glasser)<sup>267</sup>

Questa frase è presente in una fotografia proiettata sul petto nudo di Spence, da uno dei lavori della serie *The Picture of Health?*, e riassume, infine, la visione del corpo individuale come corpo collettivo della fotografa, dialogando con malattia e libertà di abitare attivamente il proprio corpo, dimostrandolo anche visivamente.

Tra le volontà espresse da Spence nello scritto *Thoughts About Dying (Being Constructive)* ritrovato dopo la sua scomparsa, si legge: «Don't end up with Phototherapy [...] I would hate to be known as only having worked on Subjectivity and not given a fuck about anyone else. I did care about the world but felt totally impotent as I got iller and older»<sup>268</sup>. La sua volontà, perciò, era quella di proseguire principalmente con l'utilizzo e la diffusione del metodo foto-terapeutico sul quale

---

jo-spence-the-final-project [Ultimo accesso 09/03/2023]. «Il suo corpo nudo era molto presente nelle opere precedenti che affrontavano la politica di genere; qui è legato alla sua mortalità».

<sup>266</sup> L. Lee, Introduzione a D. Company (a cura di), *Jo Spence: The Final Project*, op. cit., pp. 11-15, qui p.12. «Le tombe decorate con scene della vita del defunto erano in realtà gli album di famiglia di oggi».

<sup>267</sup> P. Epps, *The Personal and the Political: Jo Spence and the Day of the Dead*, in a D. Company (a cura di), *Jo Spence: The Final Project*, op. cit., pp. 79-84, qui p.81. «È il corpo l'eroe, non la scienza, non gli antibiotici... non le macchine o i nuovi dispositivi. ... Il compito del medico oggi è quello che è sempre stato: aiutare il corpo a fare ciò che ha imparato a fare così bene da solo durante la sua incessante lotta per la sopravvivenza: guarire sé stesso. È il corpo, non la medicina, a essere l'eroe».

<sup>268</sup> J. Spence, *Thoughts on Dying (Being Constructive)*, in D. Company (a cura di), *Jo Spence: The Final Project*, op. cit., pp.17-22, qui p. 18. «Non smettete con la fototerapia [...] Non vorrei essere conosciuta come una che ha lavorato solo sulla soggettività e non si è preoccupata di nessun altro. Mi importava del mondo, ma mi sentivo totalmente impotente man mano che diventavo sempre più vecchia».



molto aveva lavorato, con l'intento di condividere il più possibile approcci e strumenti utili ad affrontare difficoltà attraverso l'immagine fotografica come lavoro sul sé e la sua attenta interpretazione.

Accerchiata da fotografie sul suo letto d'ospedale, Spence lascia che le ultime immagini di sé – come il suo ultimo autoritratto scattato poco prima della sua scomparsa nel maggio del 1992 – siano la testimonianza visibile della sua pratica creativa e artistica, perché venisse ricordata come una “lavoratrice culturale” che seppe esaminare e scrutare con attenzione le innumerevoli variazioni dell'identità proprio grazie al mezzo fotografico<sup>269</sup>.

Infine, Terry Dennett, che fino al 2012 gestì l'archivio fotografico e documentario di Jo Spence, per poi cederlo alla Ryerson University di Toronto<sup>270</sup>, si occupò della produzione di un lavoro postumo per volontà della fotografa intitolato *Metamorphosis*: l'idea era quella di proseguire la collaborazione anche oltre la morte, prendendo spunto dalla volontà dello scienziato Jeremy Bentham (1748-1832) di mummificare il suo corpo per “continuare” ad assistere agli incontri scientifici dei suoi colleghi anche dopo la sua morte<sup>271</sup>. Così, il corpo di Spence, reiterato dalla fotografia, poteva funzionare come “auto-icona”, simbolo di costante presenza e azione nel presente.

#### **2.4 L'eredità di Jo Spence nei lavori di Claudia Amatruda (1995-)**

Sulla scia dell'eredità artistico-metodologica di Jo Spence è possibile osservare i lavori di Claudia Amatruda, artista foggiana, classe 1995, affermatasi all'interno del panorama artistico italiano con i lavori *Naiade* (2019) e *When You Hear Hoofbeats Think of Horses, not Zebras* (2021). Con quest'ultimo progetto, nel 2022 è stata selezionata tra le menzioni speciali dell'XI edizione del Premio Francesco Fabbri per

---

<sup>269</sup> W. Du Toit, *The Final Project: Jo Spence's moving last hurrah at Richard Saltoun*, in “Wallpaper”, 26/10/2022, <https://www.wallpaper.com/art/jo-spence-moving-last-hurrah-at-richard-saltoun> [Ultimo accesso 09/03/2023].

<sup>270</sup> Jo Spence Memorial Archive, SOURCE Photographic Review, 12/04/2012, <https://www.youtube.com/watch?v=MOCcTT6uiak&t=90s> [Ultimo accesso 13/03/2023].

<sup>271</sup> T. Takemoto, T. Dennett, *Remembering Jo Spence: A Conversation With Terry Dennett*, in “MutualArt”, 01/05/2009, <https://www.mutualart.com/Article/REMEMBERING-JO-SPENCE--A-CONVERSATION-WI/72E69221260E7E73>, [Ultimo accesso 09/03/2023].

le Arti Contemporanee<sup>272</sup> e, sempre nello stesso anno ha partecipato ad altre esposizioni nazionali come la settima edizione del PhotoVogue Festival, all'interno della mostra *Italian Panorama*<sup>273</sup>; alla mostra (*prendere*) *Lucciole per Lanterne* presso la Galleria Pananti Atelier di Milano<sup>274</sup>; e ancora, al Ragusa Foto Festival, oltre ad un'esperienza internazionale presso l'Athens Photo Festival<sup>275</sup>. Formatasi all'Accademia di Belle Arti di Foggia e con il Master sul Progetto Fotografico della scuola "Meshroom Pescara", l'artista è oggi studentessa del Master in Fotografia e Visual Design alla Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, e continua la sua produzione fotografica, vivendo tra il capoluogo lombardo e Bologna. Amatruda all'età di diciannove anni scoprì – in seguito ad innumerevoli visite mediche a causa di gravi sintomi – di essere affetta da un insieme di malattie degenerative per le quali servì diverso tempo per determinare una diagnosi pressoché completa, riconosciuta nella sindrome di Ehlers Danlos di terzo tipo, nella disautonomia e nella neuropatia delle piccole fibre. Questo insieme di malattie colpisce il sistema nervoso di gambe e braccia, provocando una progressiva disabilità a chi ne soffre, oltre ad un costante dolore fisico e numerosi danni agli organi interni. L'artista, a partire dal 2018, dopo qualche anno dall'inizio del suo percorso di ricerca della possibile diagnosi, viaggiando per tutto il territorio nazionale per eseguire molteplici visite per cercare di scoprire cosa le stesse accadendo, decise di portare con sé la macchina fotografica, per documentare e raccogliere ogni immagine possibile di quel momento, con lo scopo di mantenere un diario aggiornato sui cambiamenti della sua condizione. Parlare dei lavori autobiografici di Claudia Amatruda significa trattare, innanzitutto, dell'importanza di trovare un linguaggio adatto a dare visibilità alle "malattie invisibili": nei primi stadi della sua condizione clinica, infatti, Amatruda non portava segni evidenti ed esterni della sua malattia, solo col tempo subentrò la necessità di utilizzare le stampelle per camminare e la sedia a rotelle. Il suo primo lavoro artistico pubblicato come progetto editoriale, *Naiade*, nacque proprio a partire dalla

---

<sup>272</sup> Premio Francesco Fabbri, <https://www.fondazionefrancescofabbrri.it/it/arti/premio-francesco-fabbri-2022/vincitori/>, [Ultimo accesso 09/03/2023].

<sup>273</sup> <https://www.vogue.it/news/gallery/italian-panorama-photovogue-festival-2022>, [Ultimo accesso 09/03/2023].

<sup>274</sup> <https://atelier.pananti.com/exhibitions/prendere-lucciole-per-lanterne-15-settembre-10-ottobre-2022showtell/>, [Ultimo accesso 09/03/2023].

<sup>275</sup> Dal sito dell'artista: <http://www.claudiamatruda.com/category/exhibitions/> [Ultimo accesso 09/03/2023].

rielaborazione della raccolta continua di immagini, una pratica che divenne quotidianità per l'artista, che diede forma ad un diario-archivio fotografico documentario [fig. 17]. Soprattutto, il progetto sorse a partire dall'avvicinamento alla forma dell'autoritratto. Tra le prime immagini scattate per *Naiade*, infatti, vi sono degli autoritratti realizzati da Amatruda in piscina: l'acqua, elemento costante sia in questo lavoro che nel successivo, *When You Hear Hoofbeats Think of Horses, not Zebras*, è l'unico ambiente in cui l'artista non prova dolore fisico, dove può riappropriarsi del movimento senza alcuna difficoltà. È, per questo, un elemento simbolico che sottolinea la libertà di abitare il suo corpo e la consapevolezza di poterlo trasformare in linguaggio espressivo. Fu grazie alla frequentazione del Master in Fotografia a Pescara nel 2017, con il fotografo Michele Palazzi (1984-) come docente, che Amatruda ebbe modo di individuare una linea di lavoro. Passò dagli autoritratti alla raccolta di *snapshot* della sua quotidianità, divisa tra spazi domestici, ospedali e piscina:

Inconsapevolmente, ho iniziato a fotografare tutto quello che mi stava succedendo. Ma veramente inconsapevolmente. Anche perché, io, quelle fotografie, non le avrei mai mostrate a nessuno, se non a Michele. Quindi, poi, man mano, mese dopo mese, gli portavo questi scatti, che diventavano totalmente diversi da quelle fotografie iniziali in piscina, perché lì c'erano delle difficoltà, quello che stavo vivendo veramente<sup>276</sup>.

*Naiade*, il titolo scelto da Amatruda, richiama le ninfe delle acque dolci della mitologia classica, il quale nome significa letteralmente “fluire”: il titolo raccoglie, così, sia il legame intimo intessuto con l'elemento acquatico, sia il moto continuo e il proliferare di immagini che compongono il lavoro fotografico, che – dopo due anni di raccolta – venne pubblicato come foto-libro grazie ad una campagna di crowdfunding, con la collaborazione della fotoeditor Fiorenza Pinna e di Chiara Capodici per la casa editrice romana Leporello Books<sup>277</sup>. Il percorso di vita di Amatruda si intrecciò, così, con quello artistico: con il lungo lavoro preliminare alla pubblicazione di *Naiade* ebbe modo di elaborare e metabolizzare ciò che le stava accadendo, dopo l'iniziale rabbia e rifiuto di condividere la propria condizione con le persone a lei più care che non fossero i genitori. Con la pubblicazione del progetto l'artista si ritrovò a dover condividere al pubblico la propria storia e le proprie riflessioni in merito all'utilizzo del mezzo

---

<sup>276</sup>Intervista con Claudia Amatruda, in appendice, p. 202.

<sup>277</sup>Ivi, p. 208.

fotografico come strumento di analisi e comprensione emotiva di uno stato individuale. Tuttavia, come la stessa Amatruda ricorda, nell'intervista realizzata per questa ricerca, quando molte persone iniziarono a ringraziarla per la volontà di raccontare le malattie invisibili attraverso la sua esperienza, si rese conto del potere dell'immagine di tramutare il soggetto, sé stessa, in un "corpo generico", per dare voce ad una situazione vissuta, infatti, anche da molte altre persone:

[...] attraverso il mio corpo io penso di parlare di un corpo generico – io mi sto usando come oggetto nella fotografia, perché non ho nessun altro oggetto che possa usare. Non mi sento di prendere un'altra persona per farle fare il mio ruolo, perché questo è il mio ruolo ed è ciò che vivo io. E non vuol dire che questa sia la mia fotografia e quindi si parli di me: non voglio che si parli di me ma voglio che si parli di un corpo generico, di un corpo in generale. Semplicemente un corpo che sta soffrendo. C'è qualcosa che non va in questo corpo, ma non è il mio corpo: se io ti faccio vedere una mano e non vedi il mio volto, questa mano può essere quella di chiunque. Quindi [...] non è un processo narcisistico, perché è un corpo che parla di tutti i corpi e che può parlare di tutti i corpi. È da vedere in modo più distaccato e oggettivo possibile<sup>278</sup>.

Amatruda in *Naiade* tratta anche della funzione terapeutica del mezzo fotografico come di un processo immediato, grazie alla forma istintiva dello *snapshot*. Elaborando il successivo progetto, *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras*, ha voluto trasformare il proprio approccio alla fotografia, passando dall'essere "prolungamento" del suo occhio, all'utilizzo della *staged photography*: un cambiamento metodologico dovuto ad una maggiore consapevolezza di sé e del linguaggio da adoperare nei suoi lavori. Il titolo di questo progetto del 2021 cita il concetto coniato dal dott. Theodore Woodward che esprime la modalità di ricerca di una diagnosi, dove generalmente si pensa a soluzioni comuni e meno problematiche – incarnate dalla figura del cavallo – e non a diagnosi complesse per patologie rare – impersonificate dalla zebra<sup>279</sup>. Consapevole di essere "la zebra" in ogni visita e per ogni medico incontrato, Amatruda con questo lavoro cerca avvicinarsi ad un linguaggio più oggettivo sul suo corpo e, al contempo, più metaforico e sognante, meno documentario e realistico, specialmente grazie alla presenza del mondo naturale come spazio aperto in cui il suo corpo si misura con ogni limite imposto dalla malattia, cercando, comunque, di ampliare i propri

---

<sup>278</sup> Ivi, p. 205.

<sup>279</sup> Descrizione del progetto, <http://www.claudiamatruda.com/when-you-hear-hoofbeats-think-of-horses-not-zebras/> [Ultimo accesso 10/03/2023].

confini [fig. 18]. Inoltre, la ricerca della rappresentazione della femminilità risulta essere tra le principali tematiche affrontate da Amatruda nella rielaborazione visiva del suo corpo in immagine. Per *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras*<sup>280</sup> il metodo di creazione si fece più progettuale, prevedendo una fase preparatoria per individuare le tematiche dei singoli scatti e le modalità con le quali tramutarle in fotografia<sup>281</sup>. Per la prima volta, inoltre, Amatruda prevede il coinvolgimento di terze persone nei suoi scatti, in particolare nell'emblematica fotografia intitolata *Il Gigante*, della quale racconta nel talk con Alessia Glaviano e l'artista Simona Ghizzoni per il PhotoVogue Festival del 2022. L'uomo che la sorregge nella fotografia è il più alto della città di Foggia, che, non con diverse difficoltà, decise di partecipare alla realizzazione dello scatto. La dimensione della fiducia e della relazione con l'altro si inserisce come un elemento ulteriore che sottolinea la "fuoriuscita" dell'artista dalla propria interiorità. Inoltre, Amatruda racconta di come il cambiamento stilistico e metodologico nel creare questo nuovo progetto avesse un impatto anche nella sua quotidianità: vi era una preparazione nei giorni precedenti a quelli programmati per realizzare le fotografie che prevedeva riposo assoluto e l'assunzione di diversi farmaci per riuscire, poi, a portare fisicamente a termine gli scatti<sup>282</sup>.

Riproduco la realtà come fosse uno spettacolo teatrale in cui gli oggetti di scena sono gli strumenti d'aiuto che in itinere entrano a far parte del mio quotidiano; le persone, attori che inscenano concetti, accadimenti o stati d'animo; l'acqua, fondamentale tregua che ricerco in ogni luogo, poiché solo in assenza di gravità posso tornare a muovermi senza dolore; infine, il mio corpo, baluardo di libertà, protagonista della sua stessa messa in scena<sup>283</sup>.

La presenza corporea, dunque, è l'origine e la costante vitale del progetto: un connubio tra fotografia e performance, presenza corporea e immagine evocativa di uno stato d'animo o di un concetto da comunicare, in linea coi cambiamenti personali osservati da Amatruda rispetto al primo progetto, *Naiade*. «Cambiando la condizione fisica,

---

<sup>280</sup> «Quando senti rumore di zoccoli pensa ai cavalli, non alle zebre».

<sup>281</sup> C. Amatruda, *La Carta Bianca scelta da Claudia Amatruda*, in "phom", 03/11/2021, <https://www.phom.it/la-cartabianca-di-claudia-amatruda/> [Ultimo accesso 10/03/2023].

<sup>282</sup> Simona Ghizzoni e Alessia Glaviano in conversazione con Claudia Amatruda, PhotoVogue Festival, 02/11/2022, <https://www.vogue.com/article/il-corpo-politico-gli-autoritratti-di-claudia-amatruda-talk-photovogue-festival-2022> [Ultimo accesso 10/03/2023].

<sup>283</sup> C. Amatruda, *What happens to you? Il corpo disabile nell'arte contemporanea tra autoritratto e performance*, tesi di laurea, Foggia, Accademia di Belle Arti, A.A. 2021/2022, p. 38.

cambia anche il mio modo di pensare, il mio corpo si deve ri-abituare ad una condizione nuova e ogni volta è un continuo metabolizzare la cosa»<sup>284</sup>: per Amatruda il ruolo terapeutico legato alla fotografia fu più lampante in *Naiade* rispetto a *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras*, dove l'intento si fece sempre più riflessivo e critico.

L'aspetto relazionale con terze persone risiede alla base di questo secondo lavoro di Claudia Amatruda, proprio per il tentativo di “uscire da sé”, per osservarsi tramite l'immagine fotografica che rievoca pensieri, concetti e suggestioni che partono dalla propria intimità, seppur cercando un incontro con l'Altro. Amatruda racconta di come iniziò a pensare al progetto confrontandosi con il proprio compagno, durante il primo lockdown del 2020 per la pandemia da Coronavirus. Voleva capire cosa vedesse in lei, quali difficoltà riconoscesse e come era cambiata nel tempo questa percezione, per arrivare ad una riflessione che comprendesse il corpo in difficoltà come tema generale del lavoro: «[...] ho avuto bisogno di qualcuno che mi spiegasse e mi facesse vedere con i suoi occhi come si percepisce una persona che ha delle difficoltà. Perché io ero troppo nel mio personaggio, ero troppo in me», afferma l'artista nell'intervista sopracitata.

Tra i riferimenti di Claudia Amatruda vi sono artiste come Mari Katayama – per il rapporto con l'autoritratto e, soprattutto per il ruolo della *staged photography*, e Jo Spence per quanto riguarda l'interesse nel considerare possibile l'apporto terapeutico della fotografia. Questo, in particolare, viene riconosciuto dalla stessa Amatruda specialmente nel “primo capitolo” del suo lavoro, *Naiade*, nonostante poi si possa rivedere anche nella volontà dell'artista di rendere il proprio corpo non solo testimone della propria storia, ma anche veicolo sociale e politico per altre, all'interno di *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras*. Come per Spence, il *reenactment* fisico di un concetto o di un'immagine mentale reso possibile dal mezzo fotografico, diventa uno spazio in cui elaborare una rappresentazione visiva ed estetica del proprio corpo, considerandone, al suo interno, il dialogo con la propria condizione. La fotografia diventa così un campo d'azione nel quale accumulare e dispiegare memorie, riflessioni, cambiamenti e identità, costituendo un insieme interpretativo eterogeneo e stratificato – oltre la sua superficie.

---

<sup>284</sup> Intervista a Claudia Amatruda, p. 178.

## CAPITOLO 3

### Ferite come accessori: Hannah Wilke (1940-1993)

#### 3.1 *Intra-Venus* (1991-1993): Hannah Wilke, Venere della cura

From early on in her career and until its end, Wilke used her body as a social barometer, and for a long time what it measured was how comfortable people were with raw female allure.

Nancy Princenthal, *Hannah Wilke*, 2010<sup>285</sup>.

In ordine cronologico, l'ultima opera di Hannah Wilke presentata pubblicamente risale al 2007, quattordici anni dopo la morte dell'artista, avvenuta nel 1993 per complicanze legate al linfoma non Hodgkin diagnosticatole nel 1987. Si tratta, dunque, di un'opera postuma, realizzata concretamente dal marito di Wilke, Donald Goddard, e intitolata *Intra-Venus Tapes 1990-1993* [Fig. 19]. L'installazione video a sedici canali, realizzata all'interno della Ronald Feldman Gallery di New York, città dove Wilke (il cui nome di battesimo era Arlene Hannah Butter) nacque e si affermò artisticamente, mostra oltre trenta ore complessive di filmati degli ultimi tre anni di vita dell'artista, alle prese con la difficile lotta contro la malattia. I video sono posizionati in ordine cronologico e l'audio è editato – con il contributo dei filmmaker John Carlson e Debra Pearlman – in modo da poter udire chiaramente alcune parti di conversazione, rumori di fondo, suoni della natura e, soprattutto, la voce e le parole di Wilke<sup>286</sup>. Lo spettatore è portato, dunque, ad assistere alla scomparsa di una donna e del suo corpo, elemento al centro delle riflessioni artistiche lungo tutto l'arco della sua carriera, e che, anche in questo contesto, si mostra spogliato da ogni sintomo di vergogna o di pudore nell'esporsi alla videocamera, in tutta la sua vulnerabilità. Goddard affiancò artisticamente Wilke in diverse occasioni dal 1975, anno in cui si conobbero, fino alla presenza costante degli ultimi intensi anni di malattia, durante i quali i due si sposarono scegliendo il rito ebraico, come lo era la famiglia dell'artista, poco prima della

---

<sup>285</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, Munich-Berlin-London-New York, Prestel Verlag, 2010, p. 66. «Fin dall'inizio della sua carriera e fino alla sua fine, Wilke ha usato il suo corpo come barometro sociale e per molto tempo ha misurato quanto le persone si sentissero a proprio agio con la cruda allure femminile».

<sup>286</sup> S. Horn, *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*, Birmingham City University, Birmingham, 2018, p. 102.

scomparsa di Wilke– questo, ad esempio, è uno dei momenti presenti nelle registrazioni video di *Intra-Venus Tapes*<sup>287</sup>. Goddard, critico e storico dell'arte, oltre ad essere stato direttore di *Art News* alla fine degli anni Settanta, osservò in un'intervista per *Art Journal*: «The grid of *The Intra-Venus Tapes* collapses time and space, as the grid always did in her work, to contain the simultaneity of life»<sup>288</sup>. Il suo tentativo nel realizzare quest'opera, attribuita totalmente a Wilke, fu quello di dare parvenza della presenza dell'artista anche dopo anni dalla sua scomparsa, proprio attraverso la co-esistenza di passato e presente, resa possibile dalla forma visiva dell'immagine in movimento. Il concetto di “griglia” in questo contesto esprime una narrazione continua e posizionata nel tempo, ma che permette la relazione tra soggetto e percezione di esso. Oltre a questo, come si vedrà, anche da un punto di vista formale e metodologico, la produzione di Wilke è costellata di riferimenti all'arte classica e moderna, sia per ragioni estetiche ed iconiche, sia per disposizioni compositive e spaziali, come, appunto, la struttura della griglia intesa come tecnica<sup>289</sup>.

The spectator witnesses her continual visits to the hospital, being given injections, using cotton wool wadding to bung up her nostril to stem nosebleeds, sitting on a chair to shower, endless phone conversations, crying, vomiting, her body rocking in pain, being confined to bed, struggling to breathe and struggling to eat. [...] Her death is indicated by the flat screen monitors, randomly clicking off one after another and going blank, until the only film rolling is in the bottom, far right hand corner. [...] The final cut pans out through her hospital window and down below to a busy highway streaming with traffic. Life in all its mundanity goes on whilst she dies<sup>290</sup>.

<sup>287</sup> D. Goddard and T. Takemoto, *Looking through Hannah's Eyes: Interview with Donald Goddard*, in “*Art Journal*”, Vol. 67, No. 2, 2008, pp. 126-139, qui p. 127.

<sup>288</sup> C. Zaytoun, *Smoke Signals: Witnessing the Burning Art of Deb Margolin and Hannah Wilke*, in “*TDR*”, Vol. 52, No. 3, 2008, pp. 134-159, qui p. 134. «La struttura a griglia di *The Intra Venus Tapes* collassa il tempo e lo spazio, come ha sempre fatto la griglia nel suo lavoro, per contenere la simultaneità della vita».

<sup>289</sup> A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 186-187.

<sup>290</sup> S. Horn, *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*, op.cit., p. 108. «Lo spettatore assiste alle sue continue visite in ospedale, alle iniezioni, all'uso di ovatta da infilare nelle narici per arginare le emorragie nasali, al sedersi su una sedia per fare la doccia, alle interminabili conversazioni telefoniche, ai pianti, al vomito, al dondolio del suo corpo per il dolore, alla sua costrizione a letto, alla fatica di respirare e di mangiare. [...]La sua morte è indicata dai monitor a schermo piatto, che si spengono casualmente uno dopo l'altro finché l'unico filmato funzionante è nell'angolo in basso a destra. [...] Lo stacco finale mostra attraverso la finestra dell'ospedale su un'autostrada trafficata. La vita, in tutta la sua mondanità, continua mentre lei muore».



L'aspetto performativo di *Intra-Venus Tapes* risulta il culmine di un atteggiamento di fiducia e vicinanza all'esposizione alla videocamera e alla fotocamera che Wilke iniziò a sperimentare attorno al 1970, quando decise di abbracciare un approccio artistico più multidisciplinare, discostandosi dal percorso da scultrice avuto fino a quel momento. Anche il suo approccio alla scultura, tuttavia, era caratterizzato da una sperimentazione marcata: i materiali prediletti erano la terracotta, la ceramica, ma anche sostanze inconsuete come la gomma pane, fino ad arrivare al latex, con il quale seppe elaborare nuove forme e metodi espositivi – che saranno trattati con maggiore attenzione successivamente in questa sede. Ad ogni modo, il filo rosso che pervade l'opera di Wilke sin dall'origine, è il corpo, più nello specifico il corpo femminile, la bellezza e la relazione di questa all'interno della società moderna; la percezione del piacere, del gioco e della provocazione; la nudità e l'elaborazione di un linguaggio che, per la prima volta, fosse riconducibile e attribuibile ad un universo totalmente femminile<sup>291</sup>. Tuttavia, non si tratta solamente di un corpo generico, bensì di lavori silenziosamente (e non) egoriferiti e autobiografici, dove il corpo mostrato coincide con il soggetto, con la personalità di Wilke e con le questioni da lei vissute in prima persona.

Anche da qui nasce il progetto *Intra-Venus*, realizzato in contemporanea alla documentazione video all'origine di *Intra-Venus Tapes*. Nel 1991, dopo quattro anni di terapie per il linfoma, che in quel momento iniziò a peggiorare la condizione clinica di Wilke, con il supporto di Goddard, l'artista decise di intraprendere un lavoro fotografico che inesorabilmente si legò alla sua quotidianità composta da trattamenti di chemioterapia e lunghe degenze in ospedale. Questo contesto divenne, tuttavia, spazio in cui l'identità dell'artista si misurò con l'adozione di un'estetica legata alla rielaborazione visiva di immagini preesistenti, spesso tratte dall'iconografia femminile nella storia dell'arte e, allo stesso tempo, in dialogo con l'immaginario della bellezza oggettificata della modernità. La metodologia non era nuova a Wilke: nel 1979 coniò il termine *Performatist Self Portrait* per indicare una pratica performativa che coinvolgeva l'atto fotografico dell'autoritratto, da considerare di sua paternità anche se realizzato da artisti, collaboratori o da fotografi professionisti contattati per l'occasione – che risultavano come esecutori delle indicazioni fornite dalla stessa

---

<sup>291</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2015, pp. 73-117, qui p. 82.

artista<sup>292</sup>. Nello specifico: «She [Willke] wanted to affirm her own body and take control of its representation. [...] In her own words: “People want others to be the objects of their desire. But I became the subject and the object, objecting to this manipulation»<sup>293</sup>. Nella dimensione relazionale della creazione, Wilke porta a stringere un “patto” sulla paternità degli scatti, sia nella loro ideazione che nella direzione data al fotografo. La questione sollevata del soggetto fotografico come “oggetto del desiderio” è uno dei fulcri centrali dell’intera opera di Wilke: nel corpo femminile ricadono aspettative, idee, modelli e stereotipi attribuitigli socialmente, specialmente dallo sguardo maschile. L’artista, fin dai primi *Performatist Self Portrait*, si addentrò in questo contesto in maniera ironica e dissacrante, partendo proprio dalla consapevolezza della propria bellezza – e quindi dell’adesione a determinati canoni sociali – per distruggere dall’interno le credenze dell’epoca moderna in merito alla figura femminile. Come si vedrà, questo atteggiamento, o “strategia”, nonostante la sua natura femminista, non fu mai compreso realmente all’interno dei diversi gruppi di artiste attiviste, con i quali Wilke cercò sempre un dialogo, purché non radicale ed esclusivista<sup>294</sup>.

*Intra-Venus* è un progetto dall’approccio multidisciplinare, nel quale è possibile vedere il testamento artistico e visivo di Wilke. Diversi sono i media ai quali l’artista ricorse mettendo a disposizione il proprio corpo, nelle sue difficili condizioni, per uno scopo artistico: oltre al video, come visto in *Intra-Venus Tapes*, e alla fotografia, si trovano l’autoritratto pittorico e la formula dell’installazione, sia concettuale che scultorea. Di *Intra Venus*, Donald Goddard ricorda:

Hannah just wanted to document her life and her friends. So that's what we did. There was nothing planned about it. Of course, Hannah did a lot of performing – informal stuff, mugging and performing for the camera. Many of our friends and relatives are in the tapes, and we shot a lot of footage in the hospital. I remember when we went into the hospital for her bone-marrow transplant. I didn't videotape the visit, but that's when we started taking still photographs<sup>295</sup>.

---

<sup>292</sup> Libretto di mostra, *Hannah Wilke: Art for Life's Sake*, 4 giugno – 6 gennaio 2022, Pulitzer Arts Foundation, St Louis, p. 28.

<sup>293</sup> Ibidem. «Lei [Willke] voleva affermare il proprio corpo e prendere il controllo della sua rappresentazione. [...] Nelle sue stesse parole: "Le persone vogliono che gli altri siano gli oggetti del loro desiderio. Ma io sono diventata il soggetto e l'oggetto, opponendomi a questa manipolazione"».

<sup>294</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, op. cit., qui p. 83.

<sup>295</sup> D. Goddard and T. Takemoto, *Looking through Hannah's Eyes: Interview with Donald Goddard*, in op. cit., pp. 126-139, qui p. 131. «Hannah voleva solo documentare la sua vita e i suoi amici. Quindi è

Raccogliere immagini della sua condizione fisica fu, dunque, una scelta ben precisa e non strettamente legata alla pratica documentaria fine a sé stessa, ma in vista della creazione di quello che Wilke sapeva sarebbe stato il suo ultimo lavoro. Infatti, *Intra-Venus* venne presentato alla Ronald Feldman Fine Arts nel 1994, un anno dopo la scomparsa di Wilke, a cura di Goddard, che seguì le volontà della moglie sul riportare fedelmente il preciso senso originario delle opere esposte<sup>296</sup>. A livello strutturale e metodologico, le opere, principalmente le fotografie, che ritraggono tutte l'artista – a differenza di *Intra-Venus Tapes*, dove vengono coinvolte tutte le persone presenti nella quotidianità di Wilke – sono raggruppate in dittici o trittici di grandi dimensioni, posti non casualmente a sottolineare il contenuto da esse presentato. Il titolo *Intra-Venus* crea un gioco di parole tra il termine *intravenous* (“intravenoso/endovenoso”) – relativo alla somministrazione di medicinali e sostanze nutrienti all'interno del corpo di un paziente, come nel caso di Wilke – e un riferimento alla tematica della bellezza, espressa dalla figura-icona di Venere<sup>297</sup>. Quest'ultimo sguardo alla dea della bellezza, e in particolare al corpo femminile, recupera e rielabora un tema caro a Wilke sin dai primi lavori di *Performatist Self Portrait*: quello della bellezza estetica utilizzata come strumento per rivederne, dall'interno, il ruolo sociale e mettere in discussione la posizione di rilievo assunta, specialmente in termini di femminilità, individuata nel termine «the tyranny of Venus»<sup>298</sup> da J. Kohl.

Tra le immagini principali del vasto corpus di *Intra-Venus* emerge il dittico *Intra-Venus Series No. 4, July 26 and February 19, 1992* [fig. 20] nel quale Wilke viene ritratta, a sinistra, di tre quarti, completamente calva, mentre porta le mani al viso – sulla mano destra si nota l'ago per la fleboclisi – e guarda dritto nell'obiettivo, in una posa che denota un atteggiamento fiero e sicuro di sé. A destra, invece, una coperta d'ospedale azzurra le incornicia il volto, dove Wilke, ad occhi chiusi, ha

---

quello che abbiamo fatto. Non c'era nulla di pianificato. Naturalmente, Hannah si è esposta molto alla videocamera: cose informali, appena accennate e performance per la telecamera. Molti dei nostri amici e parenti sono presenti nelle registrazioni e abbiamo girato molte riprese in ospedale. Ricordo quando siamo andati in ospedale per il trapianto di midollo osseo. Non ho filmato la visita, ma è stato allora che abbiamo iniziato a scattare fotografie».

<sup>296</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2015, pp. 73-117, qui p. 103.

<sup>297</sup> J. M. Oliva, *Facing the Mirror: Jo Spence and Hannah Wilke*, in “Métode: Science Studies Journal”, vol. 4, 2014, pp. 57-61, qui p. 59.

<sup>298</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, op. cit., qui p. 85. «La tirannia di Venere».

un'espressione serena e pacata. In questo dittico è riconoscibile il metodo di Wilke, nel voler unire la propria identità, in quel momento anche caratterizzata dalla sua condizione di salute, con il recupero di una pratica performativa già attuata – come si vedrà – dagli anni Settanta, basata sulla rielaborazione e l'appropriazione visiva di alcuni modelli e icone estetiche, appartenenti a diversi contesti, come la fotografia di moda o la storia dell'arte occidentale di epoca moderna e classica<sup>299</sup>. Oltre a questo aspetto visivo, la dicotomia tra esperienza di vita ed elaborazione di un ragionamento critico sull'immagine è visibile anche nei titoli scelti, che si riferiscono al giorno in cui le fotografie vennero scattate, come fossero unicamente documentazioni del quotidiano, dell'avanzamento della malattia e non avessero relazione su come il soggetto si espone e si esprime davanti all'obiettivo. In questo contesto, considerando la condizione patologica dell'artista, è quasi percepibile un «distacco rilassato»<sup>300</sup> nell'elaborare fisicamente un discorso attorno alla bellezza mentre il corpo, progressivamente, si deteriora.

Come accennato, la pratica di recupero e *reenactment* di modelli preesistenti deve molto alle sperimentazioni avvenute fin dalle origini della vicinanza alla fotografia performativa di Wilke, abbracciata a partire dal 1970 ma elaborata più attentamente dal 1975, in particolare per la serie di fotografie intitolata *S.O.S Starification Object Series* – la prima serie di *Performatist Self-Portrait* realizzata in collaborazione con un fotografo commerciale, Lew Wollam. «When you're beautiful, and I'm resigned to the fact that I am, no one ever looks inside you»<sup>301</sup>: questa affermazione di Wilke risiede alla base dell'intera produzione performativa, in particolare per *S.O.S Starification Object Series* [fig. 21], in cui l'artista si mostra in topless, indossando solo un paio di jeans, e assumendo diverse pose richiamanti la fotografia di moda delle riviste popolari. Si notano alcuni elementi disturbanti sul corpo dell'artista, riconoscibili nei piccoli oggetti che Wilke porta sulla pelle del viso e del torso: *chewing gum* masticate e successivamente modellate a forma di genitali femminili. La serie venne esposta per la prima volta alla mostra *Artists Make Toys* (Clocktower, New York). Nel titolo, il termine *starification* si riferisce ad un ragionamento costruito da

---

<sup>299</sup> Ivi, p. 112.

<sup>300</sup> Ivi, p. 73.

<sup>301</sup> H. Wilke citata da N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 19. «Quando sei bella, e sono rassegnata al fatto che lo sono, nessuno guarda mai dentro di te».

Wilke attorno al concetto di “ferita” data dalla percezione sociale della bellezza femminile, che le gomme, masticate e poi modellate a formare delle vulve e posizionate sul corpo, suggeriscono. Ovvero, la gomma da masticare risulta essere la metafora perfetta per individuare la percezione e il trattamento della donna, specialmente nella società americana vissuta da Wilke: «Chew her up, get what you want out of her, throw her out and pop in a new piece»<sup>302</sup>. Dunque, il titolo, come le forme scultoree applicate alla pelle di Wilke, incarnano le cicatrici lasciate dall’oggettificazione sessuale sul corpo femminile:

Suffering is fetishized through the rendering of beauty as body surface. Abject liminality is conveyed through the knowledge that these haptically charged bodies are mutable and therefore easily wounded. The awareness that these flawless acquiescent bodies are easily cut, pierced, burnt or flayed provides affective potential<sup>303</sup>.

Inoltre, la parola *starification* è assimilabile a *scarification*, inteso sia come “cicatrice”, sia come “marchio”<sup>304</sup>. In diverse occasioni, Wilke ribadì le varie interpretazioni di questo termine coinvolgendo anche la personale pesante eredità della propria famiglia ebraica, ricordando che «as a Jew, during the war, I would have been branded and buried had I not been born in America»<sup>305</sup>.

In un contesto come quello della New York dei primi anni Settanta, dove il movimento femminista era rumorosamente attivo, Hannah Wilke affermava di aver dato vita ad un “proprio” femminismo non conforme alle posizioni – spesso radicali – dei gruppi di artiste e critiche femministe, probabilmente anche per la non adesione ad una lotta condivisa, ma più identitaria e individuale<sup>306</sup>. La sua posizione divenne scomoda e

---

<sup>302</sup>C. Zaytoun, *Smoke Signals: Witnessing the Burning Art of Deb Margolin and Hannah Wilke*, op. cit., p. 136.

<sup>303</sup>R. Horn, *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*, op.cit., p. 80. «La sofferenza è feticizzata attraverso la resa della bellezza come superficie corporea. L'abietta ambiguità liminale è veicolata dalla consapevolezza che questi corpi carichi di tatto sono mutevoli e quindi facilmente feribili. La consapevolezza che questi corpi impeccabili e acquiescenti sono facilmente tagliabili, perforabili, bruciabili o scorticabili fornisce un potenziale affettivo».

<sup>304</sup> La scarificazione è, inoltre, un rituale ornamentale praticato tra popoli dell’Africa e dell’Oceania. È praticato incidendo la pelle in modo che le cicatrici restanti siano particolarmente evidenti e in rilievo. Voce da vocabolario, <https://www.treccani.it/vocabolario/scarificazione/> [Ultimo accesso 26/04/2023].

<sup>305</sup>N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 55. «in quanto ebraica, durante la guerra, sarei stata marchiata e sepolta se non fossi nata in America».

<sup>306</sup>S. Goldman, *Herejias e Historia: Hannah Wilke y el movimiento artistico feminista norteamericano*, in *Hannah Wilke: Exchange Values*, cat. (Gasteiz, Artium Museoa, 5 ottobre 2006 – 14 gennaio 2007),

frantesa da alcuni esponenti del movimento, una su tutte Lucy Lippard (1937-), che nel 1976 fondò proprio a New York il collettivo femminista *The Heresies Collective*<sup>307</sup>, e che per Wilke provò sempre un profondo scetticismo, affermando di riconoscere in lei: «her own confusion of her roles as beautiful woman and artist, as flirt and feminist»<sup>308</sup>. Anche per questo, Lippard decise di omettere i lavori scultorei di Wilke dal saggio *Eros Presumptive* inserito in una pubblicazione di Gregory Battcock (1937-1980), *Minimal Art: A Critical Anthology* (1968) e pensato come una breve antologia di arte femminista. Si trattò, di fatto, di un mancato riconoscimento circa l'effettivo ruolo di Wilke nell'elaborazione di un linguaggio femminista, anche precocemente rispetto alle tendenze della metà degli anni Settanta<sup>309</sup>. Wilke, che rivendicava il suo essere femminile e, allo stesso tempo, femminista, soffrì della considerazione di sé posta dal movimento, ma rimase coerente e fedele con la propria visione del linguaggio che stava costruendo con le proprie opere e scelte artistiche:

Ideological feminism did not approve of the double game of a self-aware Venus who was both, a Muse and an artist, a beauty *and* a feminist, subject and manipulator of (male) desire. Her work, revolving around her own body and her femininity, is deeply ambiguous, anti-ideological, and irritatingly self-centered<sup>310</sup>.

Questa consapevolezza, in particolare, emerge nell'opera creata per il progetto *What is Feminist Art?* indetto dal Center for Feminist Art Historical Studies di Los Angeles nel 1975, in vista di una mostra alla Women's Building di San Francisco nel 1977. Fu proprio una delle fotografie della serie *S.O.S. Starification Object Series* ad essere utilizzata da Wilke per un poster che recita: «Marxism and Art – Beware of Fascist

---

a cura di L. Fernández Orgaz, Gasteiz, Artium - Centro-Museo Vasco de Arte Contemporaneo, 2006, pp 21-39, qui p. 31.

<sup>307</sup> Ivi, p. 21.

<sup>308</sup> L. Lippard citata da H.M. Sheets, *Hannah Wilke's work laid bare at the Pulitzer Art Foundation*, in "The Art Newspaper", 1 giugno 2021, <https://www.theartnewspaper.com/2021/06/01/hannah-wilkes-work-laid-bare-at-the-pulitzer-art-foundation> [Ultimo accesso 09/04/2023]. «[...]la propria confusione tra i suoi ruoli di bella donna e artista, e tra l'atteggiamento da flirt e da femminista».

<sup>309</sup> S. Goldman, *Herejias e Historia: Hannah Wilke y el movimiento artistico feminista norteamericano*, in *Hannah Wilke: Exchange Values*, op. cit., qui p. 27.

<sup>310</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, op. cit., qui p. 82. «Il femminismo ideologico non approvava il doppio gioco di una Venere consapevole di sé che fosse al tempo stesso Musa e artista, bella e femminista, soggetto e manipolatrice del desiderio (maschile). Il suo lavoro, che ruota intorno al suo corpo e alla sua femminilità, è profondamente ambiguo, anti-ideologico ed egocentrico in modo irritante».

Feminism». Il sorriso appena accennato del volto di Wilke ricoperto di *starification* e la posa assunta con la camicia aperta a mostrare i seni, percorsi da una stravagante cravatta annodata al collo, sottolineano l'atteggiamento sarcastico e deciso di Wilke ad evidenziare l'atteggiamento di altrettanta oggettificazione del corpo femminile proveniente dallo stesso movimento femminista, come vissuto da lei in prima persona. In difesa della sua visione, affermò:

In the narrow politics of feminism, art is only a weapon, which may endanger women's art that is formally and humanly relevant but does not adhere to a specific political or commercial concept ... Beware of Fascist Feminism. There is an ethics as well as a warning in esthetic ambiguity<sup>311</sup>.

J. Kohl, nel suo testo di analisi della figura di Venere all'interno dell'opera di Wilke afferma, in relazione alla continuità del "personale femminismo" di Wilke nelle sue opere: «*Intra-Venus* eclipses the stigma of having betrayed feminism by way of narcissistic self-display of beauty. Yet, in retrospect, *Intra-Venus* is the equally brutal and logical consequence of an oeuvre built completely around the artist and her body»<sup>312</sup>. Date le premesse, dunque, è possibile intuire come nell'ultimo lavoro di Wilke, *Intra-Venus*, fosse necessario per l'artista perseverare e mantenere aperto il ragionamento sulla bellezza femminile – percepita dall'artista come un fardello da controllare con ironia e provocazione, e non da cui essere controllate – scendendo a patti con la necessaria unione con la precaria e mutevole condizione corporea, e di vita, in cui si ritrovava. Nelle pose assunte da Wilke in molte delle fotografie, si intravede l'eco della pratica fin lì sperimentata: la posa come modello strutturato a priori in cui il corpo femminile si adatta ed entra in una codificazione prestabilita, circa i canoni imposti socialmente. La posa, dunque, diviene uno strumento di autorità per chi la assume, riconoscendo in esso una vitalità e un'azione all'interno dello scatto

---

<sup>311</sup> E. Manchester, *Hannah Wilke, Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism, 1977*, in "Tate.org", 2008, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilke-marxism-and-art-beware-of-fascist-feminism-p79357> [Ultimo accesso 12/04/2023]. «Nella politica ristretta del femminismo, l'arte è solo un'arma, che può mettere in pericolo l'arte femminile che è formalmente e umanamente rilevante ma non aderisce a uno specifico concetto politico o commerciale ... Attenzione al femminismo fascista. C'è un'etica e un avvertimento nell'ambiguità estetica».

<sup>312</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, op. cit., qui p. 85. «*Intra-Venus* eclissa lo stigma dell'aver tradito il femminismo attraverso l'auto-esibizione narcisistica della bellezza. Tuttavia, a posteriori, *Intra-Venus* è la conseguenza altrettanto brutale e logica di un'opera costruita completamente intorno all'artista e al suo corpo».

fotografico, frutto della sua natura performativa. A proposito, Amelia Jones, nel saggio *The Eternal Return* afferma:

[T]o strike a pose is to present oneself to the gaze of the other as if one were already frozen, immobilized—that is, already a picture. For Lacan, the pose has a strategic value: mimicking the immobility induced by the gaze, reflecting its power back on itself, poses force it to surrender. Confronted with the pose, the gaze itself is immobilized, brought to a standstill<sup>313</sup>.

In particolare, si osserva *Intra Venus Tryptic* (1992-1993) [fig. 22], dove Wilke, distesa in un letto e circondata da bianche lenzuola d'ospedale, posa richiamando le celebri fotografie di Marilyn Monroe *White Sheets* scattate dal fotografo canadese Douglas Kirkland (1934-2022)<sup>314</sup>. Tuttavia, il corpo di Wilke è completamente scoperto dalle lenzuola, lasciando palesare le garze insanguinate posizionate sui suoi fianchi e glutei, in seguito ad un trapianto di midollo osseo che non ebbe esito positivo – evento dopo il quale Goddard e Wilke iniziarono a scattare le fotografie, oltre alle riprese video. L'ideale di bellezza fisica, espresso dal riferimento visivo del trittico fotografico, va a scontrarsi con la verità di un corpo malato che non lo rispecchia, senza alcun intento vittimistico o pietistico:

"Here I am. This is my body," an attitude apparent throughout Wilke's work [...] Wilke is a damaged Venus, this time by cancer and its therapies. Intravenous tubes pierce her, and bandages cover the sites, above her buttocks, of a failed bone-marrow transplant. Her stomach is loose, and she is no longer the feminine ideal. "My body has gotten old," she said a little less than a month before the bone-marrow transplant, "up to 188 pounds, prednisone swelled, striations, dark lines, marks from bone-marrow harvesting"<sup>315</sup>.

---

<sup>313</sup> A. Jones citata da J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, op. cit., qui p. 83. «Mettersi in posa significa presentarsi allo sguardo dell'altro come se si fosse già congelati, immobilizzati, cioè già un'immagine. Per Lacan, la posa ha un valore strategico: mimando l'immobilità indotta dallo sguardo, riflettendo il suo potere su sé stesso, la posa lo costringe ad arrendersi. Di fronte alla posa, lo sguardo stesso si immobilizza, si arresta».

<sup>314</sup> D. Woodward, *In Bed With Marilyn Monroe*, in "AnOther", 25/09/2015, <https://www.anothermag.com/art-photography/7834/in-bed-with-marilyn-monroe>, [Ultimo accesso 06/04/2023].

<sup>315</sup> J. Frueh, *The Erotic as Social Security*, in "Art Journal", Vol. 53, No. 1, 1994, pp. 66-72, qui p. 67. «Sono qui. Questo è il mio corpo», un atteggiamento evidente in tutto il lavoro di Wilke [...] Wilke è una Venere danneggiata, questa volta dal cancro e dalle sue terapie. I tubi per le endovene la trafiggono e le bende coprono i punti, sopra le natiche, di un trapianto di midollo osseo fallito. Il suo stomaco è allentato e non è più l'ideale femminile. "Il mio corpo è invecchiato", ha detto poco meno di un mese prima del trapianto di midollo osseo, "è arrivato a pesare 85 chili, si è gonfiato con il prednisone, ha striature, linee scure, segni del prelievo di midollo osseo».



Le stesse bende portate dall'artista vennero poi utilizzate per realizzare l'installazione *March 19 1992* (1992) dove sono esposte mostrando il lato a contatto con il corpo di Wilke, quasi come “resti” o *ephemera* – oggetti privati del loro scopo, che incarnano qui delle «pubbliche reliquie»<sup>316</sup> corporee della performance realizzata per la fotocamera. Anche per *Brushstrokes* (1992) [fig. 23] Wilke espone il proprio corpo riassunto nell'esile matassa dei suoi capelli, caduti per le chemioterapie: il titolo fa riferimento al “movimento di pennello” tipico dell'Espressionismo astratto, corrente artistica da sempre ammirata e osservata da Wilke, sin dai primi riferimenti alle opere di Arshile Gorky (1904-1948) o Willem De Kooning (1904-1997) per le sue sculture vaginali<sup>317</sup>. Più nello specifico, per intitolare quest'opera Wilke pensò al movimento e al gesto vitale dell'*action painting* di Jackson Pollock (1912-1956):

interpretado como manifestación de su pujanza viril, y que en este caso es sustituida por materia orgánica procedente de un cuerpo indefenso pero lleno de ideas. [...] El simbolo de la belleza femenina se convierte aquí en presencia de una muerte anunciada, de una carnalidad en decadencia<sup>318</sup>.

Osservando il decorso della trasformazione corporea di Wilke data dalla malattia che si percorre in *Intra-Venus*, si assiste alla trasformazione di un corpo femminile, espresso, in primis, dalla perdita dei capelli. In *The tree of Life: Red, Yellow and Blue* (1992), Wilke realizzò dei primi piani di sé stessa, posando di tre quarti e centralmente e posizionando i suoi capelli, diradati e indeboliti dalle chemioterapie, a coprirle il volto. Le foto vennero sviluppate con tre colorazioni diverse riprendenti i colori primari, giallo, rosso e blu – quasi a richiamare e rispondere alla serie *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?* (1966-1970) di Barnett Newman (1905-1970)<sup>319</sup>. Sono colori presenti anche nel dittico *Intra-Venus No. 5, June 10, 1992/May 5, 1992*, dove Wilke indossa una maglia blu in contrasto con un tessuto giallo che porta come bandana, a

---

<sup>316</sup> T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, in “RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review”, Vol. 33, No. 1/2, 2008, pp. 87-101, qui p. 91.

<sup>317</sup> S. Goldman, *Gesture and “The Regeneration of the Universe”*, in *Hannah Wilke: a Retrospective*, cat. (Nikolaj, Copenhagen, Contemporary Art Center, 31 ottobre – 21 dicembre 1998) a cura di S. Goldman et al., Copenhagen, Contemporary Art Center, 1998, pp. 8-43, qui pp. 10 e 11.

<sup>318</sup> J. Vicente Aliaga, *La fuerza de la convicción*, in *Hannah Wilke: Exchange Values*, op. cit., pp. 41-55, qui pp. 49-51. «[...] interpretata come manifestazione della sua forza virile, e che in questo caso viene sostituita dalla materia organica di un corpo indifeso e pieno di idee. [...] Il simbolo della bellezza femminile diventa qui la presenza di una morte annunciata, di una carnalità decadente».

<sup>319</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 112.

coprire i capelli, ora accorciati, che si scorgono nella foto accanto, dove l'artista è, invece, vestita di bianco. Nelle due immagini, Wilke assume due espressioni diverse: nella prima descritta, compie una smorfia ad occhi chiusi, mostrando la lingua, rossa e irritata – una posizione definita da Nancy Princenthal in termini «apotropaici»<sup>320</sup>–, oltre a notare un possibile riferimento allo studio delle espressioni umane compiuto dallo scultore tedesco Franz Messerschmidt (1736-1783). Nella foto in bianco, invece, Wilke guarda nell'obiettivo: la bocca è leggermente aperta, lasciando mostrare le abrasioni cutanee dovute al trattamento in corso, e del cotone ferma le possibili perdite di sangue dal naso dell'artista. Se nella prima, emerge lo sforzo e l'impegno nell'elaborare uno studio sulla propria espressione corporea, unita alla presenza dei colori primari; nel secondo traspare maggiormente un intento “documentario” di sé stessa, anche se elaborato in contrapposizione formale al ritratto affiancato.

Nel corpus di *Intra Venus* possono rientrare anche gli autoritratti dipinti da Wilke intitolati *B.C. Series*, iniziati dall'artista un anno prima della diagnosi del 1987 e continuati fino al 1990, nei primi anni della sua malattia: il titolo, «B.C.» parodizza l'espressione «Before Christ» sostituendola con «Before Cancer»<sup>321</sup>. Inizialmente intitolati *About Face*, i ritratti, composti da spesse pennellate distaccate tra loro, formano dei visi, o più propriamente il viso di Wilke, coi soli connotati del viso, privi di capelli o di altri dettagli corporei. «I realized that what I had done in the last few days, because I had been quite depressed, was to make gestural layered watercolors of only my face in which I took away my hair, creating circular patterns»<sup>322</sup>: l'aspetto gestuale sottolineato da Wilke trasporta la percezione della precarietà della propria salute in gesto visuale, dato dalle pennellate che modellano il viso astratto riconducibile a quello dell'artista, e che, allo stesso tempo, come affermò la stessa Wilke, ricorda il viso della propria madre, scomparsa in seguito a complicanze legate ad un tumore al seno nel 1978.

Non solo l'Espressionismo astratto fu tra i riferimenti di Wilke, anche la figura di Marcel Duchamp (1887-1968) venne più volte recuperata e rielaborata dall'artista. Nello specifico, nel corpus di *Intra-Venus* si incontra *Why not sneeze...* (1992),

---

<sup>320</sup> Ibidem.

<sup>321</sup> Libretto di mostra, *Hannah Wilke: Art for Life's Sake*, op cit., p. 37.

<sup>322</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 36. «Mi sono resa conto che quello che avevo fatto negli ultimi giorni, perché ero piuttosto depressa, era stato fare acquerelli gestuali stratificati solo del mio viso a cui avevo tolto i capelli, creando motivi circolari».

un'installazione composta da una gabbia per uccelli completamente riempita di contenitori e tubetti di compresse medicinali assunte dalla stessa artista<sup>323</sup>. La struttura e composizione ricorda *Why not Sneeze Rose Sélavy?* (1921), un ready made di Duchamp riferito al suo alter ego femminile, Rose Sélavy, che consiste in una gabbia per uccelli di piccole dimensioni riempita di bastoncini di legno, l'osso di una seppia e centocinquanta cubetti di marmo somiglianti a zollette di zucchero. Il significato dell'opera, intimamente legata a *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1915-23) o *The Large Glass* – oggetto di una delle performance di Wilke, *Through the Large Glass* (1976)<sup>324</sup> – può anche essere visto in termini erotici, avvicinando l'azione involontaria dello starnutare con l'eccitazione sessuale, mentre la presenza simbolica della gabbia diventa simbolo di "limitazione": «The implied answer to the question is that R[r]ose prefers the state of permanent anticipation that is not sneezing to the release of tension the small explosion would bring: because eros is desire, delay is the only state in which it survives undiminished»<sup>325</sup>. Ancora una volta, Wilke ribadisce la propria attenzione all'elemento erotico, unendolo con il suo estremo opposto di *thanatos*, espresso dallo spazio occupato dai contenitori dei medicinali, che diventano oggetti privati della loro utilità di "contenere" la malattia, essendo anche quell'aspetto risultato fallimentare per l'esperienza dell'artista. Infine, *Wedges of...* (1992) ripropone la forma del ready-made utilizzando le placche metalliche utilizzate durante i trattamenti, ricollocandoli, nuovamente, come oggetti "effimeri", privati del loro utilizzo, ma considerati come testimonianze.

### 3.1.1 La posa come strumento fototerapeutico in *Intra-Venus*

Hannah Wilke intendeva *Intra-Venus* in termini "curativi" e "medicinali", quasi a ricercare nei lavori che lo compongono una proprietà terapeutica, utile ad affrontare e ripensare alla propria condizione di salute e al lento processo di decadimento fisico<sup>326</sup>.

---

<sup>323</sup> Ivi p. 142.

<sup>324</sup> Ivi, p. 78.

<sup>325</sup> J. Siegeld citata in S. Howarth, *Marcel Duchamp, Why Not Sneeze Rose Sélavy?, 1921, replica 1964*, Tate.org, 2000, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-why-not-sneeze-rose-selavy-t07508> [Ultimo accesso 07/04/2023]. «La risposta implicita alla domanda è che R[r]ose preferisce lo stato di attesa permanente che non è lo starnuto alla liberazione della tensione che la piccola esplosione comporterebbe: poiché l'eros è desiderio, l'indugio è l'unico stato in cui sopravvive inalterato».

<sup>326</sup> J. Frueh, *The Erotic as Social Security*, in "Art Journal", Vol. 53, No. 1, 1994 pp. 66-72, qui p. 67.

Nei termini strettamente legati alla disciplina della fototerapia fin qui analizzata, risulta complesso posizionare Wilke all'interno di un metodo preciso. Tuttavia, quello dell'artista americana non è affatto un procedimento privo di programmaticità e di uno scopo di analisi personale e identitaria, risultando, dunque, in linea coi precedenti approcci fototerapeutici osservati. La pratica di Wilke, infatti, è stata costruita e si è evoluta tutta attorno alla figura dell'artista, sia da un punto di vista politico che personale, coinvolgendo progressivamente, sempre di più, la propria interiorità, modellandola e dandole forma attraverso la multidisciplinarietà del suo approccio. Giunti ad *Intra-Venus*, ogni mezzo espressivo da lei utilizzato nel corso della sua carriera dai primi anni Sessanta è stato impiegato per esteriorizzare le sensazioni e le emozioni vissute nei suoi ultimi anni di vita, tanto quanto per la necessità politica di esporsi nuovamente in prima persona. Ad ogni modo, in questo ventaglio di possibilità espressive, il mezzo fotografico, l'immagine fedele e diretta dello stato del suo corpo, è quello prediletto da Wilke: può essere testimone sia dell'evoluzione del proprio linguaggio, costruito nel corso di trent'anni di attività artistica, sia della vita quotidiana alle prese con una difficile malattia. Il coinvolgimento costante di sé stessa nei suoi lavori ha permesso a Wilke una maggiore attenzione e capacità nell'eliminare ogni distanza tra sé e la rappresentazione di sé stessa: «Focusing on the self gives me the fighting spirit that I need [...] My art is about loving myself»<sup>327</sup>.

«It was a way of measuring time. [...] You are doing things that fill your life. It's as desperate as life is. Life is always desperate. But it was a matter of living rather than dying. Making art was really about living»<sup>328</sup>. Come osservato qui da Donald Goddard, lo spirito terapeutico legato alle immagini prodotte durante le degenze in ospedale di Wilke risiedeva nella trasformazione della sofferenza in slancio di vita e trasformazione attiva, documentata intensamente dal mezzo fotografico. Il processo "fototerapeutico" di Wilke, infatti, risiedeva nel saper coniugare la raccolta di testimonianze quotidiane della sua vita con la reinterpretazione della propria identità calata in diversi ruoli, performati davanti alla macchina fotografica. Se il primo aspetto

---

<sup>327</sup> Ibidem. «Concentrarmi su me stessa mi dà lo spirito combattivo di cui ho bisogno [...] La mia arte consiste nell'amare me stessa».

<sup>328</sup> D. Goddard and T. Takemoto, *Looking through Hannah's Eyes: Interview with Donald Goddard*, op. cit., p. 132. «Era un modo per misurare il tempo. [...] Stai facendo cose che riempiono la tua vita. È disperato come lo è la vita. La vita è sempre disperata. Ma si trattava di vivere piuttosto che di morire. Fare arte significava davvero vivere».

risulta essere più marcato proprio nell'ultimo lavoro di Wilke, il secondo è stato una caratteristica presente anche nelle precedenti opere foto-performative dell'artista. Una su tutte, i *Performatist Self Portrait* intitolati *Super T-Art* del 1974: Wilke posa seminuda, indossando dei sandali bianchi col tacco ed è coperta da una stoffa bianca che, in ogni scatto, modifica e ripiega su sé stessa ricreando – con un semplice gesto modellante – un insieme di iconografie che riprendono esempi dalla statuaria antica di divinità greco-romane, figure di santi e, infine, la figura di Gesù Cristo<sup>329</sup>. Ogni iconografia viene proposta da Wilke con una leggerezza intrisa di ironia, a provare che l'identità è plasmabile in funzione della sua dimostrazione pubblica – oltre a mantenere, anche in questo lavoro, un approccio mondano e accentrato sul proprio corpo come centro dell'attenzione. Del resto, i riferimenti non sono isolati all'arte tradizionale, ma anche alle tendenze contemporanee, come al musical di successo *Jesus Christ Superstar* nel 1973, dal quale Wilke si ispirò per il gioco di parole nel titolo del suo stesso lavoro, oltre a quello del titolo della mostra stessa al The Kitchen alla quale partecipò con questi scatti: *Soup and Tart*<sup>330</sup>. Come per *S.O.S. Starification Object Series*, Wilke si cala nella performance di ruoli disparati attraverso l'appropriazione di pose che possano esplorarli: nel caso di *Super T-Art* è evidente il richiamo alla figura di Venere, oltre a quella cristologica, ed entrambe rientreranno, poi, tra i riferimenti iconografici di *Intra-Venus*. Fu, infatti, la fotografia che la ritrae nella posa de *La Nascita di Venere* (1485–1486) di Botticelli (1445-1510) che Wilke utilizzò per una seconda parte del progetto *Super T-Art* intitolato *Hannah Wilke Can*<sup>331</sup>. L'artista creò dei salvadanai di metallo con quell'immagine, esposti ad un evento per un fondo di arte pubblica promosso dalla Susan Caldwell Gallery (NYC) nel 1978. L'azione divenne anche una performance, *Hannah Wilke Can – A Living Sculpture Needs to Make a Living* (1978): durante l'evento, Wilke passò il tempo seduta su uno sgabello circondata dai salvadanai tenendone uno in mano, ironizzando, così, sulla commercializzazione di sé e sulle dinamiche di piacere e soddisfazione tra artista e pubblico<sup>332</sup>.

---

<sup>329</sup>N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 57.

<sup>330</sup> S. Goldman, *Gesture and "The Regeneration of the Universe"*, in *Hannah Wilke: a Retrospective*, cat., op. cit., p. 22.

<sup>331</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 58.

<sup>332</sup> Ivi, p. 60.

Se assumere una posa significa presentarsi al mondo già immobilizzati, imponendo uno sguardo su di sé già definito, in essa, tuttavia, coesiste sia un moto attivo che uno passivo: «it corresponds, rather, to what in grammar is identified as the middle voice [...] it indicates the interiority of the subject to the action of which it is also the agent»<sup>333</sup>. L'interiorità, così, si unisce alla posa predefinita, adattandosi e formando un'ulteriore identità che esiste unicamente in essa. In *Intra-Venus*, questo procedimento permetteva a Wilke di discostarsi dalla realtà che la affliggeva non per dimenticarsene, ma per esplorare quello “spazio di mezzo” per non auto-confinarsi – questa volta – nell'etichetta dell'immobilità e immutabilità della malattia, trasformandosi, così, in una «defiant Venus in extremis»<sup>334</sup>. Infatti, in continuità con lo spirito provocatorio e autoironico dei lavori precedenti, Wilke sfida nuovamente la rappresentazione della bellezza femminile associandola al suo corpo malato e privato delle caratteristiche estetiche di un tempo, per questo generalmente stigmatizzato specialmente per quanto riguarda il genere femminile, spesso giudicato privo di attrattività fisica, erotismo o sessualità se in condizione di salute precaria. Come per *S.O.S. Starification Object Series* e *Super T-Art*, Wilke si rappresenta agli occhi dell'obiettivo con la stessa sicurezza nel mostrare il suo corpo, seppur visibilmente vulnerabile o “abietto”, nei termini intesi da Julia Kristeva: «”what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” [...] “the abject body” as a means of determining how they use their abject embodiment to challenge cultural constructs or norms concerning the “body beautiful”»<sup>335</sup>.

Kohl, nella sua analisi della figura di Venere in relazione ad Hannah Wilke all'interno della pubblicazione *Venus as Muse* (2015), recupera le origini del mito della nascita della dea narrate nella *Teogonia* (700 a.C.) di Esiodo: Venere nacque dall'atto di castrazione compiuto dal dio Crono nei confronti del padre Urano, gettando i suoi genitali in mare e causando una terribile tempesta, dalla quale schiuma sorse la dea.

---

<sup>333</sup> Ivi, p. 81. «corrisponde, piuttosto, a quella che in grammatica viene identificata come voce media [...] indica l'interiorità del soggetto all'azione di cui è anche l'agente».

<sup>334</sup> Ivi, p. 112. «una provocatrice Venere in extremis».

<sup>335</sup> R. Horn, *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*, op.cit., p. 45. «”ciò che disturba l'identità, il sistema, l'ordine. Ciò che non rispetta i confini, le posizioni, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il composito” [...] “il corpo abietto” come mezzo per determinare il modo in cui usano la loro incarnazione abietta per sfidare i costrutti culturali o le norme riguardanti il “corpo bello”».

L'autrice afferma: «She not only heralds the enlightening, redeeming power of antique wisdom and beauty, she is also the offspring of unthinkable horror and contamination»<sup>336</sup> e prosegue osservando come, nell'iconografia più nota di Venere, quella de *La Nascita di Venere* di Botticelli, l'aspetto di distruzione e catastrofe non sia lontanamente presente: «Botticelli's venus is posing; she assumes a posture well known from antique works of art. She is a quote, and her typical posture signals integrity, the beauty of a slick surfaces, and the adaption to standars of behavior that cater to male eyes and expectations»<sup>337</sup>. Kohl riconosce nel lavoro di Wilke, soprattutto in *Intra-Venus*, l'appropriazione della posa e del ruolo di Venere come enfasi dell'ambiguità, incarnata da lei stessa, del mito della bellezza, attualizzato in un corpo in cui, da una prospettiva sociale generalizzante, non si attribuirebbero i parametri estetici predefiniti per una presunta “bruttezza” relazionata alla malattia:

She [Wilke] related to Venus as a metaphor of both beauty and tyranny, sex and crudelty [...] In adopting Venus as a divine, female, and ambivalent ideal, and by demasking the male cliché of Venus as a sexy object of desire, Wilke invented a new fundamental(ist) eroticism around the goddess.<sup>338</sup>

In *Intra-Venus* si rinnova l'iconografia di Venere anche attraverso la messa in discussione della rappresentazione di un corpo malato, attaccato sia dalla malattia che dalla sua cura, che lo ha indebolito e trasformato. Ogni componente della realtà quotidiana di Wilke viene coinvolto negli scatti realizzati da Donald Goddard, tutti ambientati nella stanza d'ospedale che ospitava Wilke tra 1991 e 1992. Se tra le prime immagini della serie si nota un ritratto dell'artista in una posa spontanea, quella di *Intra-Venus Series No.2, December 27, 1991*, dove è ben visibile il tumore linfatico al collo, nel dittico *Intra-Venus No.1, June 15, 1992* l'artista pone un'attenzione particolare alla resa della propria immagine, in due scatti completamente diversi in termini di “atteggiamento”. Nel primo a sinistra, la posa è ieratica: l'artista guarda

---

<sup>336</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, op. cit., p. 79. «Non solo annuncia il potere illuminante e redentore della saggezza e della bellezza antiche, ma è anche figlia di un orrore e di una contaminazione impensabili».

<sup>337</sup> Ibidem. «La Venere di Botticelli è in posa; assume una postura ben nota nelle opere d'arte antiche. È una citazione, e la sua tipica postura segnala l'integrità, la bellezza di una superficie liscia e l'adattamento a standard di comportamento che soddisfano gli occhi e le aspettative maschili».

<sup>338</sup> Ivi, pp. 85-93. «Adottando Venere come ideale divino, femminile e ambivalente, e smascherando il cliché maschile di Venere come oggetto di desiderio sexy, Wilke inventò un nuovo erotismo fondamentale intorno alla dea».

l'obiettivo con espressione grave, il volto è segnato dalle occhiaie ed incorniciato da una bianca cuffia per capelli a contrasto con un maglione nero, lasciato aperto a mostrare il seno sinistro, sormontato dalle bende che coprono i tubicini del drenaggio toracico dovuto al trattamento del linfoma. Wilke sa di esporre il proprio dolore fisico ed emotivo mescolandolo ad uno spiccato senso estetico e compositivo: «the body is brutalized and objectified from both sides, the illness and the cure. [...] Wilke clearly treats her cancer as a naked truth—a truth, however, whose brutality flirts with artistic traditions and iconic images»<sup>339</sup>. Infatti, nel secondo ritratto di destra l'artista si presenta in piedi, rendendo visibili le garze poste dopo l'intervento di trapianto di midollo, e portando le braccia sollevate a sostenere un vaso di fiori posto sulla sua testa, a richiamare una cariatide – che già in passato era stata una figura citata da Wilke nella performance *My Count-try 'tis of Thee* (1976) alla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo<sup>340</sup> – da interpretare, in questo caso, come una metafora del riconoscere in certi gesti, rivolti ad un paziente malato, dei cliché<sup>341</sup>. La mimica, le pose e la presenza del corpo di Wilke sembrano sormontare la reale condizione dell'artista, modellandone l'identità nella sua rappresentazione sempre diversa e – allo stesso tempo – comunque autoriferita. Quello foto-performativo era per Wilke un processo atto sollevarsi momentaneamente dalla difficoltà e responsabilità di gestire la malattia e il suo impatto sulla sua persona.

Through these performed representations, Wilke enables aspects of herself to unfold – feminist, artist, muse, goddess, icon, and patient. This discussion of identity spans across historical, mythological, sociological and cultural domains. It is also self-referential as many of these character types – Madonna, Venus, a caryatid, femme fatal and cover girl – are recurring themes which she explored across her artistic career. By setting up a series of self-encounters, Wilke was able to objectify herself and gain understanding of the biographical disruption that inevitably occurs with the onset of chronic illness and the grieving process<sup>342</sup>.

---

<sup>339</sup> Ivi, p. 105. «[...] il corpo è brutalizzato e oggettivato da entrambi i lati, la malattia e la cura. [...] Wilke tratta chiaramente il suo cancro come una verità nuda, la cui brutalità, tuttavia, flirta con le tradizioni artistiche e le immagini iconiche».

<sup>340</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 54

<sup>341</sup> Ivi, p. 112.

<sup>342</sup> S. Horn, *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*, op.cit., p. 97. «Attraverso queste rappresentazioni, Wilke permette di svelare aspetti di sé: femminista, artista, musa, dea, icona e paziente. Questa discussione sull'identità attraverso domini storici, mitologici, sociologici e culturali. È anche autoreferenziale, poiché molti di questi personaggi - Madonna, Venere, cariatide, femme fatal e ragazza da copertina - sono temi ricorrenti che l'artista ha esplorato nel corso della sua carriera artistica. Attraverso una serie di incontri con sé stessa, Wilke è stata in grado di oggettivare se stessa e di comprendere lo sconvolgimento biografico che inevitabilmente si verifica con l'insorgere di una malattia cronica e il processo di elaborazione del lutto».



In questo modo, *Intra-Venus* rese possibile una narrazione composta di simboli visuali che Wilke, attraverso l'azione foto-performativa, incarnava. In alcuni scatti, l'artista si rivolse in maniera più marcata alla sua stessa produzione passata, specialmente per quanto riguarda il ragionamento attorno alla bellezza femminile. Alla luce di questo, diventa paradigmatica l'affermazione di Wilke fatta in un'intervista del 1985 nei confronti del "rifiuto" ricevuto dal movimento femminista per il suo interesse sulla bellezza femminile e i cliché ad essa legati: «People give me this bullshit of: 'What would you have done if you weren't so gorgeous?' What difference does it make? Gorgeous people die as do the stereotypical "ugly" Everybody dies»<sup>343</sup>. In serie come *Intra-Venus No.3, August 17, 1992/February 15, 1992/ August 9, 1992*, si osservano momenti di vita quotidiana dell'artista in dialogo con le pose esibizioniste che richiamano, per contrasto, quelle di alcune fotografie come *Untitled* (1975) che ritrae l'artista - «Wilke-Aphrodite»<sup>344</sup> - nei suoi trent'anni in una vasca da bagno, coperta di schiuma, mentre bacia un peluche. L'immagine centrale della serie sopracitata mostra l'artista completamente nuda, distesa all'interno della vasca da bagno dell'ospedale con le gambe divaricate verso l'obiettivo: «beauty is erased from this exhibitionist female pose and the female vulva becomes the ur-wound, the scar of the female body». In questa visione della vulva come ferita primordiale femminile, recuperata da J. Kohl, si richiama ulteriormente il lavoro di Wilke nella forma vaginale, un tempo modellata con le gomme da masticare e applicata al suo corpo a simboleggiare delle cicatrici di lacerazioni interne, ora, il suo fisico, privo di accessori, incarna esso stesso la ferita provocata dalla malattia – affrontata dall'artista come una «battered Venus calva, who left all shame behind»<sup>345</sup>.

Oltre alla figura di Venere, sono riconoscibili altri riferimenti ad operazioni di *reenactment* realizzate da Wilke nel corso della creazione di *Intra-Venus*. In particolare, nel dittico più noto della serie, già precedentemente citato, *Intra-Venus*

---

<sup>343</sup> C. Zaytoun, *Smoke Signals: Witnessing the Burning Art of Deb Margolin and Hannah Wilke*, op. cit., p. 151. «La gente mi dice queste stronzate: "Cosa avresti fatto se non fossi stata così bella?". Che differenza fa? Le persone bellissime muoiono, così come chi è "brutto" secondo gli stereotipi. Tutti muoiono».

<sup>344</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, op. cit., p. 106. «La bellezza è cancellata da questa posa femminile esibizionista e la vulva femminile diventa la ferita originaria, la cicatrice del corpo femminile».

<sup>345</sup> Ivi, p. 107. «Una Venere malconcia e calva, che ha lasciato tutta la sua vergogna alle spalle».

*Series No. 4, July 26 and February 19, 1992*, oltre alla fotografia di sinistra, che recupera le pose elaborate ed esplorate in *S.O.S. Starification Object Series*, nell'immagine di destra, che la ritrae avvolta da un lenzuolo azzurro, il riferimento è esplicitamente di iconografia mariana. Una «Virgin of Cancer»<sup>346</sup> che utilizza direttamente i materiali della stanza d'ospedale per utilizzarli come “oggetti di scena”, trasformati in vista delle identità performate dall'artista davanti all'obiettivo della macchina fotografica. Interpretando il mezzo fotografico come un supporto che rende il soggetto dell'immagine sia effimero che eterno, R. Horn lo compara con la scelta di Wilke di recuperare iconografie e strutture compositive di opere religiose in questi termini:

She [Wilke] reconfigures religious aesthetic iconography in order to provide tangible evidence of her own tenuous existence. Presenting her work as diptychs and triptychs, a formal method of presentation used in church altarpieces, she performs as the Virgin Mary and martyrs. She collects relics as evidence of personal injury, in the knowledge that these objects will outlast her increasingly fragile body. And like Christ, but in materialized form, she is resurrected from the dead as an act of transcendence<sup>347</sup>.

È proprio la figura di Cristo che emerge da un'altra delle immagini di *Intra-Venus: Untitled, from Intra-Venus Series* (1991–92). Nella fotografia, Wilke è stesa e quasi totalmente avvolta da un lenzuolo bianco; il punto di vista è posto sulla testa di dell'artista, sottolineandone i capelli diradati dalle chemioterapie. A. Jones ricollega questa composizione a quella, ribaltata, del *Cristo morto* (1501) di Andrea Mantegna (1431-1506), dove, invece di osservare i piedi forati di Gesù riposto dalla Croce, l'immagine forza lo spettatore a misurarsi con la «sordida umanità»<sup>348</sup> del corpo di Wilke. Jones afferma: «Rather than the transcendence of man through his link to the

---

<sup>346</sup> Ivi, p. 108. «Vergine del Cancro».

<sup>347</sup> S. Horn, *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*, op.cit., pp. 118-119. «[Wilke] riconfigura l'iconografia estetica religiosa per fornire una prova tangibile della propria tenue esistenza. Presentando le sue opere come dittici e trittici, un metodo formale di presentazione usato nelle pale d'altare delle chiese, si esibisce come la Vergine Maria e i martiri. Colleziona reliquie come prova di lesioni personali, sapendo che questi oggetti sopravviveranno al suo corpo sempre più fragile. E come Cristo, ma in forma materializzata, risorge dalla morte come atto di trascendenza.»

<sup>348</sup> A. Jones, *The “Eternal Return”: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*, op. cit., p. 955.

humanity of God's son, it is the inexorability of the human subject's ultimate absence and fundamental instability that the image is now purveying»<sup>349</sup>.

Originariamente, la serie *Intra-Venus* doveva essere intitolata *Cure*, a sottolineare ed evidenziare la ricerca e il ritrovato sollievo di Wilke nell'essere creativamente attiva anche in una fase così problematica della sua vita. Ciascuna personalità incarnata dall'artista è racchiudibile in un "archetipo" femminile, sempre presentato con una soglia di distanza emotiva ma che, al contempo, dava forma alle diverse sfumature dell'identità di Wilke, squadrata e resa ulteriormente evidente dall'analisi personale imposta anche dalla condizione patologica. Riconsiderando, dunque, la possibilità di riconoscere in questo processo un approccio fototerapeutico, ciò è trattabile in termini di "autopatografia" – la narrazione personale, e per questo arbitraria, della trasformazione dovuta dalla malattia, e la conseguente responsabilità di questa esposizione pubblica del dolore data da questa scelta<sup>350</sup>. Oltre a questo, l'immagine funge allo spettatore da *memento mori* nell'atto di esplorazione della sofferenza umana, vissuta in prima persona, ma che può comunque essere riconosciuta come universale. Altrettanto vasta è, poi, la risonanza sulla rielaborazione degli stereotipi rappresentativi in termini di fotografia patografica, oltre alla rivendicazione dell'autonomia per l'autodeterminazione e autorappresentazione degli stessi pazienti.

### **3.2 L'approccio relazionale nell'opera di Hannah Wilke**

Oltre al processo singolo di autopatografia fotografica a scopo terapeutico, nel lavoro di Wilke è possibile riconoscere un'ulteriore sfumatura che accresce la presenza di un sentimento di cura e sollievo alla vita personale dell'artista (e non solo): la relazione con l'altro. Per Donald Goddard, infatti, tutto il lavoro di Wilke è una celebrazione della dimensione della relazione<sup>351</sup>. Come anticipato, l'artista si avvicinò alla pratica performativa e ad uno spiccato uso del proprio corpo nelle sue opere solo dopo il 1970,

---

<sup>349</sup> Ibidem. «Piuttosto che la trascendenza dell'uomo attraverso il suo legame con l'umanità del figlio di Dio, è l'inesorabilità dell'assenza finale e dell'instabilità fondamentale del soggetto umano che l'immagine sta ora proponendo».

<sup>350</sup> T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, op. cit., p. 87.

<sup>351</sup> S. Goldman, *Herejias e Historia: Hannah Wilke y el movimiento artistico feminista norteamericano*, in *Hannah Wilke: Exchange Values*, op. cit., qui p. 25.

una data significativa per la sua vita privata, che coincide con l'intervento di mastectomia affrontato dalla madre, Selma Butter<sup>352</sup>.

La figura della madre fu, per Wilke, centrale nell'approfondire l'elaborazione di un linguaggio artistico femminile, a partire proprio dalla presenza costante di una figlia per la propria madre, in un momento difficile di quest'ultima. Nel 1978, infatti, a Butter – o Seura Chaya, secondo il suo nome ebraico<sup>353</sup> – venne diagnosticato il ritorno in forma metastatica del tumore precedentemente rimosso. A questo punto, Wilke decise di congedarsi momentaneamente dalla sua carriera artistica per occuparsi e affiancare la madre nel percorso di cura, scontrandosi con la preoccupazione di quest'ultima, da sempre sostenitrice – anche pubblicamente – della figlia<sup>354</sup>. Da questa apprensione reciproca nacque una particolare “collaborazione” artistica tra le due, ambientata nella loro condivisa quotidianità, a dimostrare apertamente il loro legame profondo:

I seduced my mother into allowing me to be with her during her battle with cancer. My going to the hospital and sitting with her nine hours a day made her feel guilty. So in order to absolve herself, she let me take the photographs, because then, somehow, I was still doing my art<sup>355</sup>.

Dal 1978 fino alla morte di Butter nel 1983, Wilke scattò – a volte assieme al compagno Donald Goddard – e raccolse una moltitudine di fotografie che ritraevano la madre, narrando visivamente le sue emozioni e sensazioni – in maniera del tutto tristemente anticipatoria dello stesso percorso di vita che di lì a qualche anno l'artista avrebbe sfortunatamente intrapreso. La stessa Wilke, infatti, ricorda di aver affidato al mezzo fotografico il ruolo sia di testimone della sua vita, sia di speranza in una possibile azione salvifica, per lo meno visiva, sulla madre: «I took thousands of photographs of her over the next four years, hoping the images of her would keep her alive. [...] Art is a distraction, so it's life»<sup>356</sup>. Se nella maggior parte delle fotografie il

---

<sup>352</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 11.

<sup>353</sup> Ivi, p. 99.

<sup>354</sup> Ivi, p. 100.

<sup>355</sup> Ivi, p. 99. «Ho convinto mia madre affinché mi permettesse di stare con lei durante la sua battaglia contro il cancro. Il fatto di andare in ospedale e di stare con lei nove ore al giorno la faceva sentire in colpa. Così, per assolvere sé stessa, mi ha permesso di scattare le fotografie, perché così, in qualche modo, continuavo a fare la mia arte».

<sup>356</sup> Ibidem. «Nei quattro anni successivi le ho scattato migliaia di fotografie, sperando che le immagini di lei la tenessero in vita. [...] L'arte è una distrazione, quindi è vita».

soggetto è unicamente la madre, in alcune è anche presente la stessa Wilke, a partire proprio da una fotografia del 1978, contemporaneamente alla diagnosi di Butter, intitolata *Dancing in the Dark*, che ritrae le due donne intente a danzare davanti alla fotocamera. Oppure, in un'altra immagine la sola Wilke, denudatasi, si autoritrasse sulla sedia a rotelle della madre (*Vein Attempt – Broken Blood Vessels*, 1981). Ad ogni modo, l'immagine emblematica di questo corpus di lavoro è *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter* (1978-1981) [fig. 24] : si tratta di un dittico che affianca i ritratti delle due donne, entrambe a torso nudo, creando una relazione di continuità tra loro. A destra si osserva la madre Selma, colta con gli occhi chiusi e un'espressione serena, o rassegnata, all'aver permesso alla figlia di immortalare il suo petto scoperto e la vistosa cicatrice lasciata dalla mastectomia di otto anni prima, oltre alla pelle arrossata e martoriata dalla metastasi. A sinistra, come un riflesso, Wilke si autoritrae mentre guarda con espressione decisa nell'obiettivo: un trucco marcato le accentua il viso e, sui suoi seni nudi, ha riposto alcuni oggetti metallici. In questo periodo, Wilke si trovava alle prese con la chiusura della relazione con l'artista Claes Oldenburg (1929-2022), un rapporto durato dall'inizio degli anni Settanta che non si limitò solamente alla vita privata, ma fu una compenetrazione tra intimità e vita artistica. In particolare, nel 1978 con la foto-performance *So Help Me Hannah* – la prima dove collaborò con Donald Goddard – l'artista rivendicò la propria collaborazione (taciuta) alla collezione di pistole giocattolo per la futura monumentale raccolta museale di Oldenburg, *Ray Guns*<sup>357</sup>. La performance venne realizzata in un edificio abbandonato di Long Island divenuto poi lo spazio espositivo P.S.1: Wilke si aggira nuda nelle diverse sale dell'edificio, e in ogni scatto posa con una pistola giocattolo in mano: «as a vamp, a thief, a waif, a goddess of the machine age, and a melancholy child, alone in the corner, with her discarded playthings- toy guns»<sup>358</sup>. Wilke, infatti, affermò che con questo lavoro rivendicò il proprio ruolo nell'affiancare Oldenburg, evidente anche dal titolo, che indica una richiesta di aiuto fatta all'artista. Del resto, *Ray Gun Museum* fu esposto al Whitney Museum in contemporanea all'installazione al P.S.1 di Wilke: nei crediti, Oldenburg citò tutti i collaboratori tranne Wilke, che racchiuse solo con il

---

<sup>357</sup> D. Goddard and T. Takemoto, *Looking through Hannah's Eyes: Interview with Donald Goddard*, op. cit., p. 128.

<sup>358</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 89. «come una vamp, un ladro, un vagabondo, una dea dell'era delle macchine e una bambina malinconica, sola in un angolo, con i suoi giocattoli scartati – pistole giocattolo».

titolo *Group W*.<sup>359</sup> La loro relazione – specialmente in termini di “aiuto” e supporto non riconosciuto – dunque, ricorre come elemento in parte della produzione artistica di Wilke di questi anni, compresa anche nella fase di creazione del corpus legato alla madre, dove, al contrario, il supporto di Wilke venne accolto. Gli oggetti metallici sul corpo di Wilke, infatti, rientrano nella stessa ricerca per collezione di *Ray Guns*, ma, in questo caso, si tramutano in simboli delle cicatrici e delle ferite sia personali, che, soprattutto, in dialogo con quelle della madre e con la sofferenza dovuta alla malattia. Si tratta di una foto altamente premonitrice del lavoro futuro di *Intra-Venus*, soprattutto per l’esposizione così “spietata” della vulnerabilità di una donna malata, in questo caso la madre nel suo processo di autoesplorazione, ma anche della ricezione e metabolizzazione del dolore di una figlia<sup>360</sup>. Con questo lavoro, Wilke anticipa alcune tematiche, poi affrontate sulla propria stessa pelle, che coinvolgono la ricezione del corpo femminile malato e la sua narrazione non edulcorata da sentimenti quali vittimismo o pietà:

It is a monumental Vanitas diptych about beauty and its loss, about the presence of death in life, an intimate yet also time transcending memento mori. [...] Her mother’s impending death is rendered as an homage of a loving and deeply involved eyewitness; but is also an homage to the naked truth, and it restores dignity to the presumed ‘ugliness’ of disease<sup>361</sup>.

Nel trittico *In Memoriam, Selma Butter (Mommy)* (1979-83), Wilke si concentrò su una stratificata narrazione cronologica del progressivo stato e cambiamento fisico della madre: con particolare cura, l’artista creò, per ogni quadro, delle composizioni di sei fotografie abbinata a tre immagini sottostanti che, in negativo, mostrano lo spazio ritagliato che accerchiava la madre nelle prime fotografie. Ognuna di queste presenta delle parole abbinata che si riferiscono ad azioni di cura e supporto: «Form, Cause, Make, Support, Foundation, Comfort, Bond, Intimate, Part...»<sup>362</sup>. Per questa serie,

---

<sup>359</sup> Ivi, p. 90.

<sup>360</sup> Ivi, p. 99.

<sup>361</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, op. cit., p. 103. «È un monumentale dittico della Vanitas, sulla bellezza e la sua perdita, sulla presenza della morte nella vita, un memento mori intimo ma anche trascendente del tempo. [...] L'imminente morte della madre è resa come un omaggio di un testimone oculare affettuoso e profondamente coinvolto, ma è anche un omaggio alla nuda verità, e restituisce dignità alla presunta "bruttezza" della malattia».

<sup>362</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 100. «Formare, causare, fare, supportare, fundamenta, conforto, legame, intimo, parte...».

Wilke decise di recuperare anche il linguaggio espressivo della scultura, proponendo nell'installazione, alla base dei tre quadri, delle sculture di ceramica dalle forme ricordanti un ventre, colorate da diverse combinazioni di colori primari<sup>363</sup>.

Il corpus di opere presenta, infine, singole fotografie della madre abbinata a piccoli acquerelli raffiguranti degli uccelli inseparabili, intitolati con il nome ebraico della madre, *Seura Chaya* [fig. 25]. Si osserva, sia in questo trittico, sia nel precedente, la struttura compositiva che, per la presenza di piccole immagini sottostanti alle principali, ricorda quella degli altari sacri, costituiti dall'immagine centrale e, molto spesso, accompagnata da scene correlate nelle predelle<sup>364</sup>. Come anticipato, infatti, Wilke ripone un'attenzione particolare anche all'installazione e ai riferimenti storico artistici, tecnici e compositivi anche in altri momenti della sua produzione. Nelle foto, Butter viene rappresentata in diverse azioni, spesso sorridente. In particolare, nella prima foto della serie, la madre assume una posa di tre quarti, mentre la maglia che indossa le cade dalla spalla: «which is turned toward the camera in a terrible parody of the coy, sexy pose Wilke uses, often and powerfully, in the *S.O.S.* photographs»<sup>365</sup>. È nuovamente la serie di *S.O.S. Starification Object Series* alla quale Wilke si riavvicina nel rappresentare la madre, come opera emblematica e riassuntiva del suo corpus generale di lavoro. Infatti, da questo lavoro emerge anche una performance compiuta alla mostra *5 Américaines à Paris* alla Galerie Gerald Piltzer nel 1975. La performance, a partire dalla pratica avanzata dalla serie fotografica, fu la prima di una serie di eventi in cui al pubblico era richiesto di masticare delle *chewing gum* e di consegnarle, poi, all'artista, perché le modellasse a forma di genitali femminili prima di riporle sul proprio corpo. Con questa performance si sottolinea ulteriormente l'essenziale natura relazionale di molte delle opere di Wilke: una mutua collaborazione tra artista e pubblico, come con altri artisti, che dialoga con l'aspetto generalmente egoriferito del corpus di Wilke:

Made amorphous by mastication in the viewer's mouth, the artist's hand (re)shaped the gums to formulate femininity for/on her own body, the viewer's spit activating the creative process, also forming a sort of 'glue' between the artist's body and the participant. [...]The distancing, yet reassuring 'regard' on a

---

<sup>363</sup> Ibidem.

<sup>364</sup> Ivi, p. 102.

<sup>365</sup> Ibidem. «che è rivolta alla fotocamera in una terribile parodia della posa schiva e sexy che Wilke usa, spesso e potentemente, nelle fotografie di *S.O.S.*».

beautiful, sexualized female body (in an image, a performance, in art) is forced into an interpersonal exchange of materials and body fluids within the boundaries of the artist's self-determined performance<sup>366</sup>.

### 3.3 Performance e scultura: il corpo come filo rosso

#### 3.3.1 Il rapporto tra corpo e performance

La figura della madre di Hannah Wilke era già apparsa, in passato, all'interno di una video-performance preparata per il London Art Museum and Library (Ontario, Canada) nel 1977 ma presentata originariamente come installazione audio alla mostra *Lives* di Jeffrey Deitch al Fien Arts Building (New York). Nella performance del 1977, *Intercourse with...*, Wilke esplorava e metteva a nudo, infatti, le proprie diverse relazioni – amorose, familiari, e d'amicizia – attraverso le registrazioni audio della sua segreteria personale, raccolte a partire dal 1973. Nel video, l'artista progressivamente si spoglia, lasciando scoprire il suo corpo costellato di lettere, iniziali e nomi interi delle persone che, una dopo l'altra, scorrono nel registratore, per poi rimuoverle lentamente, una ad una<sup>367</sup>. Al termine della performance, Wilke espose un monologo sull'intento sottostante ai suoi lavori, tutto convergente sul tema del corpo femminile e della sua percezione sociale, esprimendo anche un certo rammarico per il trattamento ricevuto, come già visto, dal movimento femminista:

Its content is always related to my own body, reflecting pleasure as well as pain, translated into an art close to laughter... continually exposing myself to whatever occurs. [...] Starification, scarification [...] Labelling people instead of listening to them, judging according to primitive prejudices to make objects instead of being one, to be a sugar giver instead of a salt seller<sup>368</sup>.

---

<sup>366</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, op. cit., p. 98. «Resa amorfa dalla masticazione nella bocca dello spettatore, la mano dell'artista ha (ri)modellato le gomme per formulando forme femminili per/sul proprio corpo, mentre la saliva dello spettatore attiva il processo creativo, formando anche una sorta di 'colla' tra il corpo dell'artista e il partecipante. [...] Il distante, ma rassicurante 'sguardo' su un corpo femminile bello e sessualizzato (in un'immagine, in una performance, nell'arte) è costretto a uno scambio interpersonale di materiali e fluidi corporei entro i confini della performance autodeterminata dell'artista».

<sup>367</sup>A. Tobin, *Hesse/Wilke A Chronology* in *Eva Hesse / Hannah Wilke: Erotic Abstraction*, cat. (New York, Acquavella, 5 Maggio – 18 Giugno 2021) a cura di E. Nairne, J. Applin, A. Tobin, A. Wagner, New York, Rizzoli International, pp. 138, 189, qui p. 181.

<sup>368</sup>N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 85. «Il suo contenuto è sempre legato al mio corpo, riflette il piacere e il dolore, si traduce in un'arte vicina alla risata, esponendomi continuamente a tutto ciò che accade. [...] Etichettare le persone invece di ascoltarle, giudicare in base a pregiudizi primitivi per creare oggetti invece di esserlo, per essere un dispensatore di zucchero invece che un venditore di sale».



Il gioco di parole dell'essere una *sugargiver* si contrappone a quello di *salt seller* che si riferisce, ancora una volta, all'artista Marcel Duchamp (1887-1968) – con il quale Wilke, come visto in precedenza, si misurò e confrontò in molte delle proprie opere. Il termine “venditore di sale” si riferiva alla trasformazione del nome di Duchamp (ma anche del suo alter ego Rose Sélavy) da parte del poeta Robert Desnos in «marchand du sel». Il nome nasce in virtù dell'interesse dell'artista per l'alchimia, all'interno della quale il sale è «componente fondamentale e mediatore dei contrari nella triade alchemica insieme allo zolfo, agente maschile, e al mercurio, femminile»<sup>369</sup>. Perciò, Wilke si contrappone ironicamente alla figura di Duchamp, definendosi una “donatrice di zucchero”. Nell'opera fotoperformativa *I Object – Memories of a Sugar Giver* (1977-1978), Wilke ripropone la posa e composizione visiva dell'installazione site specific di Duchamp al Philadelphia Museum of Art *Étant Donnés. 1. La chute d'eau. 2. Le gaz d'éclairage* (1946-1966) in due fotografie scattate da Richard Hamilton (1922-2011), col quale all'epoca aveva una relazione (inoltre, Hamilton fu intimo collaboratore e studioso dello stesso Duchamp in passato)<sup>370</sup>. Nelle immagini, il corpo denudato di Wilke, abbandonato su una roccia, sopra ai suoi stessi vestiti, richiama la figura eroticamente ambigua che si forma davanti allo sguardo da *voyeur* dello spettatore e che Wilke prosegue nella propria «ethics of ambiguity»<sup>371</sup>: «if Wilke's posture retains some of the provocative uncertainty of Duchamp's helpless subject, she places the viewer in a very different situation. We are fully liberated, by being granted total visual access»<sup>372</sup>. L'ambiguità di fondo del linguaggio assunto da Wilke nell'espone il proprio corpo anche come oggetto fu tra gli elementi “condannati” nella retorica dell'artista, giudicata avente un atteggiamento da *stripper*, come definito da Judith Barry e Sandy Flitterman nel 1980: «In assuming the conventions associated

---

<sup>369</sup> L. Canova, *Negli Arcani del Mercante del Sale. Maurizio Calvesi interpreta Duchamp*, in “Arte”, n. 33, pp. 55-61, qui p. 61.

<sup>370</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 79.

<sup>371</sup> Libretto di mostra, *Hannah Wilke: Art for Life's Sake*, 4 giugno – 6 gennaio 2022, Pulitzer Arts Foundation, St Louis, p. 26. «Etica dell'ambiguità».

<sup>372</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 80. «Se la postura di Wilke conserva una parte dell'incertezza provocatoria del soggetto indifeso di Duchamp, l'artista pone lo spettatore in una situazione molto diversa. Siamo completamente liberati, perché ci è stato concesso un accesso visivo totale»

with a stripper, [...] Wilke does not make her own position clear. [...] It seems her work ends up by reinforcing what it intends to subvert».<sup>373</sup>

Certamente, questo punto di vista non mutò prendendo in esame altre performance, come, ad esempio, *Through the Large Glass* (1976), dove, ancora una volta, Wilke intessa una relazione sia concettuale che corporea con un'opera di Marcel Duchamp, in questo caso *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* o *Le Grand Verre* (1915-1923), lavoro emblematico dell'artista, conservata nel Philadelphia Museum of Art. Per questo lavoro, Wilke preparò una performance testimoniata sia fotograficamente, sia in un "auto-documentario" intitolato *Philly* (in onda per un programma televisivo tedesco, *C'est la Vie Rose* del 1977). La performance si basava proprio sul progressivo denudamento condotto da Wilke, assumendo, così, sia il ruolo dell'artista-*voyeur*, sia dell'oggetto passivo da osservare, specialmente se in relazione con l'opera di Duchamp utilizzata come "filtro" per la visione dello spettatore, che quasi si dimentica della sua presenza, poiché viene usato come "oggetto di scena"<sup>374</sup>.

Like Duchamp, Wilke is a consummate wordsmith, a perennial punner, a cunning charlatan, a prankster par excellence. She also has a bit of Hollywood in her: she is an actress. [...] Indeed, she is one of the first women artists to allow herself to act out in public; a right beholden, even championed, for the male artist but, like entry into art-making itself, denied those born female, who are expected to serve and offer decorative pleasure and to do so demurely<sup>375</sup>.

Ad ultimare il documentario, Wilke decise di realizzare un *reenactment* di una celebre fotografia di Julian Wasser (1938-2023) del 1963 che ritrae Duchamp intento a giocare a scacchi con la giovane Eve Babitz (1943-2021) che per quella foto posò nuda. Nella versione di Wilke, l'artista si fa immortalare a sua volta svestita, indossando unicamente un cappello bianco (lo stesso portato durante la performance) e dei sandali col tacco, mentre gioca con una giovane attrice tedesca, Y Sa Lo (1945-). Wilke

---

<sup>373</sup> J. Kohl, *Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, op. cit., p. 82.

<sup>374</sup> M. Vigneault, *Stripped Bare: Hannah Wilke, Marcel Duchamp and Anne d'Harnoncourt at the Philadelphia Museum of Art*, in "3rd Symposium of the Association of Historians of American Art, Philadelphia, 2014, p. 5.

<sup>375</sup> L. Cottingham, *Some Naked Truths and Her Legacy in the 1990s*, in *Hannah Wilke: A Retrospective*, op. cit., pp. 57-89, qui pp. 57-58. «Come Duchamp, Wilke è un consumato paroliere, un perenne punteruolo, un'astuta ciarlatana, una burlona per eccellenza. Ha anche un po' di Hollywood in sé: è un'attrice. [...] In effetti, è una delle prime donne artiste a permettersi di recitare in pubblico; un diritto che spetta all'artista maschio, ma che, come l'ingresso nel mondo dell'arte, è negato a chi nasce femmina, dalla quale ci si aspetta che sia servizievole e offra un piacere decorativo, facendolo in modo pudico».

riprende e reinterpreta – in maniera attivamente performativa<sup>376</sup> – a posizione assunta da Babitz, che fu tra le figure femminili, anche se poco ricordata, più curiose e provocatrici della sottocultura di Los Angeles degli anni Sessanta e Settanta<sup>377</sup>.

La prima video-performance di Wilke, *Gestures*, risale al 1974 si tratta di un filmato della durata di trentacinque minuti dove viene ripreso il volto di Wilke in primo piano mentre, lentamente, l'artista stessa lo “auto-modella” con le proprie mani, trattando la pelle come un materiale plasmabile e lavorabile. *Gestures* può essere vista come la performance di passaggio dalla formazione scultorea dell'artista alla presa di consapevolezza dell'utilizzo del corpo – vivo e, per questo, in trasformazione – all'interno dei suoi lavori. Il tema del “gesto” è infatti l'elemento di collegamento tra l'azione modellante, prettamente scultorea, di elementi esterni (come i materiali sin lì utilizzati da Wilke) e, al contempo, l'aspetto centrale nella riflessione di Wilke sulla rappresentazione visiva del proprio corpo attraverso il suo “modellamento” performativo. In particolare, *Gestures* divenne anche una riflessione sull'espressività, come osserva Sandra Goldman: «Wilke treats her face like a slab of clay, and there is in fact a strong character of dissociation in this work, as if she is teaching herself emotional expressions that should be instinctive but aren't»<sup>378</sup>. Wilke cerca di mantenere le posizioni suggerite dalle sue mani che si muovono ripetitivamente sul suo viso: prima con i polpastrelli, poi con il palmo della mano.

### **3.3.2 Scultura: tra corpo e gestualità**

La dimensione e l'ontologia del gesto, dunque, è una delle caratteristiche centrali all'opera di Wilke, che accompagna tutta la sua produzione artistica ereditandone l'importanza proprio dalla scultura, passando per la modellazione del proprio corpo, anche attraverso l'azione performativa in relazione alla fotografia. Tuttavia, la scultura fu il primo medium scelto da Wilke per formulare quello che definì un “personale

---

<sup>376</sup> Ivi, p. 6.

<sup>377</sup> C. Castellacci, *Eve Babitz e la Los Angeles dell'età dell'oro*, in “Doppiozero”, 4 febbraio 2023, <https://www.doppiozero.com/eve-babitz-e-la-los-angeles-delleta-delloro> [Ultimo accesso 21/04/2023].

<sup>378</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 80. «Wilke tratta il suo viso come una lastra di argilla, e c'è infatti un forte carattere di dissociazione in questo lavoro, come se stesse insegnando a sé stessa espressioni emotive che dovrebbero essere istintive ma non lo sono».

linguaggio femminile”<sup>379</sup>. Si mosse in questa direzione a partire da un’idea di scultura legata, da un lato, alle forme del corpo femminile – nello specifico, dei genitali femminili – e dall’altro, al movimento corporeo alla base e necessario per l’azione creativa. Come anticipato in precedenza, anche nel suo utilizzo fototerapeutico, Wilke considerava lo spazio della performance in relazione alla fotografia come un “teatro” di pose, atte a modellare dei ruoli e degli “emblemi” sociali femminili. Nella performance già citata del 1978 *Give: Hannah Wilke Can* il sottotitolo richiamava al ruolo dell’artista come “scultura vivente” e, allo stesso modo, le piccole sculture vaginali prodotte nella *S.O.S. performance* (1975) passavano da un corpo atto a modellare le gomme da masticare – il materiale di origine –, ad un altro, quello dell’artista, che dava loro una forma organica con le proprie mani prima di applicarle sul suo corpo. Nella produzione scultorea di Wilke si osserva, infatti, una costante attenzione ai materiali anche, per l’appunto, commestibili: per la serie di sculture intitolate *Venus Pareve* (1882-1988) l’artista realizzò degli autoritratti del suo volto e busto privo di braccia composti da cioccolato modellato su un prototipo di argilla. Una foto di Wilke la immortalava al lavoro nel realizzare questi busti nel suo studio completamente svestita, mentre modella la precisa copia di sé, e testimonia il processo autoriflessivo compiuto<sup>380</sup>. Questo è racchiudibile e riassumibile nella forma emblematica dei genitali femminili adottata ed esplorata a fondo da Wilke attraverso la personale produzione scultorea: una ricerca mirata, progressivamente, a rivedere l’immaginario stereotipato del sesso femminile, visto come un aspetto da tenere nascosto e da considerare peccaminoso, per convertirlo in un simbolo di forza e potenza primordiale<sup>381</sup>. Nel contesto artistico in cui Wilke era attiva, all’interno dell’ambiente femminista, si formò progressivamente un’estetica legata alle tematiche di rivendicazione del corpo femminile incentrata proprio sull’iconografia della vulva e definita *cunt art* dalla storica e critica d’arte Cindy Nemser (1937-2021), all’interno della quale, tuttavia, Wilke non viene ricordata<sup>382</sup>. L’ostilità ricevuta dal movimento femminista non si limitò, infatti, solamente alla dimensione performativa dei suoi

---

<sup>379</sup> S. Goldman, *Herejias e Historia: Hannah Wilke y el movimiento artistico feminista norteamericano*, in *Hannah Wilke: Exchange Values*, cat. Op. cit., pp 21-39, qui p. 31.

<sup>380</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 145.

<sup>381</sup> L. F. Orgaz, Introduction, in *Hannah Wilke: Exchange Values*, op.cit., pp 9-20, qui p. 15.

<sup>382</sup> J. Vicente Aliaga, *La fuerza de la convicción*, in *Hannah Wilke: Exchange Values*, op. cit., pp 41-55, qui pp. 45.

lavori, ma anche alla produzione scultorea pregressa, non riconoscendo in essa il ruolo pionieristico nell'elaborazione di un'estetica che divenne poi centrale durante gli anni Settanta, specialmente all'interno del corpus creativo di artiste come Judy Chicago (1939-), alla quale si riconduce il monumentale emblema della *cunt art*, l'opera *The Dinner Party* (1979). La stessa Chicago, raccontò Wilke in un'intervista, visitò il suo studio nel 1969 e, osservando le sculture dalla quasi ossessiva ripetitività del soggetto, la esortò a cambiare rotta e linguaggio<sup>383</sup>. Come anticipato, Lucy Lippard fu la prima ad escludere il lavoro scultoreo di Wilke dalla pubblicazione antologica *Minimal Art: A Critical Anthology* (1967), una mancata occasione per l'artista di essere inserita nella narrazione della creazione di un linguaggio femminista precoce rispetto alle tendenze affermatesi alla fine degli anni Settanta<sup>384</sup>.

Oltre alla diversità dei materiali utilizzati (come argilla, metallo, ceramica, gomma pane, latex, cioccolato, gomma da masticare...), Wilke diede molta importanza sia alla forma, che progressivamente si fece astratta e simbolica, sia al colore e, infine, alla dimensione gestuale durante la creazione scultorea. Nella produzione all'interno del corpus di *Intra-Venus* si osservano due gruppi scultorei, *Untitled* (1987) e *Blue Skies* (1987-92), dove la ceramica, assottigliata dalla lavorazione e colorata di colori cupi e opachi, viene piegata su sé stessa: «they seem empty husks of the tender, fleshy pink ceramic cunts with which Wilke launched her career»<sup>385</sup>. Qui, Nancy Princenthal si riferisce al contrasto con precedenti opere, come *Sweet Sixteen* (1979) o *One-Fold Gestural Sculpture* (1973-74), dove le stesse forme vaginali presentavano una colorazione “pop” rosa acceso. Nonostante la lontananza temporale, si riconosce in ogni gruppo scultoreo una costante ricerca estetica vicina, da un lato, al minimalismo e, allo stesso tempo, dettata dal tentativo di sovvertire quest'ultimo attraverso il riconoscimento del ruolo del movimento ripetitivo insito alla personale creazione scultorea: «the most subtle differences are very important to me-... it's those variances, those subtle differences that human beings are about»<sup>386</sup>. Questa

---

<sup>383</sup> S. Goldman, *Herejias e Historia: Hannah Wilke y el movimiento artistico feminista norteamericano*, in *Hannah Wilke: Exchange Values*, cat. Op. cit., pp 21-39, qui p. 31.

<sup>384</sup> Ibidem.

<sup>385</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 118. «Sembrano gusci vuoti delle tenere e carnose vulve di ceramica rosa con cui Wilke ha lanciato la sua carriera».

<sup>386</sup> H. Wilke citata da E. Nairne, *More or Less Human, but Alive: the Work of Eva Hesse and Hannah Wilke*, in *Eva Hesse / Hannah Wilke: Erotic Abstraction*, op. cit., pp. 13-33, qui p. 23. «Le differenze

componente gestuale mutò anche in una direzione più espressionista (come riconosciuto dallo stesso Willem De Kooning, che possedeva alcune sculture di Wilke)<sup>387</sup>. Ciò è particolarmente evidente nelle sperimentazioni di Wilke con il latex, utilizzandone la sua forma liquida per realizzare dei fogli di materiale direttamente al suolo – come nella tecnica del *dripping* – per poi lavorarlo in diverse modalità. Ad esempio, in *Of Radishes and Flowers* (1972), fogli rosa “gocciolanti” di latex vennero installati verticalmente su una parete; oppure, per *Rosebud* (1975), Wilke realizzò dei piccoli fogli, simili a petali, uniti tra loro. Attraversando il corpus scultoreo di Wilke si giunge alle prime sperimentazioni della metà degli anni Sessanta, durante gli studi alla Stella Elkins Tyler School of Art a Philadelphia e, in seguito, negli anni di insegnamento alle scuole superiori<sup>388</sup>. Queste prime sculture, prevalentemente in terracotta e ceramica, presentano un’estetica più grezza, meno lavorata, più immediata: dei blocchi plasmati a mano, dove il gesto resta visibile e non viene levigato, anzi, rimane un’impronta del passaggio delle mani dell’artista (*Early box and six phallic and excremental sculptures*, 1960-63; *It Was a Lovely Day*, 1964). Le forme, pur essendo già di matrice organica, erano prevalentemente androgine, come le definì Lucy Lippard nel saggio *Eros Presumptive* (scritto per l’antologia precedentemente citata, dal quale poi rimosse il riferimento a Wilke)<sup>389</sup>. Jo Applin nel suo saggio *Hannah Wilke’s Agreeable Objects* li avvicina al concetto freudiano di «perversione polimorfa»<sup>390</sup> e, allo stesso tempo, ad un intento ironicamente astrattista; ma è Wilke, in un’intervista con Ruth Iskin, che chiarisce la sua predilezione per l’ambiguità estetica:

In my sculpture the things flow into each other. I always liked that ambiguity. It appeared in my earlier drawings too, where one wonders if a certain shape is male or female. [...] The androgyny of form in my work becomes more obvious in the one inch gum pieces where the shapes can be read as both vaginal and phallic<sup>391</sup>.

---

più sottili sono molto importanti per me... sono proprio queste varianti, queste sottili differenze che definiscono gli esseri umani».

<sup>387</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 36.

<sup>388</sup> E. Nairne, *More or Less Human, but Alive: the Work of Eva Hesse and Hannah Wilke*, in *Eva Hesse / Hannah Wilke: Erotic Abstraction*, op. cit., pp. 13-33, qui p. 17.

<sup>389</sup> J. Applin, *Hannah Wilke’s Agreeable Objects*, in *Eva Hesse / Hannah Wilke: Erotic Abstraction*, op. cit., pp. 75-89, qui p. 84.

<sup>390</sup> Ivi, p. 83. «come un vuoto diventa una vagina, diventa una bocca, diventa un pene, diventa un ano, diventa un orecchio. Alla fine, però, l’astrazione ha la meglio».

<sup>391</sup> H. Wilke, R. Iskin, *Hannah Wilke... with Ruth Iskin*, in “Visual Dialog”, vol. 2, n. 4, 1977, pp. 17-21, qui p. 18.

Come, per Wilke, il proprio corpo doveva essere al centro della riflessione estetico-performativa dei suoi lavori, così anche nelle creazioni provenienti da questo, come la scultura, esso doveva riflettervisi. Ogni aspetto della pratica artistica era pensato, dunque, come celebrazione del corpo femminile anche per avere un impatto nella coscienza sociale legata ad esso.

Con il proprio lavoro scultoreo, performativo e auto-foto-terapeutico Wilke sembra rispondere alle domande poste da Judy Chicago e Miriam Shapiro (1923-2015) nel saggio *Female Imagery* del 1973: «What does it feel like to be a woman? To be formed around a central core and have a secret place which can be entered and which is also a passageway from which life emerges? What kind of imagery does this state of feeling engender?»<sup>392</sup>. Wilke vi risponde, infatti, con un immaginario preciso che ricorre in tutta la poetica dell'artista: una costanza quasi «ritualistica»<sup>393</sup> nel presentare il corpo come unico soggetto possibile, sia attivamente – nell'azione creativa – sia passivamente – nel suo essere rappresentato.

Her insistence on appearing “as herself” in her photographs was an act of refusal: a refusal to disappear. Wilke went beyond a demonstration of how women negotiate their individuality and agency with popular representations through their continuous movement and gestures<sup>394</sup>.

---

<sup>392</sup> N. Princenthal, *Hannah Wilke*, op. cit., p. 20. «Cosa si prova ad essere donna? Essere formata attorno a un nucleo centrale e avere un luogo segreto in cui si può entrare e che è anche un passaggio da cui emerge la vita? Che tipo di immaginario suscita questo stato d'animo?».

<sup>393</sup> Ivi, p. 26.

<sup>394</sup> S. Goldman, *Gesture and “The Regeneration of the Universe”*, in *Hannah Wilke: a Retrospective*, cat., op. cit., p. 32. «La sua insistenza nell'apparire "come sé stessa" nelle sue fotografie era un atto di rifiuto: un rifiuto di scomparire. Wilke è andata oltre la dimostrazione di come le donne negozino la loro individualità e la loro capacità di azione con le rappresentazioni popolari attraverso il loro continuo movimento e i loro gesti».

## CAPITOLO 4

### HIV e AIDS: riprogrammare la rappresentazione di uno stigma. Il caso studio di Kia LaBeija (1990-)

#### 4.1 La rappresentazione del corpo sieropositivo

##### 4.1.1 Ritratti di vita e di morte: l'AIDS come nuova metafora

«Photographers, connoisseurs of beauty, are also — wittingly or unwittingly — the recording angels of death»<sup>395</sup>.

S. Sontag, Introduzione a *Portraits in Life and Death*, 1976.

Dopo quasi dieci anni dalla stesura e pubblicazione del saggio *Malattia come metafora* (*Illness as Metaphor*, 1978) Susan Sontag dedicò, nel 1988, una seconda accurata riflessione alla costruzione simbolica e metaforica di un virus che, in quel momento storico, stava flagellando in maniera incontrollata gli Stati Uniti: l'HIV (Human Immuno-Deficiency Viruses) e le allora frequenti complicazioni dell'AIDS. Il termine AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome) fu coniato per la prima volta solo nel 1982, ma fino allo stesso anno il termine più utilizzato era GRIDIS (Gay Related Immune Deficiency Syndrome) per la maggiore incidenza osservata tra uomini omosessuali<sup>396</sup>. Già da questa denominazione risultò una ghettizzazione ed un isolamento di una categoria sociale ben precisa, che faceva parte delle «4H»<sup>397</sup> individuate in base alle persone che sembravano essere più a rischio di contrazione del virus: «homosexuals, heroin addicts, hemophiliacs, Haitians»<sup>398</sup>. Nei nove anni che separano la prima individuazione del virus in un gruppo di pazienti che avevano contratto la rara forma tumorale del sarcoma di Kaposi nel 1979 – una delle complicazioni più frequenti dell'AIDS – dalla pubblicazione di *L'Aids e le sue metafore* di Sontag (*Aids and Its Metaphors*, 1988), gli Stati Uniti attraversarono un

---

<sup>395</sup> S. Sontag citata in M. Popova, *Susan Sontag on How Photography Mediates Our Relationship with Life and Death*, in “The Marginalian”, 22/07/2016, <https://www.themarginalian.org/2016/07/22/susan-sontag-peter-hujar-portraits-in-life-and-death/> [Ultimo accesso 08/05/2023]. «I fotografi, conoscitori della bellezza, sono anche - volenti o nolenti - gli angeli registratori della morte».

<sup>396</sup> S. L. Gilman, *Immagini della malattia. Dalla follia all'AIDS*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 340.

<sup>397</sup> Ivi, p. 338.

<sup>398</sup> Ibidem. «omosessuali, tossicodipendenti da eroina, emofiliaci e haitiani».



periodo di intense discussioni e proteste pubbliche. Nel sempre più normalizzato clima discriminatorio, ci furono scontri aperti tra diverse categorie sociali ma, soprattutto, numerosi decessi e una diffusione incontrollata del virus, specie tra i giovani. Data la progressiva ghettizzazione, poca era l'informazione sulla diffusione dell'HIV, aumentata soprattutto dalla negligenza istituzionale dell'allora presidenza di Ronald Reagan (1911-2004), che pronunciò pubblicamente la parola "AIDS" per la prima volta solo nel 1987 (quando, negli USA, già più di ventimila persone avevano perso la vita)<sup>399</sup>.

Sontag, nell'incipit a *L'Aids come metafora* afferma di aver dovuto ripercorrere ciò che aveva scritto nel precedente *Malattia come metafora*, anche alla luce della propria esperienza di diagnosi di tumore al seno metastatico che diede inizio alla sua riflessione in merito:

Dodici anni fa, quando mi sono ammalata di cancro, ciò che mi esasperava particolarmente – e mi distraeva dal terrore e dalla disperazione suscitati in me dalle fosche prognosi dei medici – era constatare fino a che punto la reputazione stessa di questa malattia accrescesse le sofferenze di chi ne era affetto [...] Il mio intento era alleviare le sofferenze inutili [...] mirava a frenare l'immaginazione, non a fomentarla. [...] Le metafore e i miti, ne ero convinta, uccidono<sup>400</sup>.

Questa premessa posta da Sontag a *L'Aids e le sue metafore* posiziona l'intento dell'autrice nell'ottica di voler trattare nuovamente l'argomento con la stessa impostazione "non narrativa" ma incentrata su un'idea: il tentativo di distruggere intellettualmente l'ennesima costruzione metaforica di una malattia a livello sociale, questa volta ritrovata nell'AIDS. L'introduzione, infatti, si chiude con una presa di coscienza: «A quanto pare, le società hanno bisogno di una malattia che diventi sinonimo del male e faccia ricadere la responsabilità sulle sue "vittime"»<sup>401</sup>. All'interno del saggio, Sontag ripercorre la tendenza ad avvicinare l'AIDS alla sifilide, intesa come una condizione unicamente dovuta e causata da una vita privata generalmente considerata dissoluta e «moralmente ripugnante», come osservato anche

---

<sup>399</sup> K. Tumulty, Nancy Reagan's Real Role in the AIDS Crisis, in "The Atlantic", 12/04/2021, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2021/04/full-story-nancy-reagan-and-aids-crisis/618552/> [Ultimo accesso 08/05/2023].

<sup>400</sup> S. Sontag, *Malattia come metafora e L'Aids come metafora*, op. cit., pp. 131-133.

<sup>401</sup> Ivi, p. 135.

dallo stesso S. L. Gilman in *Immagini della malattia*<sup>402</sup>. Nel caso dell'AIDS, la dimensione metaforica, secondo Sontag, è duplice: si tratta di una malattia vista come un'invasione – contro la quale si elabora un linguaggio ancora una volta bellico – e, dall'altro lato, ha a che vedere con la sua natura contagiosa (a differenza del cancro) e, soprattutto, con l'iniziale silenziosa latenza della malattia<sup>403</sup>. Inoltre, la sua diffusione, nella maggior parte dei casi, legata al comportamento del singolo individuo, stimolò socialmente, nel periodo di crisi, l'idea che fosse una malattia che, oltre a colpire una categoria già stigmatizzata (in particolare per gli omosessuali e i tossicodipendenti), fosse riconducibile, moralisticamente, ad una sorta di “punizione divina” per le loro azioni. Di conseguenza ne scaturì anche un immaginario vicino all'idea di peste, come analizza Sontag nel saggio del 1988<sup>404</sup>. Se Sontag intendeva trattare della metafora in senso letterario e attraverso la parola, è necessario soffermarsi, allo stesso modo, sul contributo visivo alla narrazione della crisi epidemica dell'AIDS, soprattutto attraverso la produzione fotografica mediatica e quella legata principalmente al mondo artistico, dove l'attivismo e la difesa dei diritti delle persone ammalate fu al centro della discussione per tutta la durata dell'emergenza sanitaria.

#### 4.1.2 Corpi da affermare e da rivendicare

Tra le immagini più note che raffigurano Susan Sontag vi è la fotografia scattata nel 1975 da Peter Hujar (1934-1987), inserita nel libro fotografico *Portraits In Life and Death* (1976), per il quale l'autrice scrisse la parte introduttiva<sup>405</sup>. Il libro è composto da ventinove ritratti di persone care a Hujar, tra cui Sontag, uniti a fotografie scattate nelle catacombe di Palermo nel 1963, anno in cui conobbe anche la scrittrice<sup>406</sup>. L'opera, l'unica monografia pubblicata in vita da Hujar, dunque, associa i volti dei legami affettivi più importanti per l'artista – ritratti *staged* curati minuziosamente – al

---

<sup>402</sup> S. L. Gilman, *Immagini della malattia. Dalla follia all'AIDS*, op. cit., p. 343.

<sup>403</sup> S. Sontag, *Malattia come metafora e L'Aids come metafora*, op. cit., pp. 138; 198.

<sup>404</sup> Ivi, p. 171.

<sup>405</sup> M. Bayer-Wermuth, Peter Hujar, Portrait of Susan Sontag, Tate <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hujar-susan-sontag-p82411> [Ultimo accesso 10/05/2023].

<sup>406</sup> <https://matthewmarks.com/exhibitions/peter-hujar-portraits-in-life-and-death-11-2002> [Ultimo accesso 09/05/2023].

ricordo di un viaggio passato a contatto con una dimensione funebre, a fungere da *memento mori*, un aspetto sottolineato dalla stessa Sontag nell'introduzione:

We no longer study the art of dying, a regular discipline and hygiene in older cultures; but all eyes, at rest, contain that knowledge. The body knows. And the camera shows, inexorably... Peter Hujar knows that portraits in life are always, also, portraits in death. I am moved by the purity and delicacy of his intentions<sup>407</sup>.

L'incontro con la morte, l'allontanamento, il lutto sono stati temi centrali nelle pratiche fotografiche e nelle riflessioni della maggior parte degli artisti impegnati, durante la crisi dovuta all'AIDS in USA, a riportare le loro esperienze personali, sia individualmente, sia come comunità. Tra questi, l'artista e attivista David Wojnarowicz (1954- 1992) fu tra i più incisivi, in lotta contro un sistema istituzionale assente che privava di supporto i cittadini, attraverso la creazione di opere multidisciplinari che riunivano la scrittura, la fotografia, il video, il disegno e il collage in modalità eterogenee. Sono di Wojnarowicz le fotografie che ritraggono Peter Hujar esanime, sul letto d'ospedale, deceduto a causa di complicazioni causate dallo stato infiammatorio dovuto all'AIDS [fig. 26]. I due artisti avevano vissuto un'intensa e lunga relazione tra il 1980 e il 1987, anno della morte del fotografo: «Hujar was friend, mentor, father figure and spiritual collaborator. “Everything I made,” Wojnarowicz said later, “I made for Peter”»<sup>408</sup>. Le ventitré fotografie scattate all'interno della stanza del Cabrini Medical Center di New York, ripulita dallo stesso Wojnarowicz, mostrano i piedi, le mani e il capo di Hujar, il cui volto presenta ancora gli occhi e le labbra socchiuse. In questo caso, la fotografia non ha meramente una funzione documentaria di una morte che poteva, forse, essere evitata – Wojnarowicz condannava, infatti, la negligenza statale nel non assistere adeguatamente i malati di HIV e AIDS – ma,

---

<sup>407</sup> S. Sontag in M. Popova, *Susan Sontag on How Photography Mediates Our Relationship with Life and Death*, in “The Marginalian”, 22/07/2016, <https://www.themarginalian.org/2016/07/22/susan-sontag-peter-hujar-portraits-in-life-and-death/> [Ultimo accesso 09/05/2023]. «Non studiamo più l'arte di morire, una disciplina regolare e igienica nelle culture più antiche; ma tutti gli occhi, a riposo, contengono quella conoscenza. Il corpo sa. E la macchina fotografica mostra, inesorabilmente... Peter Hujar sa che i ritratti in vita sono sempre, anche, ritratti in morte. Sono commossa dalla purezza e dalla delicatezza delle sue intenzioni».

<sup>408</sup> C. Smallwood, *The Rage and Tenderness of David Wojnarowicz's Art*, in “The New York Times”, 07/09/2018, <https://www.nytimes.com/2018/09/07/magazine/the-rage-and-tenderness-of-david-wojnarowicz-art.html> [Ultimo accesso 11/05/2023]. «Hujar era un amico, mentore, figura paterna, e collaboratore spirituale. “Tutto ciò che ho fatto – affermò poi Wojnarowicz – l'ho fatto per Peter».

soprattutto, porta con sé una possibile declinazione del lutto. Può essere vista, infatti, come una comunione tra il senso della perdita e di rivendicazione, di «mourning and militancy», due processi che dovrebbero essere uniti, come osservato dallo storico dell'arte Douglas Crimp (1944-2019), attivo sul fronte della difesa dei diritti della comunità omosessuale, e non solo, durante l'emergenza con il collettivo ACT UP di New York. Crimp scrisse, infatti, l'articolo intitolato, appunto, *Mourning and Militancy* pubblicato nel 1989 in occasione dell'uscita del volume n. 51 della rivista *October* – di cui fu direttore tra 1977 e 1990 – due anni dopo dal volume interamente dedicato al discorso sull'intreccio tra emergenza sanitaria e attivismo artistico, *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism* (1987). In *Mourning and Militancy* osservò come per la comunità di attivisti il momento del lutto e del ricordo, dell'onorare le numerose perdite con azioni non necessariamente rivendicatorie, fosse “sospettoso”. Ma Crimp intese sottolineare che l'elaborazione del lutto attraverso la meditazione su di esso e le azioni costituenti una memoria da perpetuare potessero diventare, allo stesso tempo, un modo per protestare, per vendicare le stesse morti contro un sistema «legalmente omicida», come definito da Wojnarowicz nel monologo finale al documentario *Silence = Death* di Rosa Von Praunheim del 1990<sup>409</sup>. Proprio per questo, il necessario tempo da ricavare per l'assimilazione di una perdita non fu mai così esplorato nella comunità artistica come in quel momento, e le immagini scattate da Wojnarowicz ne costituiscono uno degli emblemi. L'artista poi, le reiterò in un dipinto realizzato tra 1988-89 (*Untitled Hujar Dead*) sul quale sovrappose un lungo testo, che divenne anche un monologo, e che esordisce con una frase pronunciata da un funzionario sanitario alla televisione: «If I had a dollar to spend for healthcare I'd rather spend it on a baby or innocent person with some defect or illness not of their own responsibility: not some person with Aids...»<sup>410</sup>. Il monologo continua con un flusso di coscienza dell'artista che rivendica, con la «profonda intimità mischiata alla rabbia»<sup>411</sup> che contraddistingue

---

<sup>409</sup> R. Von Praunheim, *Silence=Death*, Filmproduktion, 1990, [https://vk.com/video106073336\\_456239720](https://vk.com/video106073336_456239720) [Ultimo accesso 11/05/2023].

<sup>410</sup> <https://whitney.org/collection/works/48140> [Ultimo accesso 11/05/2023]. «Se avessi un dollaro da spendere per l'assistenza sanitaria, preferirei spenderlo per un bambino o per una persona innocente con qualche difetto o malattia non imputabile a loro stessi: non per una persona con l'AIDS...».

<sup>411</sup> E. Roydson sull'opera *Untitled (Hujar Dead)*, 1988-89 di D. Wojnarowicz, <https://whitney.org/collection/works/48140> [Ultimo accesso 11/05/2023].

il linguaggio espressivo di Wojnarowicz, la natura del proprio corpo sieropositivo e il diritto ad esprimerlo come un corpo vivente e avente il diritto alla vita:

I wake up every morning in this killing machine called America and I'm carrying this rage like a blood filled egg [...] there's a thin line a very thin line and as each T-cell disappears from my body it's replaced by ten pounds of pressure ten pounds of rage and I focus that rage into non-violent resistance [...] at the moment I'm a thirty-seven foot tall one thousand one hundred and seventy-two pound man inside this six foot frame and all I can feel is the pressure all I can feel is the pressure and the need for release<sup>412</sup>.

Nei lavori di Wojnarowicz è possibile leggere la volontà, condivisa da molti artisti della comunità LGBTQAI+ travolta dall'emergenza AIDS, di voler autodeterminare il proprio corpo e la sua rappresentazione relativa all'essere sieropositivi. Si cercò, infatti, di trovare un linguaggio eterogeneo che potesse insinuarsi nella narrazione mediatica ed estetica condotta da alcuni fotografi – esterni al contesto o non emotivamente coinvolti – come, ad esempio, Nicholas Nixon (1947-). La volontà era di far mutare la percezione di tale rappresentazione, avvicinando il pubblico ad una dimensione sia emotiva che critica<sup>413</sup>. Nixon lavorò al progetto *People with AIDS* nel corso della seconda metà degli anni Ottanta, per concluderlo con una pubblicazione nel 1990<sup>414</sup>. Già nel 1988 parte della serie venne esposta al Museum of Modern Art – l'esposizione costituì uno dei pochi momenti in cui il tema dell'AIDS entrò all'interno dei musei istituzionali e non più solamente relegato a nuovi spazi, come il New Museum (NYC). Tuttavia, l'esposizione fu duramente contestata dai membri di ACT UP proprio per le modalità rappresentative scelte per le persone affette da AIDS, completamente scollegate da ogni tipo di contestualizzazione sia sociale che politica,

---

<sup>412</sup> D. Wojnarowicz, *Untitled (Hujar Dead)*, 1988-89, <https://whitney.org/collection/works/48140> [Ultimo accesso 11/05/2023]. «Mi sveglio ogni mattina in questa macchina di morte chiamata America e porto con me questa rabbia come un uovo pieno di sangue [...] c'è una linea sottile, una linea molto sottile e man mano che ogni cellula T scompare dal mio corpo viene sostituita da dieci libbre di pressione, dieci libbre di rabbia e io concentro quella rabbia in una resistenza non violenta [...] al momento sono un uomo alto trentasette piedi e alto centosettantadue libbre dentro questo telaio di due metri e mezzo e tutto ciò che sento è la pressione e il bisogno di liberarmi [...] in questo momento sono un uomo alto trentasette piedi e pesante mille e settantadue libbre all'interno di questa struttura di un metro e ottanta e tutto ciò che riesco a sentire è la pressione, tutto ciò che riesco a sentire è la pressione e il bisogno di liberazione».

<sup>413</sup> L. Stamm, *Becoming the Virus: Queer Art that Infects*, in "Contagion", Vol. 39, N. 1, 2018, pp. 9-15, qui pp. 12-13.

<sup>414</sup> B. Ogdon, *Through the Image: Nicholas Nixon's "People with AIDS"*, in *Discourse*, Vol. 23, No. 3, 2001, pp. 75-105, qui p. 75.

oltre ad una profonda mancanza di sensibilità nel documentare i loro corpi e alla predilezione di un atteggiamento profondamente autoriale ed egoriferito<sup>415</sup>. Nixon preferì, così, sottolineare la sua esperienza personale a contatto con queste persone, alimentando la narrazione dell'AIDS come automatica sentenza di morte:

While in the exhibition the topos of guilt was absent and the hanging “erased the borders between the sick and the healthy”, the pictures themselves, singled out, are found to be similar in composition to photographs that were condemned as voyeuristic and stigmatizing<sup>416</sup>.

Al contrario, artisti come Nan Goldin (1953-), molto legata sia a Wojnarowicz, sia a Hujar, seppero dare un volto reale e umano alla rappresentazione della comunità coinvolta, delle proprie lotte e delle proprie perdite. «AIDS changed everything [...] Our history got cut off at an early age. There is a sense of loss of self also, because of the loss of community...But there's also a feeling that the tribe still goes on»<sup>417</sup>. Il senso di comunione, di familiarità, è al centro del racconto intimo e senza filtri dei lavori di Goldin, specialmente legati a questo contesto, vissuto dall'artista in prima persona, vedendo, continuamente, molte delle persone e degli affetti che la circondavano andarsene: «In those days, people died really fast. I watched almost everyone I knew die»<sup>418</sup>. Se nell'esempio precedente di Nixon, la volontà risiedeva nel costruire un immaginario visivo legato alla crisi sanitaria provocata dall'AIDS, nel caso di Goldin, l'artista fotografava le persone care eliminando ogni intento documentario, inscrivendo la sua pratica fotografica in una dimensione di intimità: «intimacy becomes the basis for a collective futurity»<sup>419</sup>. Ad esempio, la serie

---

<sup>415</sup> Ivi, pp. 76-78.

<sup>416</sup> S. Junge, *Art about AIDS: Nan Goldin's Exhibition Witnesses: Against Our Vanishing*, in “CaaReviews”, 25/04/2018, <http://www.caareviews.org/reviews/3365#.ZHcMbnZBy3A> [Ultimo accesso 31/05/2023]. «Mentre nella mostra il topos della colpa era assente e l'impiccagione "cancellava i confini tra i malati e i sani", le immagini stesse, individuate, si rivelano simili nella composizione a fotografie che sono state condannate come voyeuristiche e stigmatizzanti».

<sup>417</sup> S. Ruddy, “*A Radiant Eye Yearns from Me*”: *Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin*, in “Feminist Studies”, Vol. 35, N. 2, 2009, pp. 347-380, qui p. 359. «L'AIDS ha cambiato tutto [...] La nostra storia è stata interrotta in giovane età. C'è anche un senso di perdita di sé, a causa della perdita della comunità... Ma c'è anche la sensazione che la tribù continui ad andare avanti».

<sup>418</sup> H. Perlson, *Nan Goldin On the Changing Aesthetics of People with HIV*, in “Sleek”, 07/08/2017, <https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/> [Ultimo accesso 12/05/2023]. «In quei giorni, le persone morivano davvero velocemente. Osservai quasi tutti i miei conoscenti morire».

<sup>419</sup> S. Ruddy, “*A Radiant Eye Yearns from Me*”: *Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin*, in “Feminist Studies”, Vol. 35, N. 2, 2009, pp. 347-380, qui p. 369. «l'intimità diventa la base per un avvenire collettivo».

fotografica raffigurante il suo gallerista Gilles Dusein (1960-1993)<sup>420</sup> e il compagno Gotscho nacque indipendentemente dalla volontà di narrare la sieropositività e il peggioramento di salute di Dusein, come affermò la stessa Goldin in un'intervista:

But I didn't think of them as people with AIDS. I'd never show my friends only when they're sick and dying. The pictures have to show their lives. That's why the Gilles and Gotscho series include photos of them before Gilles got sick, or before we knew he was sick. It turns out that at the time I photographed them, they didn't want anybody to know. Gilles passed without anyone knowing he was dying of AIDS<sup>421</sup>.

All'interno dell'opera *Positive Grid* (2010) Goldin riporta immagini di archivio di persone sieropositive, scomparse o ancora in vita, sottolineando come nel tempo la rappresentazione della malattia – e la stessa volontà di esporsi definendosi in essa – sia cambiata, così come la sua percezione visiva. Tra i ritratti all'interno della griglia, è presente una fotografia raffigurante Wojnarowicz (*David Wojnarowicz at Home, New York City*, 1991) un anno prima della sua scomparsa. Nel 1990 i due artisti avevano rilasciato un'intervista reciproca alla rivista "Aperture", durante la quale Wojnarowicz affermò: «Some people have this idea that you're diagnosed with AIDS and all of a sudden you're just a disease on two legs, or you're just waiting for death, or that your life goes into suspended animation»<sup>422</sup>. È contro una rappresentazione di questo tipo, di persone che diventano "malattie su due gambe", che si erge l'opera di Goldin, unita all'estrema difficoltà della stessa artista di assistere ai momenti congelati all'interno delle sue fotografie, una su tutte la perdita della cara amica Cookie Mueller (1949-1989). Il *Cookie Portfolio* (1976-1989), inserito all'interno del corpus della mostra al Whitney Museum, *I'll Be Your Mirror* (1996), è costituito ancora una volta

---

<sup>420</sup> <https://www.castellodirivoli.org/artista/nan-goldin/> [Ultimo accesso 12/05/2023].

<sup>421</sup> H. Perlson, *Nan Goldin On the Changing Aesthetics of People with HIV*, in "Sleek", 07/08/2017, <https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/> [Ultimo accesso 12/05/2023]. «Ma non pensavo a loro come a persone affette da AIDS. Non mostrerei mai i miei amici solo quando sono malati e stanno morendo. Le immagini devono mostrare la loro vita. Ecco perché la serie di Gilles e Gotscho comprende foto di loro prima che Gilles si ammalasse, o prima che noi sapessimo che era malato. È emerso che all'epoca in cui li ho fotografati, non volevano che nessuno lo sapesse. Gilles è morto senza che nessuno sapesse che stava morendo di AIDS».

<sup>422</sup> N. Goldin, D. Wojnarowicz, *Love, sex, art, and death: in September of 1990, David Wojnarowicz and photographer Nan Goldin, longtime friends, sat down to a three-hour conversation*, in "Aperture", n. 137, 1994, pp. 56-69, qui p. 60. «Alcune persone hanno l'idea che quando ti viene diagnosticato l'AIDS tutto d'un tratto sei solo una malattia su due gambe, o che stai aspettando la morte, o che la tua vita viene sospesa in animazione».

da una serie fotografica assemblata a partire dal 1976, che racconta la vita privata e intima dell'attrice e dei suoi affetti: il figlio Max, la sua compagna Sharon, il matrimonio con Vittorio Scarpati (1955-1989) nel 1986. Scarpati, disegnatore e fumettista, scomparve nel 1989 per complicazioni legate all'AIDS, anticipando la stessa sorte che da lì a qualche mese avrebbe colpito anche Cookie, assistita fino alla fine da Sharon e dalla presenza, immancabile, di Goldin [fig. 27].

In un'intervista del 1994 ad "Aperture", la scrittrice e attrice Fran Lebowitz (1950-) raccontò il suo rapporto con David Wojnarowicz e del clima culturale della New York di quegli anni tumultuosi. Ricordò come la fotografa Lynn Davis (1944-) si prese cura di Peter Hujar – che le donò una delle sue due camere fotografiche – e di Robert Mapplethorpe (1946-1989)<sup>423</sup>. In quel momento il lavoro di Davis era incentrato sulla ritrattistica in bianco e nero ma, come affermò la stessa fotografa: «when Hujar and Mapplethorpe got sick [...] I just lost complete interest in the vanity of the body and I thought, 'This is over'»<sup>424</sup>. Mapplethorpe testimoniò, a sua volta, la sua stessa scomparsa nel celebre autoritratto del 1988 mentre stringe nella mano destra un bastone con il pomello a forma di teschio [fig. 28], richiamando il suo interesse, nell'ultimo periodo della sua vita, nel fotografare teschi umani, considerandoli «the purest sculptural image of all for its clean lines were undisturbed by flesh or hair»<sup>425</sup> [fig. 30].

[...] He used his talent as an advantage to express his experience with stigma and the epidemic, and with such a portrait the effect has been long lasting. In taking this image of himself he was responding to the social stigma of the disease; whether he intentionally meant to or not, the image continues to speak about his history and the epidemic history<sup>426</sup>.

---

<sup>423</sup> M. Harris, F. Lebowitz, *Close friend to both David Wojnarowicz and Peter Hujar, writer Fran Lebowitz renders an intimate portrait of both artists....*, in "Aperture", n. 137, 1994, pp. 70-83, qui p. 73.

<sup>424</sup> M. H. Miller, *She Chronicled the Great Photographers of the 20th Century. Then, She Stopped Taking Portraits*, in "The New York Times", 10/08/2010, <https://www.nytimes.com/2018/08/10/t-magazine/lynn-davis-photographs.html> [Ultimo accesso 12/05/2023]. «Quando Hujar e Mapplethorpe iniziarono a stare male, persi completamente l'interesse per la vanità del corpo e pensai "è la fine"».

<sup>425</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-self-portrait-ar00496> [Ultimo accesso 12/05]. «la più pura immagine scultorea per le sue linee pulite, indisturbate dalla carne o dai capelli»

<sup>426</sup> N. Demmings, *HIV/AIDS Social Stigma and Visual Art*, Washington, University of Washington, 2016, p. 66. «Ha usato il suo talento come un vantaggio per esprimere la sua esperienza con lo stigma e l'epidemia, e con un tale ritratto l'effetto è stato di lunga durata. Scattando questa immagine di sé stesso ha risposto allo stigma sociale della malattia; che lo volesse intenzionalmente o meno, l'immagine continua a parlare della sua storia e della storia dell'epidemia».



Il lavoro di Mapplethorpe è stato osservato, in ottica profondamente critica, anche per la rappresentazione e feticizzazione del corpo *queer* nero, in particolare per il libro fotografico *Black Book* del 1986. Riferendosi al libro, l'artista successivamente commentò, relazionandosi alla crisi per l'AIDS, in questi termini: «Most of the blacks don't have insurance and therefore can't afford AZT. They all died quickly, the blacks. If I go through my Black Book, half of them are dead»<sup>427</sup>. Questa osservazione fa emergere la condizione ancor più precaria e difficoltosa della comunità afroamericana durante l'epidemia, sfortunatamente più esposta alla contrazione dell'HIV perché meno tutelata e considerata dalle istituzioni. All'interno del contesto artistico, tra gli artisti di origini africane coinvolti nella crisi dovuta alla diffusione dell'AIDS si ricorda, in questo caso anche per la vicinanza e conoscenza con Robert Mapplethorpe, l'artista anglo-nigeriano Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), che visse a New York tra 1976 e 1983, prima di fare ritorno a Brixton (UK)<sup>428</sup>. Dopo il suo soggiorno americano per studio Kayode elaborò un linguaggio vicino alla ritrattistica di Mapplethorpe per via dell'utilizzo del bianco e nero e per l'attenzione alle pose assunte dai modelli, illuminati minuziosamente dalle luci da studio. Dopo aver scoperto di essere sieropositivo e del peggioramento delle proprie condizioni di salute per l'AIDS, Fani-Kayode intensificò la sua produzione, particolarmente legata anche alle sue origini, specialmente per i costanti riferimenti ai rituali del gruppo etnico degli Yoruba, intrecciati con un'estetica corporea attentamente erotica e legata all'esplorazione della sessualità. In particolare, nella serie del 1989, anno della scomparsa dell'artista, intitolata *Nothing to Lose (Bodies of Experience)* si osserva: «the enduring power of Fani-Kayode's work is its union of Eros and Thanatos. Sex and death—the phantoms of AIDS—are willfully conjoined, emerging phoenix-like from the ashes»<sup>429</sup>. Le immagini di Fani-Kayode mostrano, dunque, un mondo carnale ed uno spirituale in

---

<sup>427</sup>B. Paskal, *Reexamining Mapplethorpe and the AIDS Epidemic*, 27/09/2019, <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/reexamining-mapplethorpe-and-the-aids-epidemic> [Ultimo accesso 12/05/2023]. «La maggior parte delle persone nere non hanno l'assicurazione sanitaria e perciò non possono permettersi l'AZT. Sono tutti morti velocemente, i neri. Se sfoglio il mio Black Book, metà di loro sono morti».

<sup>428</sup> E. Moffitt, *Rotimi Fani-Kayode's Ecstatic Antibodies*, in "Transition", No. 118, 2015, pp. 74-86, qui p. 75.

<sup>429</sup> Ibidem. «Il potere duraturo del lavoro di Fani-Kayode è la sua unione di Eros e Thanatos. Sesso e morte, i fantasmi dell'AIDS - sono volontariamente uniti, emergendo come una fenice dalle ceneri».

continua compenetrazione, rifacendosi alla visione cosmologica della comunità Yoruba, dove la penetrazione estatica di un corpo prescinde da ogni caratterizzazione binaria del mondo: «Possession is a queer, liminal state, whereby a spirit penetrates the body». L'opera di Kani-Fayode si iscrive nella costruzione di un linguaggio che dà voce a corpi *queer* neri, opponendosi ad una rappresentazione esterna ed oggettificata di essi – quest'ultimo un aspetto riconoscibile anche nel lavoro di Mapplethorpe in *Black Book*. Nella fotografia *The Golden Phallus* (1989) [fig. 29] il soggetto viene ritratto con una maschera bianca dal lungo becco, associata all'iconografia della peste, elemento che richiama alla condizione di vita dell'autore e, in generale, alla denominazione metaforica – individuata anche da Sontag – dell'AIDS come peste moderna. Il corpo del soggetto è ritratto completamente nudo, con i genitali dipinti d'oro, sorretti da un filo bianco che attraversa parte della diagonale dell'immagine. Tale posa suggerisce la visione del corpo come marionetta o burattino sessuale, aggravato dalla presenza dell'AIDS come ombra su di esso:

Even in the throes of death, our subject is seen not as a human being suffering a human disease, but as an omen of plague. [...] Inexorably identified with homosexuality, AIDS thus marks the body as queer and transgressive, subjecting it to further social violence. [...] He colludes with the damning silence of the social order; disabused, and threatened with castration both physical and psychic, he is left with no other choice. His SILENCE = DEATH<sup>430</sup>.

Tra le fasce sociali meno coinvolte, anche nel contesto artistico, nel dibattito e nella storia dell'HIV e AIDS vi sono le donne e, in generale, i corpi femminili. Questi sono stati generalmente esclusi dalla costruzione storica della crisi tra anni Ottanta e anni Novanta, per una presunta minore incidenza, tralasciando quasi completamente l'attenzione alla diffusione non solo alle donne ma anche ai bambini<sup>431</sup>. Solo alla fine degli anni Ottanta si chiarirono maggiormente le modalità di trasmissione dell'HIV, includendo anche l'alta frequenza di contagio, nei casi di donne in gravidanza, ai figli – di conseguenza iniziando a testare maggiormente anche la popolazione femminile

---

<sup>430</sup> Ivi, p. 80. «Anche in punto di morte, il nostro soggetto non è visto come un essere umano affetto da una malattia umana, ma come un presagio di peste. [...] Inesorabilmente identificato con l'omosessualità, l'AIDS marchia così il corpo come queer e trasgressivo, sottoponendolo a ulteriore violenza sociale. [...] Egli collude con il silenzio dannoso dell'ordine sociale; disabitato e minacciato di castrazione sia fisica che psichica, non gli resta altra scelta. Il suo SILENZIO = MORTE»

<sup>431</sup> E. Day, *Out of Silence: Women Protesting the AIDS Epidemic, 1980-2020*, Cambridge, Pembroke College, 2020, p. 57.

per ricerche cliniche<sup>432</sup>. Rimarcando la tragica condizione femminile vissuta in quegli anni, alla terza International Conference on AIDS a Washington D.C. del 1987 il gruppo di attiviste dell'International Working Group on Women and AIDS sottolineò come, in quell'anno, l'AIDS fosse la principale causa di decesso tra donne di età compresa tra i venticinque e ventinove anni, specialmente all'interno della comunità femminile nera<sup>433</sup>. Noto era lo slogan di ACT UP: «Women don't get AIDS. They only Die from It»<sup>434</sup>. La fotografa documentarista Ann. P. Meredith (1948-) fu tra le prime ad immortalare questa situazione e, in generale, a creare cronache di storie femminili, dando spazio alle vicende di donne sieropositive incontrate alla fine degli anni Ottanta, intervistate e immortalate in ritratti in bianco e nero. La fotografa definiva questa fascia sociale come la “popolazione nascosta” dell'epidemia di AIDS, che si fece spazio nel dibattito pubblico anche grazie ad una mostra – poi resa itinerante – al New Museum di New York nel 1989: *Until That Last Breath! The Global Face of Women with HIV/AIDS*<sup>435</sup>. Meredith, in un'intervista del 2017 a Visual AIDS – organizzazione newyorkese nata per promuovere artisti sieropositivi più o meno conosciuti<sup>436</sup> – affermò che il suo lavoro aveva una natura puramente sociale, di supporto e aiuto nel dare visibilità ad una fascia sociale dimenticata durante l'emergenza in tutto il Paese<sup>437</sup>.

All'interno del portfolio della mostra *Significant Losses: Artists Who Have Died from AIDS*, nonostante non vi siano riferimenti al mondo artistico femminile, una sezione venne dedicata al contributo di bambini positivi all'HIV della clinica pediatrica al National Cancer Institute di Bethesda (Maryland, USA) ricoverati tra 1993 e 1994. I disegni esposti all'interno della mostra furono frutto di un lavoro terapeutico con la dottoressa Lori S. Wiener che dava supporto al reparto pediatrico grazie alle ricerche sull'AIDS condotte sin dal 1982. In uno dei disegni dei bambini si legge: «My brothers have HIV. I have three brothers. They all have HIV. It is really hard to see them go through pain. I love my brothers a lot. I always take care of them when my mom can't.

---

<sup>432</sup> Ivi, p. 60.

<sup>433</sup> Ivi, pp. 83-84.

<sup>434</sup> T.W. Sokolowski, *Some Thoughts on Significance*, in *Significant Losses: Artists Who Have Died from AIDS* cat., (a cura di C. DeMonte), 1994, p. non numerate. «Le donne non contraggono l'AIDS. Muoiono solamente per esso».

<sup>435</sup> <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/178> [Ultimo accesso 22/05/2023].

<sup>436</sup> <https://visualaids.org/> [Ultimo accesso 16/05/2023].

<sup>437</sup> <https://visualaids.org/blog/ann-meredith>, [Ultimo accesso 15/05/2023].

I know that they're not going to die soon, but I'm still scared»<sup>438</sup>. O in un altro, una bambina di nome Sara ha disegnato lei e la madre in “paradiso”.

Through words and images, they depict the physical and emotional discomfort of medical treatment, conceptions of HIV and its effects on the body, anxiety over revealing their illness to peers, families in disarray when struck with a devastating disease, and loss of loved ones. Expressive activity provided a context, a setting, in which fears could be confronted and a degree of meaning brought to an apparently senseless situation<sup>439</sup>.

Queste ultime due tematiche citate rimangono, anche attualmente, al centro del dibattito attorno le diverse iniziative o proposte culturali legate al discorso artistico sull'AIDS e HIV. Ciò è dovuto all'evidente maggiore frequenza nel coinvolgimento di soli artisti uomini e la reticenza delle istituzioni di incrementare lo studio e la ricerca sull'importanza della comunità afroamericana e femminile durante gli anni di crisi.

## 4.2 AIDS e HIV nei musei

### 4.2.1 L'elaborazione di mostre sul tema dell'AIDS e HIV

This is the essence of AIDS and AIDS representation: confronting bodily death while finding strength and resolve in the face of it<sup>440</sup>.

E. Moffitt, *Rotimi Fani-Kayode's Ecstatic Antibodies*, 2015

---

<sup>438</sup> *Children's work Some Thoughts on Significance*, in *Significant Losses: Artists Who Have Died from AIDS*, op. cit., p. non numerate. «I miei fratelli hanno l'HIV. Ho tre fratelli. Hanno tutti l'HIV. È davvero difficile vederli soffrire. Voglio molto bene ai miei fratelli. Mi prendo sempre cura di loro quando mia madre non può farlo. So che non moriranno presto, ma sono comunque spaventata».

<sup>439</sup> *Children's work Some Thoughts on Significance*, in *Significant Losses: Artists Who Have Died from AIDS*, op. cit., p. non numerate. «Attraverso parole e immagini, essi descrivono il disagio fisico ed emotivo delle cure mediche, la concezione dell'HIV e dei suoi effetti sul corpo, l'ansia di rivelare la propria malattia ai coetanei, le famiglie in disordine quando vengono colpite da una malattia devastante e la perdita dei propri cari. L'attività espressiva ha fornito un contesto, un'ambientazione, in cui è stato possibile affrontare le paure e dare un senso a una situazione apparentemente insensata».

<sup>440</sup> E. Moffitt, *Rotimi Fani-Kayode's Ecstatic Antibodies*, op. cit., p. 86. «Questa è l'essenza dell'AIDS e della rappresentazione dell'AIDS: confrontarsi con la morte corporea e trovare forza e determinazione di fronte ad essa».

Il New Museum di New York venne fondato dall'ex direttrice del Whitney Museum of American Art, Marcia Tucker, nel 1977, pensato come uno spazio dedicato unicamente alla ricerca e alla presentazione delle arti contemporanee. Si trattava della prima istituzione newyorkese avente l'intento di promuovere artisti emergenti, ponendosi a metà tra uno spazio sperimentale e istituzionale<sup>441</sup>. Dieci anni dopo dalla fondazione, il New Museum fu la prima istituzione a rispondere all'esigenza di trattare, all'interno degli spazi culturali della città, l'emergenza di AIDS dilagata dagli inizi del decennio, organizzando la mostra *Let the Record Show...* con il collettivo di artisti e attivisti Gran Fury, legato ad ACT UP<sup>442</sup>. L'esposizione, curata da William Olander (1950-1989) – che sarebbe scomparso due anni dopo per cause legate all'AIDS, dopo aver fondato, assieme ad altri curatori locali, l'organizzazione Visual AIDS nel 1988<sup>443</sup> – prevedeva diverse installazioni a neon nelle finestre esterne dell'edificio tra cui quello che divenne il simbolo della lotta contro l'AIDS del movimento di attivisti ACT UP: il triangolo rosa con la scritta "SILENCE = DEATH". Il simbolo del triangolo proveniva dal suo utilizzo all'interno dei campi di concentramento nazisti per individuare le persone omosessuali e in seguito, nel corso degli anni Sessanta, il suo significato venne ribaltato e utilizzato in senso di rivendicazione e resistenza della comunità<sup>444</sup>. «The inclusion of the pink triangle also advances the position that the failure to act to end the epidemic, particularly on the part of state officials, is a form of genocide»<sup>445</sup>: l'installazione prevedeva, infatti, oltre alla scritta luminosa, anche delle gigantografie raffiguranti una fotografia del processo di Norimberga che faceva da sfondo a sei cartonati raffiguranti figure pubbliche dell'epoca, tra cui Ronald Reagan. Davanti ad essi, sopra a dei plinti erano incise delle frasi pronunciate dagli stessi, per le quali venivano idealmente "imputati" dal collettivo. Quando ogni singola figura veniva illuminata, si poteva udire la registrazione ("record") delle varie affermazioni:

---

<sup>441</sup> <https://www.newmuseum.org/history> [Ultimo accesso 17/05/2023].

<sup>442</sup> J. Boaden, *Art AIDS America: Tacoma, Kennesaw, New York and Chicago*, in "The Burlington Magazine", Vol. 158, No. 1365, 2016, pp. 1007-1009, qui p. 1008.

<sup>443</sup> <https://visualaids.org/events/detail/olander-nyu> [Ultimo accesso 17/05/2023].

<sup>444</sup> W. Olander, brochure di mostra *On View at the New Museum. The Window on Broadway by Act Up*, <https://archive.newmuseum.org/print-ephemera/7910> [Ultimo accesso 17/05/2023].

<sup>445</sup> R. Sember, D. Gere, "Let the Record Show . . .": *Art Activism and the AIDS Epidemic*, in "National Library of Medicine, 2006, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1470625/> [Ultimo accesso 17/05/2023]. «L'inclusione del triangolo rosa fa anche avanzare la posizione secondo cui l'incapacità di agire per porre fine all'epidemia, in particolare da parte dei funzionari statali, è una forma di genocidio».

Jerry Falwell, televangelist: "AIDS is God's judgment of a society that does not live by His rules."

William F. Buckley, columnist: "Everyone detected with AIDS should be tattooed in the upper forearm, to protect common needle users, and on the buttocks to prevent the victimization of other homosexuals."

Jesse Helms, US Senator: "The logical outcome of testing is a quarantine of those infected."

Cory SerVaas, Presidential AIDS Commission: "It is patriotic to have the AIDS test and be negative."

Anonymous surgeon: "We used to hate faggots on an emotional basis. Now we have a good reason"<sup>446</sup>.

Solamente davanti alla figura di Reagan è assente qualsiasi affermazione, richiamando il silenzio istituzionale sull'AIDS durato fino alla fine del suo mandato, nel 1987.

Il 1989 divenne un anno cruciale dal punto di vista delle iniziative culturali e della mobilitazione del mondo artistico per la nascita di proposte espositive e progetti artistici legati alla delicata, ma infiammata, situazione. Fu l'anno della "risposta" alla retrospettiva del 1988 di Nicholas Nixon, *Pictures of People*, al MOMA, incarnata nell'emblematica mostra, ospitata dall'Artists Space (Downtown Manhattan, NYC) e organizzata da Nan Goldin: *Witnesses – Against Our Vanishing*. La mostra intendeva essere un megafono per gli artisti coinvolti nella comunità artistica più colpita dalla crisi e per raccontare le loro esistenze. Riuniva opere sia di artisti già scomparsi, sia sieropositivi e ancora in vita. Venne definito un «rituale pubblico del lutto»<sup>447</sup>, avente la speranza di essere catartico; nel catalogo, Goldin scrisse:

This is not a show for or about the art market. I am not at all concerned here with art as a commodity but as an articulation, as an outcry, and as a mechanism for survival [...] a vehicle to explore the effects of this plague on one group of artists in a way that hopefully will speak to all survivors of this crisis<sup>448</sup>.

---

<sup>446</sup> Ibidem. «Jerry Falwell, televangelista: "L'AIDS è il giudizio di Dio su una società che non vive secondo le sue regole". William F. Buckley, editorialista: "Tutti i malati di AIDS dovrebbero essere tatuati sulla parte superiore dell'avambraccio, per proteggere i comuni utilizzatori di aghi, e sulle natiche per prevenire la vittimizzazione di altri omosessuali". Jesse Helms, senatore degli Stati Uniti: "Il risultato logico dei test è la quarantena delle persone infette". Cory SerVaas, Commissione presidenziale per l'AIDS: "È patriottico fare il test dell'AIDS ed essere negativi". Chirurgo anonimo: "Una volta odiavamo i froci su base emotiva. Ora abbiamo una buona ragione"».

<sup>447</sup> N. Goldin, *In the Valley of the Shadow*, in *Witnesses: Against Our Vanishing*, cat. (Artists Space, New York City, 16 novembre 1989 – 6 gennaio 1990), New York, Artists Space, 1989, pp. 4-5, qui p. 5.

<sup>448</sup> Ibidem. «Questa non è una mostra per o sul mercato dell'arte. Non mi interessa affatto l'arte come merce, ma come articolazione, come protesta e come meccanismo di sopravvivenza [...] un veicolo per esplorare gli effetti di questa piaga su un gruppo di artisti in un modo che si spera possa parlare a tutti i sopravvissuti a questa crisi».

Socialmente, la mostra ebbe un forte impatto nella comunità locale: durante l'inaugurazione una folla si radunò fuori dall'edificio per via della tentata censura al saggio di apertura del catalogo, *Postcards from America: x-Rays from Hell*, scritto da David Wojnarowicz, e delle opere contenute nella mostra, per la rappresentazione di atti omosessuali considerati "offensivi"<sup>449</sup>. Infatti, per queste ragioni, il direttore del National Endowment of Arts, John Frohnmayer, decise di ritirare il finanziamento concesso allo spazio espositivo per organizzare la mostra. A Wojnarowicz si incriminava l'aver insultato il cardinale e arcivescovo metropolita John Joseph O' Connor definendolo «this fat cannibal [...] this creep in black skirts»<sup>450</sup> per le sue posizioni conservatrici e contrarie alla distribuzione di profilattici e informazioni su rapporti sessuali sicuri, oltre all'opposizione al diritto all'aborto. All'interno del saggio, l'artista commentò anche il trattamento ricevuto, all'interno del mondo culturale, da parte di alcuni artisti, tra cui Robert Mapplethorpe (scomparso proprio quell'anno), per via di operazioni di censura ed esclusione dall'ambiente culturale della città. In particolare, si fa riferimento alla figura di Jesse Helms (1921-2008), allora senatore per lo stato della Carolina del Nord, che si scagliò pubblicamente contro i lavori del fotografo e la mostra organizzata alla Corcoran Gallery of Art sempre nel 1989, *The Perfect Moment*. Jesse Helms fu tra i personaggi pubblici citati nell'installazione di *Gran Fury* al New Museum per la sua dichiarazione in merito alla proposta di quarantena delle persone con AIDS, aggravata dalla decisione di proibire, nel 1987, l'utilizzo di fondi pubblici per creare informazione di prevenzione data la crisi sanitaria. La retrospettiva aprì nel 1988 presso l'Institute of Contemporary Arts di Philadelphia, quando l'artista era ancora in vita, per poi essere ospitata anche dal Museum of Contemporary Arts di Chicago l'anno successivo, prima di essere programmata anche alla Corcoran Gallery. La mostra avrebbe dovuto aprire nel luglio del 1989, ma due settimane prima della presunta apertura il museo decise di cancellarne la programmazione a causa della minaccia di ritiro dei fondi per la galleria da parte del NEA, influenzato dallo scetticismo politico, in particolare proprio del senatore Helms, intorno all'opera di Mapplethorpe per i suoi contenuti espliciti e per

---

<sup>449</sup> *Offensive Art Exhibit*, in "New York Post", 1989.

<sup>450</sup> D. Wojnarowicz, *Postcards from America: X-Rays from Hell*, in *Witnesses: Against Out Vanishing*, cat. op. cit., pp. 6-11, qui, p. 7. «questo grasso cannibale [...] questo omiciattolo in gonna».

la relazione con la crisi corrente<sup>451</sup>. Si trattò di un vero e proprio emendamento, ricordato come *Helms amendment*, per rivedere drasticamente la concessione di fondi federali per le arti. La mostra fu perseguitata anche quando venne esposta al Contemporary Art Center di Cincinnati nel 1990, per la quale il museo fu multato e incriminato (per la prima volta nella storia museale americana) per «assecondamento di oscenità e di pornografia infantile», per poi essere assolto<sup>452</sup>. In risposta alla cancellazione della mostra alla Corcoran Gallery, il 30 giugno del 1989 un gruppo di attivisti, artisti e curatori si radunarono fuori dalla galleria e proiettarono sull'edificio diverse fotografie di Mapplethorpe che avrebbero dovuto essere esposte, denunciando l'atto di censura federale<sup>453</sup>.

Nello stesso anno, l'organizzazione Visual AIDS annunciò la nascita del *DAY WITH(OUT) ART* nella giornata del primo dicembre, la data internazionale per la lotta contro l'AIDS<sup>454</sup>. Infine, sempre nel 1989, venne alla luce anche il progetto internazionale *Art Against AIDS* che vide, nel corso degli anni successivi, fino ad oggi, l'organizzazione annuale di mostre per accrescere la consapevolezza mondiale attorno alle tematiche relative al virus dell'HIV e all'AIDS e per raccogliere fondi per la ricerca, in particolare, della fondazione amFAR (The Foundation of AIDS Research)<sup>455</sup>. Tra gli esempi, oltre alla prima esposizione internazionale a Basilea nel 1991, si ricorda quando, nel 1993, progetto venne ospitato a Venezia (*Art Against AIDS Venezia*) in occasione della quarantacinquesima Biennale *Aperto '93* a cura di Achille Bonito Oliva (1939-). Venne organizzata la mostra *Drawing the Line Against AIDS* a cura di John Cheim, Diego Cortez, Carmen Gimnez e Klaus Kertess. Nel caso della mostra italiana, i contributi vennero devoluti anche ad associazioni nazionali impegnate contro la lotta all'AIDS come: ANLAIDS, Caritas, CEIS, Forum AIDS e LILA<sup>456</sup>. Già nel 1990 Venezia ospitò artisti facenti parte del contesto artistico americano vicino alla lotta contro l'AIDS e l'HIV: il collettivo Gran Fury venne,

---

<sup>451</sup> R. Meyer, *The Jesse Helm's Theory of Art*, in "October", vol. 104, 2003, pp. 131-148, qui pp. 135—136.

<sup>452</sup> Ivi, p. 137.

<sup>453</sup> R. Linkof, B. Wooby, *The Perfect Moment Protest: Q&A with Bill Wooby*, in "Un Framed", 20/03/2013, <https://unframed.lacma.org/2013/03/20/the-perfect-moment-protest-qa-with-bill-wooby> [Ultimo accesso 22/05/2023].

<sup>454</sup> <https://visualaids.org/projects/day-without-art> [Ultimo accesso 23/05/2023].

<sup>455</sup> <https://www.amfar.org/> [Ultimo accesso 22/05/2023].

<sup>456</sup> M. Krim, E. Taylor, Introduzione, in *Drawing the Line Against AIDS* cat. (14 giugno – 10 ottobre 1993, Biennale di Venezia, Venezia), New York AMFAR International, 1993, p. non numerate.



infatti, invitato alla quarantaquattresima edizione intitolata *Dimensione Futuro*, a cura di Giovanni Carandente (1920-2009). Nonostante la tendenza del gruppo ad operare maggiormente in spazi urbani, decisero di dare il proprio contributo all'edizione della Biennale 1990 con la loro installazione *The Pope and the Penis*, schierandosi apertamente contro ogni forma di sessismo all'interno del dibattito sull'AIDS e contro la visione radicale della Chiesa Cattolica. L'installazione era composta, infatti, da due poster di grandi dimensioni: il primo recitava le frasi «Sexism Rears Its Unprotected Head», «Men, Use Condoms or Beat It» e «AIDS Kills Women»<sup>457</sup>. Il secondo, invece, presentava un'invettiva contro la Chiesa Cattolica attorno alla foto di Papa Giovanni Paolo II, un'ideale risposta alle dichiarazioni pubbliche del cardinale O'Connor – precedentemente citato – contrarie all'informazione sulla sicurezza sessuale e alla promozione all'utilizzo dei profilattici. La presenza dell'installazione causò diverse polemiche già dal proprio arrivo al confine, dove non fu inizialmente accettata, per poi superare, anche grazie al contributo della stampa che diffuse il messaggio degli artisti attivisti, gli iniziali tentativi di censura, anche dello stesso curatore Carandente, oltre alle accuse di offesa ad un capo di stato incarnato nel Papa<sup>458</sup>.

Con l'inizio del nuovo decennio, dunque, l'ambito culturale coinvolse, gradualmente, una maggior discussione su queste tematiche, improntando le proposte sia in vista di una praticità, come nel caso di *Art Against AIDS*, la raccolta di fondi essenziali alla ricerca, sia per costituire una memoria salda – attraverso l'unione tra arte e attivismo – della trasformazione della percezione di HIV e AIDS a livello sociale. Il New Museum di New York ospitò nel 1991 la mostra del collettivo *Group Material* – attivo tra 1979 e 1996 – *AIDS Timeline*, dove si presentava una cronologia storica dell'epidemia di AIDS attraverso l'arte degli esponenti del collettivo che includeva all'epoca Doug Ashford (1958-), Julie Ault (1957-), Felix Gonzales-Torres (1957-1996) e Karen Ramspacher<sup>459</sup>. Il *Group Material* fu inserito anche all'interno della mostra *DIRE AIDS* alla società Promotrice delle Belle Arti di Torino tra maggio e giugno del 2000, a cura di Gail Cochrane, Giorgio Verzotti e Angela Vettese. La

---

<sup>457</sup> A. Finkelstein, *The Pope, the Penis and the Phone*, in “Frieze”, 28/03/2022, <https://www.frieze.com/article/pope-penis-and-phone> [Ultimo accesso 22/05/2023].

<sup>458</sup> L. Coradeschi, *Scandals at the Venice Biennale*, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari, 2021, pp. 64-65.

<sup>459</sup> C. Grace, *Group Material*, “AIDS Timeline,” 1989, in “Mousse”, 30/08/2015, <https://www.moussemagazine.it/magazine/taac4-a/> [Ultimo accesso 23/05/2023].

mostra, comprendente diversi artisti internazionali – comprendendo Africa e America del Sud – diede voce alle diverse situazioni pandemiche mondiali alla volta del nuovo millennio, continuando ad alimentare la sensibilità sociale sul tema, che apparentemente poteva sembrare pressoché risolto, rispetto alla gravità della situazione durante i decenni precedenti. Angela Vettese, nel suo saggio all'interno del catalogo di mostra, ripercorre il ruolo dell'espressione artistica nel plasmare il rapporto e l'azione concreta contro la diffusione della malattia, considerando l'arte nella possibilità della sua dimensione attiva:

Il desiderio di contribuire alla prevenzione ha spinto verso un pubblico più allargato che non quello delle gallerie d'avanguardia. [...] Pur mantenendo alti gradi di sofisticazione concettuale, le opere dovevano essere concepite anche per consentire un livello di lettura molto semplice. Il loro obiettivo non era più solo di carattere estetico o linguistico, ma anche di tipo attivo: perché l'arte potesse contare qualcosa nell'ambito della prevenzione, occorreva che raccontasse delle storie comuni [...] oppure che stimolasse una partecipazione diretta<sup>460</sup>.

Negli anni 2000, in particolare dopo il 2008, all'interno del rapporto tra arte e HIV e AIDS si nota un rinnovato interesse per la tematica – denominato «the AIDS Crisis Revisitation»<sup>461</sup> – che in quegli anni era progressivamente diminuito, specialmente nell'intento di elaborare un nuovo tipo di narrazione, alla luce del miglioramento (nei Paesi occidentali più ricchi) della situazione e la diffusione di nuove terapie efficaci. Questa narrazione doveva, tuttavia, coinvolgere nuove questioni, come i difficili effetti collaterali delle persone in terapia per l'HIV, con pesanti ripercussioni nella vita quotidiana, alla pari della persistenza di un certo stigma attorno all'argomento. Inoltre, la narrazione iniziò a spostarsi verso minoranze (che sono, in realtà, maggioranze dal punto di vista della diffusione del virus) che prima di quel momento erano state rappresentate marginalmente. Oltre a tutto ciò, al centro della riflessione vi era, come permane oggi, la necessità di ribadire che l'HIV si diffonde ancora capillarmente e che l'AIDS non è scomparso, contro il “Second Silence” piombato sull'informazione

---

<sup>460</sup> A. Vettese, *Ciò che l'AIDS ha insegnato all'arte*, in *DIRE AIDS* cat. (5 maggio – 4 giugno 2000, Promotrice delle Belle Arti, Torino) a cura di G. Cochrane, E. Cucco, G. Verzotti, A. Vettese, Milano, Charta, 2000, pp. 18-22, qui p. 17-18.

<sup>461</sup> T. Kerr, *A History of Erasing Black Artists and Bodies from the AIDS Conversation*, in “Hyperallergic”, 31/12/2015, <https://hyperallergic.com/264934/a-history-of-erasing-black-artists-and-bodies-from-the-aids-conversation/> [Ultimo accesso 23/05/2023].

mediatica dopo la scoperta delle prime terapie efficaci alla fine degli anni Novanta<sup>462</sup>. Si individua, in alcune mostre proposte nel panorama artistico recente newyorkese, questo momento di rivalutazione e rielaborazione del tema: ad esempio, *AIDS in New York: The First 5 Years* nel 2013 alla New York Historical Society, che ripercorse i primi cinque anni dell'epidemia dal punto di vista delle persone che vissero sin dal primo momento la tragedia, al di sotto della lacunosa e sensazionalistica attenzione mediatica costruita in quegli anni<sup>463</sup>. Con simili intenti, la mostra del 2013 alla New York Public Library, *Why We Fight: Remembering AIDS Activism* si occupò, attraverso il materiale conservato all'interno dell'istituzione, di proporre una storia dell'attivismo strettamente newyorkese attorno alla crisi sanitaria di AIDS<sup>464</sup>. Si ricordano, inoltre, grandi retrospettive su artisti quali: Gran Fury alla 80WSE nel 2012; Frank Moore alla Grey Art Gallery nello stesso anno, e la riproposta della mostra sulle opere di *Portraits in the Time of AIDS* di Rosalind Solomon alla Bruce Silverstein Gallery nel 2013<sup>465</sup>.

Tuttavia, nonostante il profondo interesse riemerso in questi anni, casi di censura e di scetticismo nei confronti di determinati artisti con contenuti legati al contesto dell'HIV e dell'AIDS non mancarono: tra ottobre 2010 e febbraio 2011, la Smithsonian National Portrait Gallery ospitò la mostra collettiva *HIDE/SEEK: Difference and Desire in American portraiture*<sup>466</sup>. L'esposizione, curata David C. Ward e Jonathan D. Katz, era incentrata su una riflessione circa i temi di *gender theory* e sessualità attraverso la ritrattistica contemporanea americana, riflettendo anche a partire dagli avvenimenti sociali che più furono impattanti per le tematiche affrontate, tra cui la crisi epidemica dovuta all'AIDS. Data la presenza di artisti come Mapplethorpe e Wojnarowicz, alcune organizzazioni cattoliche di estrema destra si scagliarono contro, in particolare, alla presenza del video *A Fire in My Belly* (1986-1987) del secondo artista citato<sup>467</sup>.

---

<sup>462</sup> Ibidem.

<sup>463</sup> <https://www.nyhistory.org/exhibitions/aids-new-york-first-five-years> [Ultimo accesso 23/05/2023].

<sup>464</sup> <https://www.nypl.org/events/exhibitions/why-we-fight-remembering-aids-activism> [Ultimo accesso 23/05/2023].

<sup>465</sup> Gran Fury, <https://80wse.org/exhibitions/gran-fury/>; Frank Moore <https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/toxic-beauty-090612-120812/>; Rosalind Solomon <https://www.brucesilverstein.com/artists/rosalind-fox-solomon/other-works/portraits-in-the-time-of-aids/>; [Ultimo accesso 23/05/2023].

<sup>466</sup> <https://npg.si.edu/exhibition/hideseek-difference-and-desire-american-portraiture> [Ultimo accesso 23/05/2023].

<sup>467</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/855888> [Ultimo accesso 23/05/2023].

Tra le immagini, che suscitavano un crescendo di rabbia e rivendicazione, chiavi centrali dell'opera di Wojnarowicz, scorre l'inquadratura su un crocifisso posto a terra, sormontato da numerose formiche – che, per l'artista, incarnavano l'emblema dell'umanità: «the only insects who take slaves and make war»<sup>468</sup>. L'istituzione decise di rimuovere il video, provocando la reazione di altre gallerie newyorkesi, come la Transformer Gallery, che subito dopo l'accaduto proiettò alle finestre esterne della propria sede il video censurato<sup>469</sup>. Johnatan D. Katz, qualche anno dopo, nel 2015, si ritrovò nuovamente al centro di polemiche e discussioni per un'ulteriore mostra newyorkese sul tema: *Art AIDS America*.

#### 4.2.2 Il caso di *Art AIDS America*

Tra ottobre 2015 e gennaio 2016, il Tacoma Art Museum di Washington ospitò la prima apertura della mostra itinerante *Art AIDS America* a cura di Jonathan D. Katz e Rock Hushka<sup>470</sup>. L'esposizione ha poi viaggiato in diversi musei americani come il Bernard A. Zuckerman Museum of Art di Kennesaw, il Bronx Museum of the Arts a New York e l'Alphawood Gallery di Chicago, con modifiche e aggiunte rispetto ai centosette artisti coinvolti. Si trattò della prima grande mostra americana sulla storia dell'AIDS negli anni Duemila, e i curatori dichiararono che si trattò del frutto di dieci anni di lavoro, ricerche e studi per realizzare il progetto<sup>471</sup>. L'arco temporale comprendeva artisti attivi durante l'emergenza degli anni Ottanta e Novanta, fino ad arrivare a diversi artisti contemporanei emergenti che hanno a che vedere direttamente o indirettamente con la quotidianità del'HIV. La riflessione, dunque, si ampliò dalla

---

<sup>468</sup> C. Smallwood, The Rage and Tenderness of David Wojnarowicz's Art, in "The New York Times", 07/09/2018, <https://www.nytimes.com/2018/09/07/magazine/the-rage-and-tenderness-of-david-wojnarowicz-art.html> [Ultimo accesso 23/05/2023]. «Gli unici insetti che hanno degli schiavi e che fanno la guerra».

<sup>469</sup> S. Ember B. Klein, 'Hide/Seek' Exhibit at National Portrait Gallery Hits Censorship Debate, in "Voa news", 04/12/2010, <https://learningenglish.voanews.com/a/hideseek-exhibit-at-national-portrait-gallery-raises-debate-on-censorship----111881534/115691.html> [Ultimo accesso 23/05/2023].

<sup>470</sup> <https://www.tacomaartmuseum.org/exhibit/aaa/explore/>, [Ultimo accesso 25/05/2023].

<sup>471</sup> J. D. Katz, R. Hushka, *Curators' Acknowledgments*, in *Art AIDS America* cat. (3 ottobre 2015 – 10 gennaio 2016, Tacoma Museum, Washington) a cura di J. Katz, R. Hushka, University of Washington Press, pp. 20-21, qui p. 21.

dimensione storica della risposta artistica durante l'emergenza, all'elaborazione di nuovi linguaggi che parlino del virus e della sua gestione odierna<sup>472</sup>.

Poco dopo l'apertura della mostra, nacque un'accesa discussione sulla narrazione lacunosa e volontariamente esclusiva dell'epidemia e della diffusione del virus rispetto alle comunità afro e latino-americane, che – all'epoca, come oggi – sono la maggioranza di chi è più esposto ad infettarsi o ha già contratto il virus. All'interno del meccanismo di *Art AIDS America*, questa disattenzione superficiale era evidente nella scarsità degli artisti afroamericani coinvolti e, inoltre, nella drastica sottorappresentazione della presenza femminile in questo contesto. Infatti, sui centosette artisti coinvolti, solo cinque artisti rappresentavano la comunità afroamericana: Marlon Riggs, Joey Terril, Eric Rhein, Derek Jackson e Kia LaBeija, che era anche l'unica artista donna afroamericana all'interno della mostra ed unica testimonianza di persona nata con l'HIV per trasmissione perinatale. Tra le prime mobilitazioni, il 17 dicembre 2015 ci fu un *die-in* all'interno del Tacoma Museum, tra le opere *When We Stay* di Jim Hodge e *Altar Piece* di Keith Haring, organizzato da attivisti del Tacoma Action Collective (TAC), che dichiararono:

[...] the museum is actually failing all Tacoma residents by propagating a deeply distorted and false history of our society. *Art AIDS America* paints HIV as an issue faced predominantly by white gay men, when in fact the most at-risk group are currently black trans women [...] White supremacy, gender justice, economic inequality and access to medical care are not sideline issues in the topic of HIV<sup>473</sup>.

Il messaggio lanciato dagli attivisti era racchiuso in cartelli che recitavano: «#StopErasingBlackPeople»<sup>474</sup>. In occasione del Day With(out) Art del 2018, il TAC realizzò un video sul movimento che presentò alla mostra virtuale *Alternate Endings Radical Beginnings*<sup>475</sup>. Il museo e i curatori decisero di aprire una finestra di dialogo

---

<sup>472</sup> J. Boaden, *Art AIDS America: Tacoma, Kennesaw, New York and Chicago*, in "The Burlington Magazine", Vol. 158, No. 1365, 2016, pp. 1007-1009, qui p. 1008.

<sup>473</sup> TAC, *#StopErasingBlackPeople*, in "On Curating", Vol. 42, 2019, pp.257-259, qui pp. 257-258. «[...] il museo sta in realtà deludendo tutti i residenti di Tacoma propagando una storia profondamente distorta e falsa della nostra società. Art AIDS America dipinge l'HIV come un problema affrontato prevalentemente da uomini gay bianchi, quando in realtà il gruppo più a rischio sono attualmente le donne trans nere [...] La supremazia bianca, la giustizia di genere, la disuguaglianza economica e l'accesso alle cure mediche non sono questioni secondarie nel tema dell'HIV».

<sup>474</sup> <https://www.on-curating.org/issue-42-reader/stoperasingblackpeople.html#.ZG4mJ3ZBy3A> [Ultimo accesso 24/05/2023].

<sup>475</sup> <https://vimeo.com/300077176>, [Ultimo accesso 24/05/2023].

con gli attivisti, incontrandosi il 30 dicembre sulle tematiche di inclusione e accrescimento della rappresentazione di ogni comunità, giungendo ad un accordo comune sulla possibilità, da parte dei musei che avrebbero successivamente ospitato la collettiva, di poter incrementare il numero di artisti afro/latino-americani, anche dando spazio ad autori locali meno noti<sup>476</sup>. Sulla questione si espose l'archivista, curatore e scrittore Sur Rodney (Sur), che contribuì anche al catalogo di *Art AIDS America* con il saggio *Activism, AIDS, Art and the Institution*. Il saggio tratta anche dell'intenso lavoro dell'organizzazione Visual AIDS, di cui Sur fa parte, di catalogazione, ricerca e creazione di mostre, oltre ad ampliare la sezione di archivio sugli artisti che trattano di tematiche legate all'HIV e all'AIDS, alimentata sin dalla nascita del progetto nel 1988<sup>477</sup>. Lo storico e archivista abbracciò appieno, dunque, le proteste pacifiche sorte all'interno dell'istituzione, per le quali si espose duramente anche l'artista Kia LaBeija. In un'intervista del 2016 all'archivista e all'artista, Rodney affermò di essere rimasto sorpreso dello spazio lasciato agli attivisti per protestare contro la mostra anche da parte degli stessi curatori. Johnatan Katz, co-curatore assieme a Rock Hushka, dichiarò che nel decennio pregresso di studi trovare artisti afroamericani, specialmente nei primi anni di crisi sanitaria, risultò particolarmente arduo. In risposta, Rodney, che si ritrovò a compiere ricerche in questa direzione, si rese conto che l'unico modo di trovare più artisti afroamericani era quello di uscire dalle istituzioni e rivolgersi ad ambienti quotidiani e underground<sup>478</sup>. Tuttavia, Sur riportò di come anche con altri studiosi che parteciparono alla ricerca per il catalogo, vi fosse la preoccupazione diffusa della grave mancanza di artisti afro o latino-americani. Nella sua percezione, la mostra *Art AIDS America* venne pensata come una "vetrina" vendibile alle istituzioni, che potesse funzionare sul pubblico grazie alla presenza dei grandi nomi su cui la narrazione attorno alla relazione tra arte e AIDS era, da sempre, stata costruita<sup>479</sup>. D'altro canto, nella stessa intervista, LaBeija si disse onorata e, allo stesso tempo, delusa per essere stata l'unica artista scelta per rappresentare una categoria ampia e profondamente toccata dalla questione HIV. In

---

<sup>476</sup> <https://www.tacomaartmuseum.org/exhibit/aaa/explore/> [Ultimo accesso 24/05/2023].

<sup>477</sup> S. Rodney, *Activism, AIDS, Art and the Institution*, in *Art AIDS America*, op. cit., pp. 74-81.

<sup>478</sup> T. Hazel, *When the End is the Beginning: Art AIDS America*, in "Sixty Inches from Center", 28/03/2017, <https://sixtyinchesfromcenter.org/when-the-end-is-the-beginning-art-aids-america/>, [Ultimo accesso 24/05/2023].

<sup>479</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=AOLShR\\_Vq48](https://www.youtube.com/watch?v=AOLShR_Vq48) [Ultimo accesso 24/05/2023].

occasione delle proteste, diffuse un comunicato ufficiale sui propri canali social per esprimere solidarietà agli attivisti:

My name is Kia Labeija, and I am one of four black identified artists in Jonathan Katz and Rock Hushka's Art AIDS America. [... In 2014, I received an email from Hushka about the possibility of showing in an exhibition, [...] My young artist heart melted, having felt 'seen' and feeling honored to represent faces that are always left out of the AIDS Epidemic narrative - womyn, womyn of color, and children born positive. [...] He [Hushka] told my father before leaving that he he would 'make me a star'. My thoughts were that I wished not to be a star, but a super nova, who could fill up a space that felt so inclusive to white, cisgender, gay men. [...] I came into the show with an opened mind and open heart, but was extremely disappointed. The images I saw were mostly of gay, white men waisting away. And this is not to invalidate their pain and suffering, but it reminded me why we are still afraid of this disease. The show made me feel uncomfortable and quite sad. [...] I am honored to show work on a platform as big as this, but at what extent made my work the ONLY piece to represent one of the largest groups of people being infected with the virus? How much longer will we be erased from history? Why do we always have to 'Wait for the next one'. I am in full support of all *Art AIDS America* Protests<sup>480</sup>!

L'artista nel comunicato si riferì alla risposta del curatore Rock Huskha alle prime contestazioni degli attivisti, dicendo che avrebbero dovuto «attendere la prossima volta» per avere maggiore percentuale di artisti afroamericani<sup>481</sup>.

Contemporaneamente alla mostra *Art AIDS America* vennero organizzate anche altre esposizioni nate come spunti di approfondimento: *A Deeper Dive!* al Leslie Lohman Museum di New York si propose, appunto, come una “più profonda immersione” della

---

<sup>480</sup> Dichiarazioni ufficiali dal profilo pubblico dell'artista, <https://www.facebook.com/TacomaActionCollective/posts/statement-from-kia-labeija-official-statement-on-art-aids-americas-lack-of-black/1541998042782137/> [Ultimo accesso 24/05/2023]. «Mi chiamo Kia Labeija e sono una dei quattro artisti neri presenti in *Art AIDS America* di Jonathan Katz e Rock Hushka. [...] Nel 2014 ho ricevuto un'e-mail da Hushka sulla possibilità di esporre in una mostra, [...] il mio cuore di giovane artista si è sciolto, essendomi sentita "vista" e onorata di rappresentare volti che vengono sempre lasciati fuori dalla narrazione dell'epidemia di AIDS - donne, donne nere e bambini nati positivi. [...] Prima di partire [Hushka] disse a mio padre che mi avrebbe "reso una star". Il mio pensiero era che non volevo essere una stella, ma una super nova, che potesse riempire uno spazio che sembrava così inclusivo per gli uomini bianchi, cisgender e gay. [...] Sono arrivata alla mostra con la mente e il cuore aperti, ma sono rimasta estremamente delusa. Le immagini che ho visto erano per lo più di uomini bianchi e gay progressivamente indeboliti. E questo non significa non validare il loro dolore e la loro sofferenza, ma mi ha ricordato perché abbiamo ancora paura di questa malattia. La mostra mi ha fatto sentire a disagio e mi ha rattristata. [...] Sono onorata di mostrare un lavoro su una piattaforma così grande, ma fino a che punto il mio lavoro è diventato l'UNICO a rappresentare uno dei gruppi più numerosi di persone infettate dal virus? Per quanto tempo ancora saremo cancellati dalla storia? Perché dobbiamo sempre "aspettare il prossimo". Sostengo pienamente tutte le proteste di Art AIDS America».

<sup>481</sup> <https://vimeo.com/300077176> [Ultimo accesso 24/05/2023].

controparte in quel momento in mostra al Bronx Museum. La mostra propone una visione più approfondita dei lavori di nove degli artisti coinvolti in *Art AIDS America*: Lawrence Brose, Brian Buczak, Jimmy DeSana, John Dugdale, Karen Finley, Deborah Kass, Glenn Ligon, Ann P. Meredith e Anthony Viti. Un secondo caso fu la mostra *One Day This Kid Will Get Larger* – che riprese il titolo di una nota opera di David Wojnarowicz del 1990 – presentata al DePaul Art Museum di Chicago come controparte all’ultima tappa di *Art AIDS America*<sup>482</sup>. A cura di Danny Orendorff, era incentrata maggiormente su artisti emergenti, dava uno sguardo sull’infanzia, l’istruzione, la cultura popolare e l’inclusività attuale in relazione alla diffusione di HIV e AIDS: «what it means to have been brought up in the shadow of the AIDS crisis, as young queer people, and how artists today are revisiting their feelings and experiences»<sup>483</sup>.

### **4.3 Il corpo femminile nella rappresentazione contemporanea dell’HIV: Kia LaBeija**

Everyone has a story, and if you don't tell your story, someone else will tell it and they will tell it wrong<sup>484</sup>.

Kia LaBeija, Intervista, 2015

Si può affermare che la formazione artistica l’attitudine all’attivismo di Michelle Kia Benbow si siano sviluppate a partire dalla propria infanzia, trascorsa nel quartiere di Hell’s Kitchen di Manhattan, New York, durante il corso degli anni Novanta. Cresciuta con un’attitudine alle arti performative grazie alla presenza del padre Warren Bebow (1954-), musicista e percussionista che lavorò con grandi esponenti della musica jazz americana come Nina Simone (1933-2000), la sua vita iniziò ad intrecciarsi

---

<sup>482</sup> <https://resources.depaul.edu/art-museum/exhibitions/Pages/one-day-kid-get-larger.aspx> [Ultimo accesso 25/05/2023].

<sup>483</sup> A Barbu, J. Paul Ricco, *Inheriting AIDS: A Conversation*, in *On Curating*, op. cit., pp. 40-45, qui p. 40. «cosa significa essere cresciuti all’ombra della crisi dell’AIDS, come giovani queer, e come gli artisti di oggi stanno rivisitando i loro sentimenti ed esperienze».

<sup>484</sup> J. Hernandez, K. LaBeija, *In Conversation with Kia LaBeija: Using Positivity to Elevate Awareness, Acceptance, and Activism for HIV/AIDS*, in “Gallery Gurls”, 21/12/2015, <https://gallerygurls.net/art-convos/2015/12/21/in-conversation-with-kia-labeija-using-positivity-to-trigger-awareness-acceptance-and-activism-for-hiv-aids> [Ultimo accesso 25/05/2023]. «Tutti hanno una storia e se non la raccontate voi, la racconterà qualcun altro e la racconterà male».



inesorabilmente con il virus HIV all'età di tre anni, quando la madre, Kwan Benett risultò sieropositiva ad una diagnosi tardiva. Benett, che aveva vissuto una giovinezza segnata da violenze sessuali, divenne, dal 1993, un'impegnata attivista unendosi al collettivo ACT UP. La sua testimonianza mirò ad aumentare la consapevolezza sulla diffusione del virus tra donne e sulla sua trasmissibilità perinatale, da madre a figlio, durante la gravidanza. La vita di Benbow, fino al 1996, quando iniziarono ad essere diffuse delle terapie più efficaci, fu incerta sulla possibilità di sopravvivenza. Tuttavia, la futura artista multidisciplinare ebbe modo di "normalizzare" fin da bambina la propria condizione, considerandola parte di sé, andando oltre la possibile percezione dello stigma, come ricorda la stessa Benbow: «When I was a child, I remember my mom being heavily involved with HIV activism. I was always in spaces where it felt okay to be a person living with HIV. It didn't feel shameful. I felt that I could be proud to be part of a powerful and prideful community»<sup>485</sup>. Infatti, questa consapevolezza la portò ad esporsi pubblicamente, alla scuola media che frequentava, circa il suo essere sieropositiva, durante un'assemblea sulla consapevolezza attorno al tema dell'AIDS, trovando supporto e comprensione da buona parte dei compagni<sup>486</sup>.

La formazione artistica di Benbow, che spazia dalla fotografia, alla performance, alla danza fino alla scrittura e alla video art, avvenne tra l'Alvin Ailey American Dance Theater di New York (2008), la New School University (2016) e, attualmente, alla School of the Art Institute of Chicago. Con l'inizio del percorso di studi artistici, LaBeija si avvicinò ed entrò a far parte della *ballroom community* di New York dal 2009, per trascorrervi buona parte di esperienza di vita privata ed artistica fino al 2019<sup>487</sup>. In questi anni, durante i quali l'artista abbracciò appieno la sua vocazione per l'arte del *vogueing*, Benbow entrò a far parte della House of LaBeija, di cui divenne *Overall Mother* tra 2017 e 2019. La House of LaBeija fu, tra la fine degli anni Sessanta

---

<sup>485</sup> K. LaBeija, J. Tolentino, *DUETS: Kia LaBeija & Julie Tolentino in conversation*, New York, Visual AIDS, 2018, p. 18. «Quando ero bambina, ricordo che mia madre era molto coinvolta nell'attivismo per l'HIV. Ho sempre frequentato spazi in cui era normale essere una persona che vive con l'HIV. Non mi sembrava vergognoso. Sentivo che potevo essere orgogliosa di far parte di una comunità potente e orgogliosa».

<sup>486</sup> H. Ryan, *Power in the Crisis: Kia LaBeija's Radical Art as a 25 Year Old, HIV Positive Woman of Color*, in "Vice", 06/06/2015, <https://www.vice.com/en/article/nn9bdg/power-in-the-crisis-kia-labeija-456> [Ultimo accesso 26/05/2023].

<sup>487</sup> I. Magsino, *Glamour, Despair, and Her Mother's Death: Kia LaBeija's "Prepare My Heart" Bares It All*, in "Vanity Fair", 09/03/2022, <https://www.vanityfair.com/style/2022/03/glamour-despair-and-her-mothers-death-kia-labeijas-prepare-my-heart-bares-it-all> [Ultimo accesso 26/05/2023].

e l'inizio degli anni Settanta, tra le prime *house* della *ballroom scene* di New York, nata nel quartiere di Harlem. Crystal LaBeija, infatti, fu tra le fondatrici della scena, raccontata dal documentario *The Queen* di Frank Simon (1968), che testimoniava la comunità drag e trans negli Stati Uniti<sup>488</sup>. La realtà delle *ballroom* è strettamente legata alla comunità *queer* latino e afroamericana che in essa trovava rifugio, legami, supporto e senso di comunità. Nel 1990 l'uscita del documentario *Paris is Burning* di Jennie Livingston (1962) fu l'occasione di rimarcare – in un periodo storico tragico per la comunità LGBTQAI+, duramente colpita dall'AIDS – l'importanza della storia della *ball culture* newyorkese attraverso le voci delle sue figure principali e il racconto dell'organizzazione della comunità in *houses* e *ball*<sup>489</sup>. Le “case” costituiscono delle vere e proprie famiglie dove la figura di riferimento ne diventa la “madre” (*Overall Mother*), aggregando un nucleo familiare protetto. La maggior parte delle persone, infatti, trovava un luogo sicuro dove poter vivere ed esprimere la propria personalità dopo essere state cacciate o rigettate dalla stessa famiglia biologica per il proprio orientamento sessuale o identità di genere. *Paris is Burning* attraverso esponenti delle diverse “case” - come la stessa House of LaBeija, House of Pendavis, House of Ninja, House of St. Laurent e House of Xtravaganza – racconta anche l'affermazione popolare dell'arte del *vogueing*, performata durante i *ball*. Questi consistono in periodiche competizioni tra *house* attraverso spettacoli suddivisi in categorie, coinvolgendo sfilate, *lip-sync*, e sfide di *vogueing*<sup>490</sup>. Quest'ultima danza contemporanea, nata all'interno della comunità LGBTQAI+, ricevette particolare visibilità popolare anche grazie al brano “*Vogue*” della cantante Madonna uscito proprio nel 1990, il cui video musicale venne coreografato da Jose Gutierrez Xtravaganza e Luis Xtravaganza<sup>491</sup>. I movimenti compiuti nel *vogueing* si ispirano alle pose delle fotografie di riviste di moda; tuttavia, non si tratta solamente di emulazione estetica, ma di un vero e proprio atteggiamento e linguaggio corporeo avente un

---

<sup>488</sup> D. Tourjee, *The Marlow La Fantastique Show*, in “Aperture”, N. 229, 2017, pp. 40-47, qui p. 45.

<sup>489</sup> M. M. Bailey, *Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture*, in “Feminist Studies”, vol. 37, n. 2, 2011, pp. 365-386, qui pp. 367-368.

<sup>490</sup> G. Bosco, *Paris is Burning: Ball Culture Realness?*, in Università di Bologna, <https://site.unibo.it/canadausa/it/articoli/paris-is-burning-ball-culture-realness> [Ultimo accesso 28/05/2023].

<sup>491</sup> L. Hess, *Strike a Pose! Why Madonna's “Vogue” Is Still Relevant 30 Years Later*, in “Vogue”, 27/03/2020, <https://www.vogue.com/article/madonna-vogue-video-30th-anniversary> [Ultimo accesso 29/05/2023].

ventaglio di significati nella dimensione relazionale della danza all'interno delle competizioni dei *ball*.

Kia LaBeija, nome d'arte definito proprio dalla sua appartenenza alla House of LaBeija, fu la prima donna cis-gender a diventare *Overall Mother* di una *house*<sup>492</sup>. All'interno delle opere di LaBeija è possibile ritrovare e ricomporre elementi biografici strettamente legati alla vita privata dell'artista: dalla propria relazione con l'HIV, alla multidisciplinarietà data dalla formazione sia accademica, sia dall'esperienza personale all'interno della *ballroom scene*.

#### 4.3.1 Tra fotografia, performance e intimità

«Illness isn't something that is ever portrayed as glamorous, especially HIV, but I think it's all a state of mind. The world heavily stigmatizes people living with HIV/AIDS, and I'd like to break that mold»<sup>493</sup>: questa affermazione di LaBeija in merito ai propri autoritratti fotografici incarna la volontà insita al suo lavoro di voler rielaborare, attraverso la propria esperienza di vita, la rappresentazione visiva dell'HIV, discostandosi da ogni narrazione pietistica o tragica della vita di persone sieropositive. Per fare questo, attingere dalla propria vita privata è il punto di partenza per LaBeija, che da essa elabora un linguaggio non meramente documentaristico, creando immagini che possano dar voce a quello che l'artista definisce come “alter ego” artistico, ovvero la sua identità come Kia LaBeija e non Michelle Kia Benbow. Ciò comporta, dunque, un'intersezione tra la quotidianità e la costruzione di un'immagine sociale che si discosti dalla consueta narrazione di un corpo malato e che ne racconti sia le vulnerabilità che la vitalità. Il medium prediletto di LaBeija è la fotografia performativa, nella quale la sua presenza è costante protagonista: si tratta di un corpo che agisce di fronte alla fotocamera incorporando, alla sua identità privata, la

---

<sup>492</sup> H. Silva, *Kia LaBeija Is Remodeling One of Ballroom's Legendary Houses For the Future*, in “WMagazine”, 12/12/2018, <https://www.wmagazine.com/story/house-of-kia-labeija-ballroom-vogueing> [Ultimo accesso 29/05/2023].

<sup>493</sup> J. Hall, *The vogueing, radical artist de-stigmatising HIV with self-portraiture*, in “Dazed”, 17/04/2018, <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39692/1/kia-labeija-the-vogueing-radical-artist-destigmatising-hiv-with-self-portraiture> [Ultimo accesso 29/05/2023]. «La malattia non è mai vista come qualcosa di affascinante, soprattutto l'HIV, ma credo che si tratti di uno stato d'animo. Il mondo stigmatizza pesantemente le persone che vivono con l'HIV/AIDS, e io vorrei rompere questo schema».

dimensione pubblica che principalmente deriva dal mondo performativo della *ballroom community* di cui l'artista fa parte.

Nel 2014 LaBeija ricevette il premio *Visual AIDS Vanguard Award* dell'organizzazione Visual AIDS, con la quale attualmente collabora. Grazie a VISUAL AIDS espose per la prima volta, alla mostra *Everyday* del 2016, alcuni dei suoi lavori che confluirono, in seguito, nella nota serie fotografica *24*<sup>494</sup>. Tuttavia, la prima mostra personale istituzionale risale al 2018, presso gli spazi del Royale Projects di Los Angeles, intitolata *Fear is Only a Fraction of Love*<sup>495</sup>. L'omonima serie di autoritratti mostra l'artista come soggetto con il corpo completamente dipinto di nero e cosparso di brillantini, ad eccezione per le mani e la bocca, esaltata da un rossetto rosso fuoco [fig. 30]. Il corpo dell'artista si confonde con lo sfondo nero, emergendo da esso solamente per i dettagli in luce.

Tra le fotografie della sua prima esposizione per Visual AIDS vi è *The First Ten Years* (2014): il titolo si riferisce al decimo anniversario della morte della madre Kwan per complicazioni legate all'AIDS nel 2004. Questa fotografia, infatti, fa parte della serie più nota dell'artista, *24*, titolo che si riferisce all'età di LaBeija di quando realizzò buona parte della serie, per continuarla poi fino al 2020. Tutte le fotografie, infatti, sono state scattate all'interno dell'appartamento dove la fotografa è cresciuta con i genitori, al ventiquattresimo piano di un edificio residenziale di Hell's Kitchen, Manhattan. In *The First Ten Years* [fig. 31], la fotocamera immortalava, dall'alto, una delle stanze, dove l'artista posa indossando l'abito da sposa della madre, circondata da tutti gli oggetti personali che per dieci anni LaBeija aveva lasciato all'interno dei cassetti che rientrano nell'inquadratura della fotografia.

Sometimes I think that my portraits are, like, half documentary, usually I'm already in a particular headspace and I'm usually already in a particular space. [...] When I took my photograph *The First Ten Years* and I'm in my mom's wedding dress in my bedroom with all her items, that was just something I was doing at home, I was actually just listening to music, I was wearing the dress and I threw all of these things on the floor because I was like "It's been 10 years and I have to take a look to all her stuff": her glasses, her wallet, you know everything that you take home from the hospital when someone passes and I just wanted to photograph that moment and so I took the image which is staged on my apartment, I set it on a very particular space and I lit in a particular way and

---

<sup>494</sup> Esposizione *Everyday*, La Mama Galleria (17/11 – 10/12 2016), <https://visualaids.org/events/detail/everyday> [Ultimo accesso 29/05/2023].

<sup>495</sup> <https://www.royaleprojects.com/exhib-fear-is-only-a-fraction-of-love> [Ultimo accesso 29/05/2023].

everything else, including the environment and the moment are all real. It's happening in real-time. So, I think that's kind of the way that I create images. Not really overly forced, I like to make images that are in lived-in spaces<sup>496</sup>.

Gli autoritratti di *24* risiedono, dunque, in una dimensione intermedia tra la *staged photography*, dove lo spazio dell'immagine è pensato in funzione del risultato visivo, e una dimensione quotidiana, dove l'evento che viene immortalato non è premeditato per l'immagine ma sta accadendo in quel preciso istante. L'artista decide di utilizzare il mezzo fotografico per documentare questi momenti, ma rimanendo intimamente fedele alla spontaneità dell'evento, elaborando un linguaggio estetico preciso.

Alcune delle fotografie della serie vennero scelte dai curatori della mostra *Art AIDS America* per essere esposte, nonostante l'idea originaria condivisa con l'artista fosse stata quella di preparare un nuovo lavoro in occasione della mostra itinerante precedentemente approfondita. Tra queste si ritrovano gli scatti *In My Room*, *Kia and Mommy* e *Mourning Sickness* (2014). Nei primi due lo sguardo dell'artista è rivolto alla fotocamera, incarnando un invito ad osservare lo spazio che la circonda: nel primo caso, la camera da letto di LaBeija, con l'armadio aperto, colmo di vestiti di scena. Nel secondo, il vestito rosso brillante indossato dall'artista richiama il colore delle pareti della camera dove la foto è ambientata, mentre tra le mani LaBeija stringe una foto della madre. Nonostante la ricchezza visiva di entrambe le foto, LaBeija ricorda, in un dialogo a due con l'artista Julie Tolentino, come queste fotografie facessero sorgere negli spettatori un forte senso di solitudine: «I said: «Yeah, it's sad, it can be sad.» It's about loneliness. I think that is where these images started, with the pain I felt after my mother passed away. I didn't have the space to talk about HIV»<sup>497</sup>. Infatti, il curatore Jonathan Katz venne rapito dalla capacità dell'artista di «giocare con l'artificio»:

---

<sup>496</sup> Intervista all'artista in appendice, p. 190. «A volte penso che i miei ritratti siano per metà documentari, quando mi ritrovo mentalmente e fisicamente in uno spazio ideale. [...] quando ho scattato la mia fotografia *The First Ten Years* e indosso l'abito da sposa di mia madre nella mia camera da letto con tutti i suoi oggetti, era solo una cosa che stavo già facendo a casa; in realtà stavo ascoltando la musica, indossavo l'abito e ho buttato tutte queste cose sul pavimento perché pensavo: "Sono passati 10 anni e devo dare un'occhiata a tutte le sue cose": i suoi occhiali, il suo portafoglio, tutto ciò che si porta a casa dall'ospedale quando qualcuno muore. Volevo fotografare quel momento e così ho scattato l'immagine, che è ambientata nel mio appartamento, in uno spazio molto particolare e l'ho illuminata in un modo altrettanto particolare e tutto il resto, compresi l'ambiente e il momento, sono reali. Sta accadendo in tempo reale. Quindi, credo che questo sia il modo in cui creo le immagini. Non sono eccessivamente forzate, mi piace creare immagini in spazi vissuti.».

<sup>497</sup> K. LaBeija, J. Tolentino, *DUETS: Kia LaBeija & Julie Tolentino in conversation*, op. cit., p. 20. «Sì, è triste, può essere triste. Si tratta di solitudine. Credo che queste immagini siano nate dal dolore che ho provato dopo la morte di mia madre. Non avevo lo spazio per parlare dell'HIV».

trattando di tematiche così personali come la malattia o il lutto, LaBeija è in grado di dare ad esse un risvolto vitale ed estetico, che viene definito «a gloss with a purpose»<sup>498</sup>. *Mourning Sickness*, invece, intreccia il tema del lutto, costante nella serie 24, con il rapporto quotidiano dell'artista con gli effetti collaterali della terapia antiretrovirale [fig. 32]. LaBeija convive con l'HIV dall'età di tre anni e nel corso della sua giovinezza dovette far fronte alle diverse terapie introdotte a partire dal 1996. «Mixing portraiture and tableau, she recreates those moments to varying degrees of realism, capturing how she felt rather than what literally happened»<sup>499</sup>: il sovrapporsi di diverse dimensioni emotive emerge già dal titolo dell'immagine, che crea un collegamento tra la parola *morning* (“mattino”) e *mourning* (“lutto”), a rimarcare anche il profondo collegamento tra la causa della perdita della madre, l'AIDS, e la convivenza personale con l'HIV. Nell'immagine, l'artista si raffigura accovacciata sul tappeto del bagno, sempre puntando il proprio sguardo all'obiettivo:

I'm addressing all the times I've laid on my bathroom floor crying after my mother died, and throwing up, feeling nauseous, upset, and angry because of the side effects of my meds. The photograph also alludes to my childhood playing dress-up and singing in the bathroom mirror, being someone else. I used LaBeija as a way to feel confident confronting these issues<sup>500</sup>.

Ancora una volta si ribadisce la compenetrazione tra la costruzione di un personaggio e la realtà all'interno degli autoritratti di LaBeija. Non si tratta di un personaggio fittizio, ma di un filtro trasformativo con il quale l'artista si misura per esternare, anche esteticamente, uno stato interiore. Inoltre, gli autoritratti accolgono, oltre allo spazio, anche un tempo, quello del timer dell'autoscatto: infatti, LaBeija non utilizza un sistema di controllo da remoto, ma sfrutta il tempo dell'autoscatto per elaborare una

---

<sup>498</sup> H. Ryan, Power in the Crisis: Kia LaBeija's Radical Art as a 25 Year Old, HIV Positive Woman of Color, in “Vice”, 06/06/2015, <https://www.vice.com/en/article/nn9bdg/power-in-the-crisis-kia-labeija-456> [Ultimo accesso 26/05/2023]. «Lustro con uno scopo».

<sup>499</sup> H. Walker, Artist Kia LaBeija Wants to ‘Make 100 Percent of the Profits’, in “Out”, 14/02/2019, <https://www.out.com/art-books/2019/2/14/artist-kia-labeija-wants-make-100-percent-profits> [Ultimo accesso 29/05/2023]. «Mescolando ritrattistica e tableau, l'autrice ricrea quei momenti con diversi gradi di realismo, catturando ciò che ha provato piuttosto che ciò che è letteralmente accaduto».

<sup>500</sup> K. LaBeija, J. Tolentino, *DUETS: Kia LaBeija & Julie Tolentino in conversation*, op. cit., p. 20. «Mi riferisco a tutte le volte che mi sono sdraiata sul pavimento del bagno a piangere dopo la morte di mia madre, a vomitare, a provare nausea, turbamento e rabbia a causa degli effetti collaterali dei miei farmaci. La fotografia allude anche alla mia infanzia, quando giocavo a travestirmi e a cantare allo specchio del bagno, per essere qualcun altro. Ho usato LaBeija come un modo per sentirmi sicura nell'affrontare questi problemi».

posa, giocando con il proprio corpo nell'immagine<sup>501</sup>. Tra i riferimenti dell'artista, anche per questo approccio rielaborativo dei contenuti, vi è il fotografo americano Philip Lorca DiCorcia (1951-) e, in particolare, la serie fotografica *Hustlers* (1990-1992). Per realizzarla, il fotografo vagò per le strade della "Boystown" di West Hollywood fotografando i numerosi giovani ragazzi del luogo che si prostituivano<sup>502</sup>. Ogni ritratto venne intitolato con il nome del soggetto ritratto e il prezzo che il fotografo pagò per realizzare le foto, pari a quello richiesto per le rispettive prestazioni sessuali. Nonostante l'apparente spontaneità delle immagini, ognuna di esse venne progettata e realizzata nei minimi dettagli di posa e illuminazione. A proposito della relazione tra il proprio lavoro e quello di DiCorcia in *Hustlers*, LaBeija afferma:

These were their real stories and their real lives but he put them and place them in a way that was incredibly beautiful and cinematic [...] And I thought it was so interesting and compelling about photographing real stories in a way that looked or felt like a film. Because in a way it makes it... it's realistic but also not realistic at the same time almost. [...] I think using this sense of beauty helps people connect. We always think about aesthetics: when we see something that is beautiful it's easy for us to relate to it, I think, automatically. And for me, because many of the images around AIDS have always been so kind of devastating and hard, even for me growing up I never really saw images that would make me feel I could relate to the experience or made me feel hopeful<sup>503</sup>.

Tra le immagini più note della serie *24* si ritrova *Eleven*, realizzata nel 2015 e inizialmente pensata per essere esposta alla mostra *Art AIDS America* [fig. 33]. Nella fotografia, l'artista si trova all'interno dell'ambulatorio del suo medico di base mentre è intenta in un prelievo sanguigno, un controllo di routine<sup>504</sup>. Si tratta dell'unico lavoro

---

<sup>501</sup> J. Taddeus-Johns, *Portraits of Love and Loss From an HIV Positive Childhood*, in "New York Times", 03/03/2022, <https://www.nytimes.com/2022/03/03/arts/design/kia-labeija-fotografiska.html> [Ultimo accesso 30/05/2023].

<sup>502</sup> K. Sidley, Philip Lorca diCorcia, in "MoMA- Art and artists", <https://www.moma.org/artists/7027> [Ultimo accesso 30/05/2023].

<sup>503</sup> Intervista all'artista in appendice, p. 194. «Queste erano le loro storie reali e le loro vite reali, ma lui le ha inserite e collocate in un modo incredibilmente bello e cinematografico [...] E ho pensato che fosse così interessante e avvincente fotografare storie reali in un modo che sembrassero come un film. Perché in un certo senso lo rende... realistico ma anche non realistico allo stesso tempo. [...] Penso che usare questo senso di bellezza aiuti le persone a creare comunità. Pensiamo sempre all'estetica: quando vediamo qualcosa di bello è facile per noi relazionarci con esso, credo, automaticamente. E per me, poiché molte delle immagini che circondano l'AIDS sono sempre state così devastanti e dure, anche quando sono cresciuta non ho mai visto immagini che mi facessero sentire in grado di relazionarmi con la mia esperienza o che mi facessero sentire speranzosa».

<sup>504</sup> E. Siddons, Kia LaBeija's best photograph: an HIV check-up in a prom dress, in "The Guardian", 01/02/2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/01/kia-labeija-best-photograph-hiv-aids-interview>, [Ultimo accesso 30/05/2023].

di LaBeija in cui è presente anche un secondo soggetto oltre a sé stessa. L'artista, al centro della fotografia, indossa un voluminoso vestito rosso – indossato al suo ballo di fine anno –, mentre nella mano destra regge una rosa bianca. Nel momento in cui l'artista scattò l'immagine, il medico stava realmente facendo un prelievo, racchiudendo nella sua figura un lato fondamentale della vita privata di LaBeija, sottoposta a continui controlli di salute sin dall'infanzia. Questo momento si unisce alla potenza dello sguardo dell'artista nell'obiettivo, che sembra affermare: «The red dress is my prom dress, it represents survival. A child who was expected to die before the age of seven, made it to her senior prom, graduated high school and has continued to beat the odds»<sup>505</sup>.

Oltre a lavorare in serie fotografiche, LaBeija ne esplora anche le possibilità narrative, sia rimanendo nel contesto fotografico, sia ampliando la sua produzione anche alle immagini in movimento. In occasione di uno spazio all'interno della rivista newyorkese "Triple Canopy", ad esempio, l'artista realizzò un saggio visivo, unendo fotografia e scrittura, intitolato *On and Off Again* (2018)<sup>506</sup>. In continuazione con l'approccio narrativo, nella produzione di video, l'artista predilige la dimensione performativa mantenendo un'ottica multidisciplinare, spesso in unione con la poesia: in particolare, nel video *Drafted*, LaBeija traduce un'omonima sua poesia in una coreografia di *vogueing*<sup>507</sup>. Il rapporto dell'artista con questa forma espressiva è stato determinante in alcuni momenti della sua biografia, in particolare per l'affermazione all'interno della *ballroom scene* newyorkese. Tuttavia, dopo il 2019 l'artista sentì il bisogno di allontanarsi momentaneamente da quell'ambiente e, al contempo, dal *vogueing* – continuando, comunque, a riconoscerne la presenza e il riferimento costante all'interno dei suoi lavori: «It's something that I'm coming back to, [...] I still think I use it in my photos and videos. I think moving images and photography have a close relationship with vogueing, especially posing – posing is a big part of my self-

---

<sup>505</sup> J. Hernandez, K. LaBeija, *In Conversation with Kia LaBeija: Using Positivity to Elevate Awareness, Acceptance, and Activism for HIV/AIDS*, in "Gallery Gurls", 21/12/2015, <https://gallerygurls.net/art-convos/2015/12/21/in-conversation-with-kia-labeija-using-positivity-to-trigger-awareness-acceptance-and-activism-for-hiv-aids> [Ultimo accesso 25/05/2023]. «Il vestito rosso è il mio abito da ballo, rappresenta la sopravvivenza. Una bambina che si pensava sarebbe morta prima dei sette anni, è arrivata al ballo dell'ultimo anno, si è diplomata e ha continuato a sconfiggere le difficoltà».

<sup>506</sup> <https://tc3.canopycanopy.com/contents/on-and-off-again/#title-page> [Ultimo accesso 30/05/2023].

<sup>507</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HfCFOO07dpA> [Ultimo accesso 30/05/2023].



portraiture, getting into a pose, whatever it is»<sup>508</sup>. Il concetto di posa, nel *vogueing*, oltre a riprendere dei movimenti precisi derivati dal mondo della fotografia di moda, permette di incarnare delle espressioni e degli stati interiori precisi, che attraverso il movimento si cerca di esprimere. Si tratta di una danza relazionale e narrativa, perciò, in questa visione, la posa cessa di essere un momento statico in un flusso, trasformandosi in un elemento internamente vitale.

Per quanto riguarda i lavori strettamente performativi di LaBeija, nel 2019 la Performa Biennial e il Performance Space di New York commissionarono all'artista un lavoro dedicandole uno spazio nel palinsesto dell'evento. Il tema di Performa era relazionato al Bauhaus europeo, rielaborato e rivisto con un'ottica performativa. LaBeija fu l'ideatrice e performer del lavoro intitolato *Untitled, The Black Act*, ispirandosi al *Triadisches Ballet* di Oskar Schlemmer (1888 – 1943) del 1922. La coreografia, ideata dall'artista tedesco sulle musiche di Paul Hindemith (1895-1963), era basata su movimenti geometrici e meccanici, riflettendo sul rapporto dell'uomo contemporaneo con la modernità<sup>509</sup>. LaBeija, dopo quasi un secolo, rilesse la coreografia unendola al proprio immaginario e, soprattutto, alla città di New York e, ancora una volta, alla *ballroom scene*. Si tratta di un lavoro di rielaborazione a partire anche da una riflessione personale sullo spazio della città. Il palcoscenico era, infatti, diviso in una griglia a richiamare la suddivisione urbana della metropoli, in dialogo con una forma a spirale, che per LaBeija simboleggiava il concetto di “caos” preliminare ad un “processo di guarigione” identificato nei diversi quadrati della griglia: «It begins with something that happens in our lives and we spiral out [...] Once you realize that the spiral is a positive thing, a healing crisis more than anything else, you can go into the next phase of addressing the issue, addressing yourself really»<sup>510</sup>. Il lavoro performativo fu preceduto da una serie fotografica preparativa alla performance, come

---

<sup>508</sup> Intervista all'artista in appendice, p. 193 «È qualcosa a cui tornerò [...] penso ancora di usarlo nelle mie foto e nei miei video. Penso che le immagini in movimento e la fotografia abbiano una stretta relazione con il *vogueing*, in particolare con la posa: la posa è una parte importante del mio autoritratto, l'entrare in una posa, qualunque essa sia».

<sup>509</sup> S. Lahusen, *Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets?*, in “Dance Research”, Vol. 4, n. 2, 1986, pp. 65-77, qui p. 67.

<sup>510</sup> M. Durón, *For Performa Biennial, Kia LaBeija Reinvents a Bauhaus Classic—With a Ball Culture Twist*, in “ARTnews”, 07/11/2019, <https://www.artnews.com/art-news/artists/kia-labeija-performa-commission-bauhaus-13535/> [Ultimo accesso 30/05/2023]. «Una volta che ci si rende conto che la spirale è un fatto positivo, una crisi di guarigione più che altro, si può passare alla fase successiva di affrontare il problema, affrontando sé stessi in modo concreto».

è possibile notare dalle immagini *Untitled, The Spiral*, e *Kia Untitled, The Grid* (2019). Originariamente, la coreografia era divisa in tre parti, legate ai colori utilizzati nei costumi e nella scenografia – giallo, rosa e nero –, l’artista newyorkese decise di focalizzarsi sull’ultimo atto, coinvolgendo un cast composto da donne afroamericane. La costumista Kyle Luu elaborò nuovi costumi, ispirati sia alle forme già create da Schlemmer, rilette in chiave contemporanea, sia ai corpi femminili in scena<sup>511</sup>. La coreografia, basata su movimenti a specchio e ideata da LaBeija, univa il rapporto tra movimenti geometrici e *vogueing*; tuttavia, non venne definita nello specifico, lasciando la possibilità ai performer di entrare in sintonia reciproca, «as a visualization of confronting of one’s ego»<sup>512</sup>.

«What happens when the world tells you that your insides are considered a deadly weapon?»<sup>513</sup>: tornando alla dimensione fotografica in relazione al testo, tra i lavori più recenti di Kia LaBeija si trova una breve serie, del 2021, legata alle dinamiche relazionali e ai rapporti di coppia vissuti in prima persona dall’artista. In un’immagine si scorge il mezzo busto dell’artista, inquadrato fino al mento, sul quale è proiettata la frase “*I risked my life for you*” [fig. 34]. La fotografa racconta che si tratta di un’affermazione che ricevette da una persona, in passato, dopo aver scoperto della sieropositività della stessa: «It made me feel unloveable, toxic and ugly, like there was something wrong with me that couldn’t be fixed [...] It’s very common for women living with HIV to deal with emotional and psychological abuse, intimate partner violence and sexual violence, and there needs to be more dialogue around that»<sup>514</sup>. Al contrario, in un secondo scatto della serie, la frase proiettata sui corpi abbracciati dell’artista e della compagna Tania Larot – artista multidisciplinare – dà il titolo all’immagine: “*She Knows and She Loves Me even More*”.

---

<sup>511</sup> Ibidem.

<sup>512</sup> Ibidem.

<sup>513</sup> J. Hernandez, K. LaBeija, *In Conversation with Kia LaBeija: Using Positivity to Elevate Awareness, Acceptance, and Activism for HIV/AIDS*, in “Gallery Gurls”, 21/12/2015, <https://gallerygurls.net/art-convos/2015/12/21/in-conversation-with-kia-labeija-using-positivity-to-trigger-awareness-acceptance-and-activism-for-hiv-aids> [Ultimo accesso 25/05/2023]. «Cosa succede quando il mondo ti dice che le tue viscere sono considerate un’arma letale».

<sup>514</sup> D. S. Harper, *Kia LaBeija Shapes Her Own Narrative*, in “WMagazine”, 25/02/2022, <https://www.wmagazine.com/culture/kia-labeija-interview-photography-art-fotografiska> [Ultimo accesso 30/05/2023]. «Mi ha fatto sentire non amabile, tossica e brutta, come se ci fosse qualcosa di sbagliato in me che non poteva essere risolto [...] È molto comune per le donne che vivono con l’HIV avere a che fare con abusi emotivi e psicologici, violenza da parte del partner nelle relazioni di intimità e violenza sessuale, e c’è bisogno di un maggiore dialogo su questo tema».

### 4.3.2 *Prepare my heart, 2022*

I once thought that I belonged to this city,  
That I had an obligation to its giants.  
But what I've learned is that loneliness may cause you to fall in love with  
objects over people.  
Metal and steel that seem unbreakable,  
then the towers fell,  
my mother soon after,  
and with her crumbled my belief in invincibility.  
I believe I was drafted[...]  
Now some of these stories get lost.  
I've found mine through old articles and photographs of my mother  
talking about AIDS and miracles,  
and though she was drafted too,  
she found herself fighting a battle that she was destined to lose. [...]  
The blood running through my veins her only living will.  
So I paint her into pictures  
so that I may sleep at night  
So she may continue to breathe through 16 by 24 frames [...] <sup>515</sup>.

A febbraio 2022, presso il Fotografiska Museum di New York, venne inaugurata la prima retrospettiva sul lavoro di Kia LaBeija. L'esposizione, intitolata *prepare my heart* venne presentata come una “lettera d'amore” alla metropoli, una dedica alla figura della madre, oltre al racconto di cosa è significato crescere con l'HIV per una giovane donna afro-filippino-americana<sup>516</sup>. A cura di Meredith Breech, l'allestimento coinvolse sia lavori fotografici di LaBeija, che oggetti e materiali di archivio appartenuti alla sua famiglia come lettere, i diari lasciati dalla madre per lei e fotografie di infanzia. Si cercò di intessere un percorso tra oggetti quotidiani e affettivi, legati alla sfera privata dell'artista, per giungere ai lavori fotografici. Il rapporto con la propria famiglia e la città di New York emerse anche precedentemente, oltre alle serie

---

<sup>515</sup> K. LaBeija, *Drafted*, in <sup>515</sup> K. LaBeija, J. Tolentino, *DUETS: Kia LaBeija & Julie Tolentino in conversation*, op. cit., pp. 22-23. «Un tempo pensavo di appartenere a questa città, che avessi un obbligo nei confronti dei suoi giganti.

Ma ho imparato che la solitudine può far sì che ci si innamori più degli oggetti che delle persone /degli oggetti piuttosto che delle persone. / Metallo e acciaio che sembrano infrangibili, /poi le torri sono cadute, / mia madre poco dopo, / e con lei crollò la mia fede nell'invincibilità. /Credo di essere stato arruolato[...] /Ora alcune di queste storie si perdono. / Io ho ritrovato la mia attraverso vecchi articoli e fotografie di mia madre /che parlavano di AIDS e di miracoli, e sebbene anche lei fosse stata arruolata, /si è trovata a combattere una battaglia che era destinata a perdere. [...] /Il sangue che scorre nelle mie vene è il suo unico testamento vivente. / Così la dipingo in immagini / per poter dormire la notte. /Così lei può continuare a respirare attraverso fotogrammi di 16 x 24».

<sup>516</sup> <https://www.fotografiska.com/nyc/exhibitions/kia-labeija/> [Ultimo accesso 30/05/2023].

24, in altri lavori, tra cui *Earthwalk*<sup>517</sup>, un'opera performativa realizzata alla St. Mark Church, e il video *Goodnight, Kia*, realizzato per il Day With(out) Art del 2017 (*Alternate Endings, Radical Beginnings*)<sup>518</sup>. In quest'ultimo, infatti, compaiono alcuni degli oggetti o dei video di infanzia dell'artista con la propria madre che funsero da punto di partenza per il concepimento della mostra del 2022 al Fotografiska:

I really wanted to use archival footage and images and texts to also kind of fill in this narrative, this story that, you know, I wanted to tell about what it's been growing up living with HIV, losing my mum, just dealing with the dynamic of the family. I just felt, like, every show that I've seen that deals with the AIDS epidemic it's just way one side of the narrative and I just wanted, even though I was a little reluctant to do it, I was like "Ah, I need to make this show"<sup>519</sup>.

L'operazione di recupero di oggetti personali crea una chiave di lettura per leggere le stesse opere dell'artista esposte in mostra e, allo stesso tempo, riflettere sulle esperienze di vita della comunità coinvolta nell'emergenza sanitaria di HIV e AIDS nella quale nacque LaBeija, che venne vissuta, e combattuta, dalla madre Kwan. Infatti, appaiono foto di Kia agli incontri di ACT UP e di Apicha (Asian Pacific Islander coalition on HIV/AIDS), a sottolineare la poco trattata situazione dei bambini sieropositivi dalla nascita. L'intento di questa mostra, attraverso il racconto autobiografico dell'artista, mirava ad essere un riferimento per la possibilità di trattare il tema dell'HIV/AIDS anche attraverso diverse lenti rispetto a quelle utilizzate dalle istituzioni museali fino a questo momento. Si trattava di una proposta, anche metodologica, per rendere più inclusivo e completo il dialogo odierno attorno alle tematiche della memoria, del lutto, dell'azione sociale in relazione alle questioni sull'HIV e AIDS e della rielaborazione della narrazione visiva di corpi malati. L'intera esposizione è stata, per l'artista, un processo terapeutico di metabolizzazione della propria esperienza personale:

---

<sup>517</sup>T. Kerr, *A Families Affair*, in "The Village Voice", 21/06/2017, <https://www.villagevoice.com/2017/06/21/a-families-affair/>; [Ultimo accesso 30/05/2023].

<sup>518</sup>*Goodnight, Kia*, <https://vimeo.com/245609278> [Ultimo accesso 30/05/2023].

<sup>519</sup> Intervista all'artista in appendice, p. 188. «Volevo davvero usare filmati e immagini d'archivio e testi per riempire questa narrazione, questa storia che volevo raccontare su come è stato crescere con l'HIV, sulla perdita di mia madre, sulle dinamiche della famiglia. Ho sentito che tutti gli spettacoli che ho visto sull'epidemia di AIDS sono sempre stati una sola parte della narrazione e volevo, anche se ero un po' riluttante a farlo, e dire: "Ho bisogno di fare questo spettacolo"».

I think my work is really about processing, honestly. Processing and, you know, how do you fill in the emotional space when you're shifting from one thing to another: how do you let go of the past, or how do you let go of feelings that are triggering or that keep you in a particular space or mindset? I don't know if these are things that you can never fully let go of, but I believe in my practice that working through it, through images and writing, it helps to have a new relationship with traumatic memories<sup>520</sup>.

Infine, la mostra *prepare my heart* può essere considerata un modello per rivedere e rileggere le modalità di narrazione istituzionale di corpi in relazione con la dimensione della malattia, che comprende anche l'azione di entrare in contatto e tradurre adeguatamente le percezioni personali di chi è coinvolto in questa costruzione storica. Nella figura di Kia LaBeija si racchiudono diverse "eredità": quella di essere testimone di un possibile cambiamento e arricchimento nella rappresentazione del corpo femminile sieropositivo, quello di appartenere ad una comunità *queer* e *underground* che cerca di acquisire maggiore visibilità, comprensione ed inclusione nel dibattito pubblico e, infine, quella di essere portavoce costante della memoria di ciò che è stato il passato della lotta contro l'HIV e AIDS.

The museum space becomes a host body for queer viruses, of different strains, ready to infect their viewer. [...] The queer artist's drive to invade, to visualize queerness within public spaces, is driven by a dual desire for visibility, for proving one's existence, and by a desire to catalyze social change. In order for a virus to change and ultimately take over its host body, it must first invade that body, adapt to its environment, and learn to feed off its resources<sup>521</sup>.

---

<sup>520</sup> Intervista all'artista in appendice, p. 189. «Credo che il mio lavoro riguardi l'elaborazione, onestamente. Elaborazione e come si riempie lo spazio emotivo quando si passa da una cosa all'altra: come si lascia andare il passato, o come si lasciano andare i sentimenti che sono scatenanti o che ci tengono in un particolare spazio o mentalità? Non so se si tratta di cose che non si possono mai lasciare andare del tutto, ma credo che nella mia pratica lavorare su di esse, attraverso le immagini e la scrittura, aiuti ad avere un nuovo rapporto con i ricordi traumatici»

<sup>521</sup> L. Stamm, *Becoming the Virus: Queer Art that Infects*, in "Contagion", Vol. 39, N. 1, pp. 9-15, qui p. 12. «Lo spazio museale diventa un corpo ospite per i virus queer, di ceppi diversi, pronti a infettare il loro spettatore. [...] La spinta dell'artista queer a invadere, a visualizzare la *queerness* all'interno degli spazi pubblici, è guidata da un duplice desiderio di visibilità, di dimostrare la propria esistenza, e dal desiderio di catalizzare il cambiamento sociale. Affinché un virus possa cambiare e infine prendere il controllo del corpo che lo ospita, deve prima invadere quel corpo, adattarsi al suo ambiente e imparare a nutrirsi delle sue risorse».

## Conclusioni

La costruzione dello studio qui presentato è stata elaborata in funzione della volontà di esplorare la compenetrazione tra arte e vita all'interno del contesto artistico fotografico, attraverso una ricerca bibliografica di testi eterogenei, arricchita da interviste inserite in appendice. In particolare, è stata osservata la natura della fotografia performativa alla luce del suo ruolo potenzialmente terapeutico, trattando, nello specifico, della rappresentazione del corpo femminile malato. All'interno di questo rapporto è stato possibile, grazie ai casi studio analizzati, osservare e identificare un approccio comune che, oltre alla fotografia performativa, si è ritrovato anche in altre tecniche e poetiche, come lo *snapshot* e la pratica di recupero delle immagini – operazioni frequenti nel contesto dell'arte contemporanea. La ricerca ha mirato a rileggere queste pratiche attraverso la lente della presenza latente di una capacità terapeutica insita, in generale, al mezzo fotografico. Queste osservazioni si sono intrecciate con la specificità dell'argomento dell'elaborato, circa la percezione sociale, dovuta anche alle immagini fotografiche, del concetto di malattia applicato a corpi femminili. La riflessione si è inoltrata in questo contesto, dapprima definendo appieno cosa si intende per “foto-terapia”, poi elencando i diversi approcci che si sono susseguiti nel tempo.

Si è osservato come, nei primi esempi di fotografia clinica ottocentesca legata ai casi di Hugh Welch Diamond e Jean-Martin Charcot, vi fosse una volontà terapeutica nell'utilizzare, in maniera pionieristica, lo strumento della fotografia in relazione, in particolare, a casi di disturbi psichici e comportamentali. Tuttavia, da questa analisi è emersa la tendenza dei soggetti analizzati a creare una vera e propria iconografia della malattia in linea con caratteristiche estetiche che potessero essere riconoscibili e riconducibili ad essa, oltre a soddisfare, allo stesso tempo, una ricerca visiva in linea coi canoni della ritrattistica tradizionale dell'epoca. Questa premessa sull'origine della pratica foto-terapeutica lega l'argomento, imprescindibilmente, al tema della narrazione del corpo malato da parte di terzi, spesso discordante dalla volontà del soggetto ritratto.

Entrando nel contesto contemporaneo e osservando le caratteristiche del metodo foto-terapeutico più noto proposto dalla terapeuta Judy Weiser, si è trattata l'applicazione

di tali principi all'interno di tre principali casi studio. La scelta di affrontare i lavori delle artiste multidisciplinari Jo Spence, Hannah Wilke e Kia LaBeija è stata guidata dalla ricerca di un filo rosso all'interno di produzioni di artiste donne, le quali vite fossero caratterizzate dal tentativo di dialogare con il proprio corpo malato e la sua rappresentazione, dettata dalle stesse, attraverso il linguaggio fotografico. Nonostante le diversità dei casi studio affrontati, è stato possibile osservare il ripresentarsi di approcci simili al mezzo fotografico, in particolare la dimensione performativa insita all'autoritratto, caratterizzata da una fase preparatoria e, allo stesso tempo, dall'immediatezza del momento. Si può parlare di un approccio più programmatico nell'opera di Jo Spence, dove la fototerapia diventa un vero e proprio metodo sperimentato dalla stessa per affrontare le diagnosi di tumore al seno, prima, e di leucemia, poi. Tra gli aspetti più importanti della pratica di Spence – che si ritrova declinata in modi diversi anche negli altri casi studio – è presente il rendere il proprio lavoro creativo un mezzo da condividere con "l'altro". L'artista, infatti, cercò di definire un metodo terapeutico assieme alla collega Rosy Martin – quindi già in una dimensione di comunione di intenti – che potesse essere utile anche ad altre persone. Questa visione iscrive il lavoro di Spence in un'ottica estremamente sociale e di "democratizzazione" del linguaggio artistico fotografico. Non si tratta, dunque, solamente di lavori egoriferiti, anzi, spesso questi hanno profondi collegamenti con altri individui appartenenti alle vite delle artiste scelte: per Spence il rapporto complesso con la sua famiglia, per Wilke il legame profondo con la madre Selma e, allo stesso modo, per LaBeija, l'importante dimensione di memoria dedicata alla madre Kwan.

Alla luce di queste osservazioni emerse dalla ricerca, l'elaborato sottolinea la continuità tra diverse generazioni di artiste nel porre un'attenzione particolare alla ricezione delle proprie opere su questa tematica, sia da un punto di vista identitario e personale, rivolgendosi a loro stesse – dove risiede l'aspetto terapeutico – sia nei confronti dell'osservatore. I lavori selezionati e analizzati presentano, infatti, una forte dimensione sociale che unisce arte e attivismo, e sono rivolte a determinate categorie sociali, alle quali le artiste, per le personali esperienze di vita, appartengono. Nel caso di Jo Spence e Hannah Wilke, appartenenti alla stessa generazione, si parla di "autopatografie", grazie alle quali viene rivendicata la possibilità di autodefinire il

proprio corpo attraverso l'immagine fotografica, immortalandolo senza filtri, in ogni passo della malattia. Per le due artiste, questa rivendicazione ha, inevitabilmente, degli effetti nella percezione esterna del proprio corpo, attraverso l'osservazione di esso permessa dall'utilizzo della fotografia. A questo si aggiungono delle modalità di rappresentazione definite chiaramente dalle artiste: Spence parte dalla pratica di rimettere in circolo e di esporre delle memorie private, abbracciando la forma del *reenactment* di momenti legati al proprio passato e al percorso di cura. Wilke, d'altro canto, sfida le rappresentazioni della bellezza femminile giocando, con ironia, con le pose derivate dalla fotografia di moda, che diventano uno spazio dove mettere in discussione la visione stereotipata di un corpo malato. Nel caso dell'artista americana, la ricerca ha fatto emergere un'implosione del significato dell'immagine di partenza, grazie alla stratificazione compiuta nella fase di costruzione dell'autoritratto. Da un'iniziale percezione superficiale del soggetto, Wilke utilizza un linguaggio ironico che le permette di giocare con la propria identità e il concetto di bellezza, che diventa il nucleo fondamentale di questa pratica dalla forte carica performativa, esplorata nel corso della sua intera carriera ma intensificatasi in reazione alla propria condizione di salute.

Non solo la malattia, ma all'interno dei lavori di Wilke e Spence vi è una particolare importanza data alla terapia e alla cura, oltre agli effetti di queste sul loro corpo e sulla definizione della vitalità di esso anche in relazione alla malattia. In un breve approfondimento sui lavori dell'artista foggiana Claudia Amatruda (intervistata in fase di ricerca) inserito in relazione a Jo Spence, si è sottolineato come il concetto e processo di fototerapia messo a punto dall'artista inglese negli anni Ottanta sia ancora estremamente attuale e provocatorio. Tuttavia, nei lavori di Amatruda non è espressa in maniera dettagliata – come in Spence – la propria condizione patologica; ciò che emerge è la convivenza con essa nella quotidianità, dopo l'iniziale necessità di accogliere e metabolizzare il lungo percorso di diagnosi intrapreso. In quest'ultimo aspetto la stessa artista riconosce il ruolo della fotografia performativa come uno strumento "salvifico".

Nuovamente da un contesto strettamente contemporaneo emerge il lavoro di Kia LaBeija, che si inserisce nel contesto della ricerca per la relazione intessuta fra la propria sieropositività presente dalla nascita, e il proprio aspetto esteriore. Il tema della



posa si trasforma nuovamente, inteso, in questo caso, come parte di un linguaggio nel quale LaBeija si riconosce: il *vogueing* e la *ballroom scene*. Infatti, il suo lavoro (al quale è stata dedicata anche una seconda intervista in appendice) unisce la dimensione privata – espressa negli aspetti più complessi della propria condizione, compreso il lutto per la madre – con quella estremamente pubblica, per la decisione dell’artista di utilizzare il proprio alter ego nei suoi lavori. In essi, si può notare, infine, un’evoluzione della fototerapia precedentemente osservata: il focus si sposta molto di più sull’aspetto performativo, sul movimento e sull’elaborazione di un’estetica ben lontana dalla rappresentazione tendenzialmente tragica della sua situazione. LaBeija non sottolinea le caratteristiche della propria condizione di salute, ma individua nella convivenza con essa un motivo per rivendicare l’importanza di trattare di questo tema con un nuovo linguaggio, particolarmente attento alla resa estetica.

In conclusione, la ricerca vuole delineare una visione di insieme derivata da un’analisi specifica, per argomentare l’utilizzo della fotografia, in unione con la performance art, come un mezzo efficace e applicabile in modi eterogenei in ottica auto-terapeutica. La fotografia performativa diventa, in questo contesto, uno spazio in grado di accogliere riflessioni intime, proprio per la possibilità di costituire diversi livelli di lettura dell’immagine. Ne è prova la principale metodologia emersa che, infatti, prevede una fase preparatoria dove il soggetto ritratto, che corrisponde all’autrice, trasforma il proprio vissuto progettando un’immagine che, attraverso le proprie leggi interne, traduca adeguatamente un’esperienza e, allo stesso tempo, un’idea.

## Immagini



Figura 1

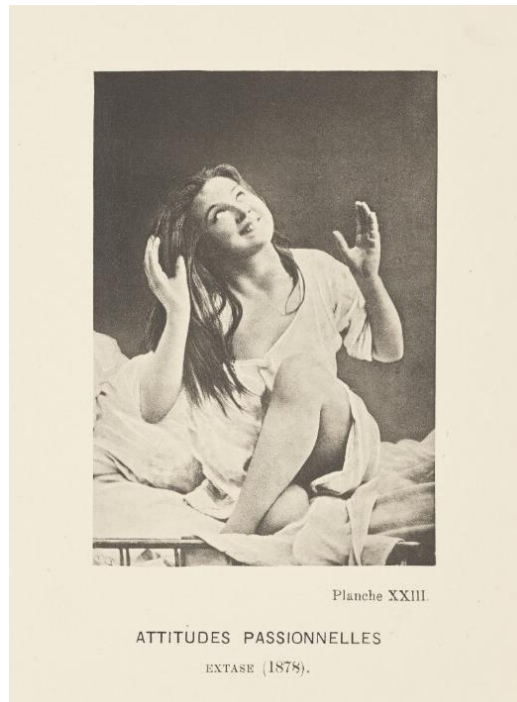


Figura 2



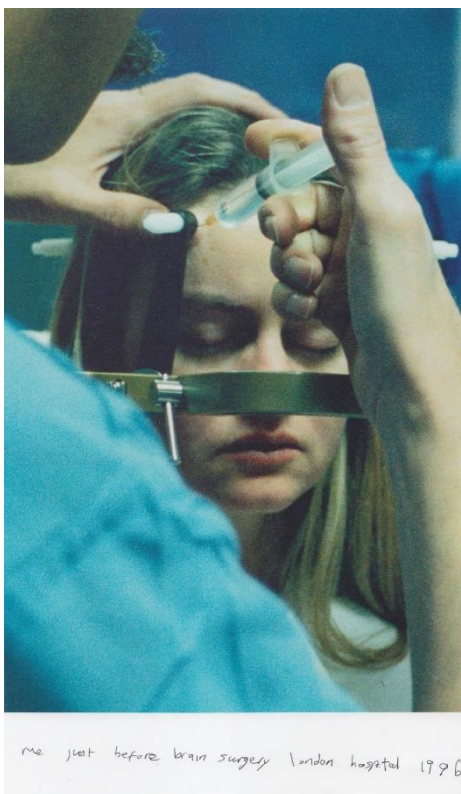
Figura 3



Figura 4



Figura 5



me just before brain surgery london hospital 1976





Figura 7

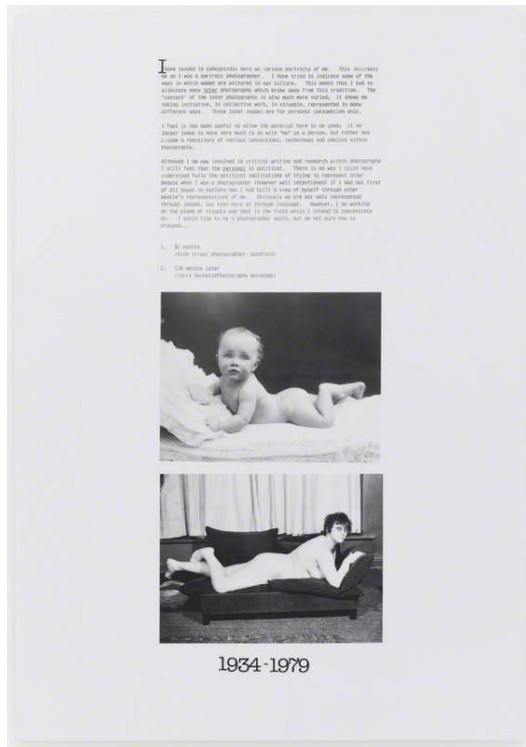


Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figure 5.3 Rosy Martin (with Jo Spence), *Unwind the Lies that Bind*, 1988, courtesy of Rosy Martin

Figura 11



Figura 12



*Figura 13*



*Figura 14*

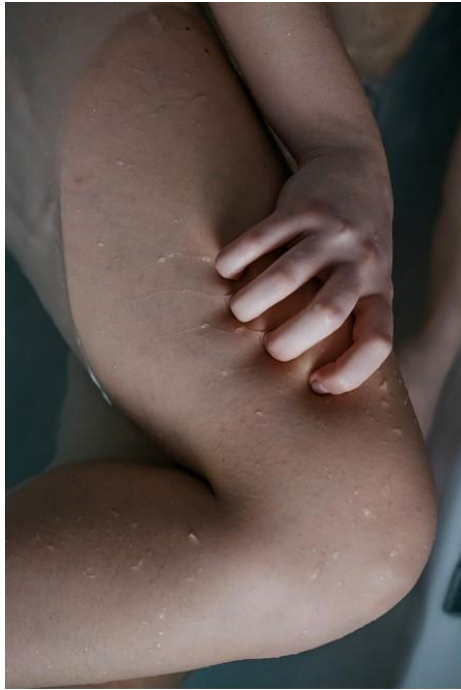




Figura 15



Figura 16



*Figura 17*



*Figura 18*



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22





Figura 23



Figura 24



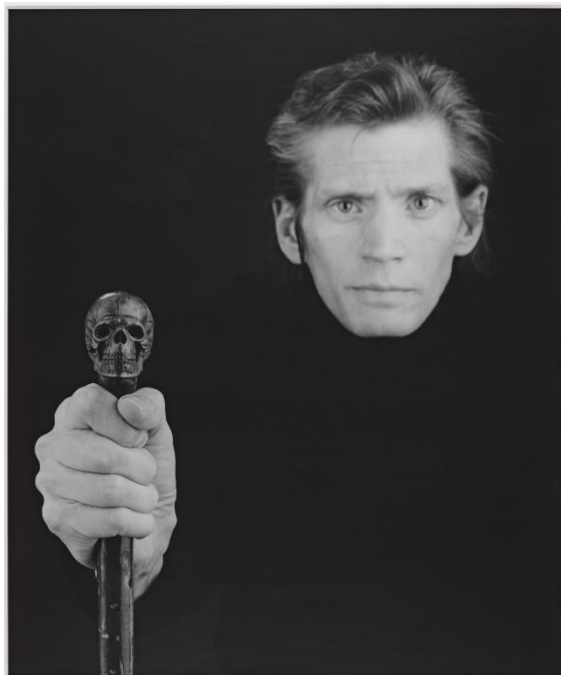
Figura 25



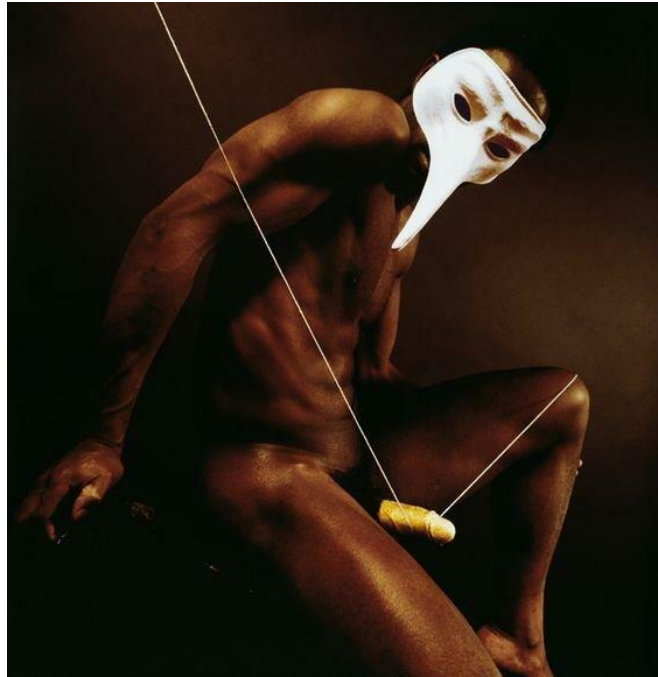
Figura 26



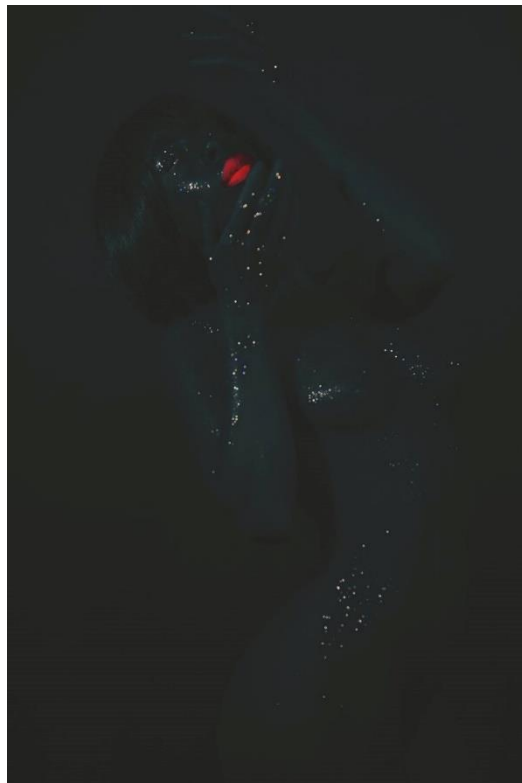
*Figura 27*



*Figura 28*



*Figura 29*



*Figura 30*





Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34

## Elenco delle immagini

Fig. 1, Hugh Welch Diamond, *Patient, Surry County Lunatic Asylum*, 1850-55, stampa all'albumina da negativo su vetro, 18.2 x 12.9 cm, Metropolitan Museum (New York)

Fig. 2, Paul-Marie-León Regnard, *Attitudes Passionelles Extase (Iconographie photographique de la Salpêtrière)*, 1878, photogravure, 10.3 x 7.1 cm, Getty Museum (Los Angeles)

Fig. 3, Carmen Winant, *My Birth*, 2018, installazione di dimensioni variabili, MoMA (New York)

Fig. 4, Nan Goldin, *Nan and Brian in Bed, New York City, 1983 (The Ballad of Sexual Dependency)*, 1983, silver dye-bleach print, 39.4 x 58.9 cm, MoMa (New York)

Fig. 5, Ketty La Rocca, *Craniologia n 4*, 1973, Collezione Maria Grazia Chiuri, Parigi

Fig. 6, Corinne Day, *Just before brain surgery, London Hospital, 1996 (Diary)*, 1996

Fig. 7, Mari Katayama, *bystander #14*, 2016, 9 x 12 cm, Digital c-print, Tate Museum, Londra

Fig. 8, Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1979, Macba (Barcellona)

Fig. 9, Jo Spence, *A Picture of Health: How Do I Begin?*, 1982-1983, fotografia a colori, 51 x 40.5 cm

Fig. 10, Jo Spence, *Photo Therapy: Early Mother*, 1984, tre fotografie a colori, 15.4 x 10.4 cm, Richard Saltoun Gallery, Londra

Fig. 11, Rosy Martin, *The Construction of Heterosexuality*, 1987

Fig. 12, Jo Spence, Rosy Martin, *Photo Therapy: Work on Emotional Eating*, 1984, fotografia a colori, 15.4 x 10.3 cm, Richard Saltoun Gallery (Londra)

Fig. 13, Jo Spence, *Infantilization*, 1984, fotografia a colori, 123 x 82 cm, Richard Saltoun Gallery (Londra)

Fig. 14, Jo Spence, Terry Dennett, *Property of Jo Spence?*, 1982, stampa su carta alla gelatina ai sali d'argento, 7 x 4.9 cm, Tate (Londra)

Fig. 15, Jo Spence, Terry Dennett, *The Final Project*, 1991-92, Richard Saltoun Gallery

Fig. 16, Jo Spence, Terry Dennett, *The Final Project*, 1991-92, Richard Saltoun Gallery

Fig. 17, Claudia Amatruda, *Naiade*, 2018, courtesy dell'artista

Fig. 18, Claudia Amatruda, *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras*, 2022, courtesy dell'artista

Fig. 19, Hannah Wilke, *Intra-Venus Tapes 1990-1993*, 2007, installazione video a 16 canali, 30 ore di girato, Ronald Feldman Gallery, New York

Fig. 20, Hannah Wilke, *Intra-Venus Series No. 4, July 26 and February 19, 1992*, 1992, gigantografie a colori, 180 x 120 cm, Ronald Feldman Gallery (New York)

Fig. 21, Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series, An Adult Game of Mastication.*, 1974, 28 fotografie in bianco e nero, 17.8 × 12.7 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Fig. 22, Hannah Wilke, *Intra-Venus Series Triptych*, 1992-3, 3 chromagenic supergloss prints, 66 x 100 cm, Ronald Feldman Gallery (New York)

Fig. 23, Hannah Wilke, *Brushstrokes: January 19, 1992*, 1992, capelli dell'artista su carta, 76.2 x 56.5 cm, MoMA (New York)

Fig. 24, Hannah Wilke, *So Help Me Hannah series, Portrait of the Artist with Her Mother, Selma Butter*, 1978-81, fotografia a colori

Fig. 25, Hannah Wilke, *Seura Chaya #1* (serie *Seura Chaya*), 1978-89, stampa alla gelatina d'argento e acquerelli su carta, 149.9 × 160 cm, The Jewish Museum (New York)

Fig. 26, David Wojnarowicz, *Untitled (Peter Hujar)*, 1989, Estate of David Wojnarowicz and P·P·O·W (New York)

Fig. 27, Nan Goldin, *Cookie and Sharon on the Bed, Provincetown, 1989*, 1989, portfolio di 15 stampe Cibachrome 577 × 481 mm

Fig. 28, Robert Mapplethorpe, *Self portrait*, 1988, stampa alla gelatina d'argento, 57 × 48 cm, Tate (Londra)

Fig. 29, Rotimi Fani-Kayode, *The Golden Phallus*, 1989, fotografia a colori, Rotimi Fani-Kayode / Autograph ABP (Londra)

Fig. 30, Kia LaBeija, dalla serie *Fear is Only a Fraction of Love*, 2016, credits Kia LaBeija

Fig. 31, Kia LaBeija, *The First Ten Years (24)*, 2014, 20x40, credits Kia LaBeija

Fig. 32, Kia LaBeija, *Mourning Sickness (24)*, 2014, 20x40, credits Kia LaBeija

Fig. 33, Kia LaBeija, *Eleven*, 2015, 20x40, credits Kia LaBeija

Fig. 34, Kia LaBeija, *I risked my life for you*, 2021, credits Kia LaBeija

Fig. 37, Kia LaBeija, *Our New Spokeperson, ACT UP 1994*, fotografia d'archivio

## Bibliografia

Autori vari, “*Documenta Magazine – Life!*”, n.2, Kassel, 2007

Autori vari, *Drawing the Line Against AIDS* cat. (14 giugno – 10 ottobre 1993, Biennale di Venezia, Venezia), New York AMFAR International, 1993, p. non numerate

Autori vari, in *Significant Losses: Artists Who Have Died from AIDS* cat., (a cura di C. DeMonte), 1994, p. non numerate A.M. Acocella, O. Rossi (a cura di), *Le nuove arti terapie*, Milano, Franco Angeli, 2013

L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma, Editori Laterza, 2006

C. Amirault, *Posing the Subject of Early Medical Photography*, “Discourse”, vol. 16, no. 2, 1994, pp. 51-76

C. Amatruda, *What happens to you? Il corpo disabile nell’arte contemporanea tra autoritratto e performance*, tesi di laurea, Foggia, Accademia di Belle Arti, 2022

*Art AIDS America* cat. (3 ottobre 2015 – 10 gennaio 2016, Tacoma Museum, Washington), a cura di J. Katz, R. Hushka, University of Washington Press, pp. 20-21

J. L. Austin, *Come fare le cose con le parole*, Genova-Milano, Marietti, 1987

C. Baldacci, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, in *Re-: An Errant Glossary*, a cura di C. F. E. Holzhey, A. Wedemeyer, Cultural Inquiry, ICI Berlin, 2019, pp. 57–67

A Barbu, J. Paul Ricco, *Inheriting AIDS: A Conversation*, in “*On Curating*”, vol 42, 2019, pp. 40-45

R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003

*Beyond the Perfect Image: Photography, Subjectivity, Antagonism*, cat. (Barcellona, 27 ottobre 2005 – 15 gennaio 2006) a cura di J. Ribalta and T. Dennett, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005

M. M. Bailey, *Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture*, in “*Feminist Studies*”, vol. 37, n. 2, 2011, pp. 365-386

- H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (e altri.), *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2015
- M. Bertrand, *The Half Moon Photography Workshop and Camerawork: catalysts in the British photographic landscape (1972-1985)*, in “Photography and Culture”, vol.11, n.3, pp. 239-259
- J. Boaden, *Art AIDS America: Tacoma, Kennesaw, New York and Chicago*, in “The Burlington Magazine”, Vol. 158, No. 1365, 2016, pp. 1007-1009
- A. Boal, (a cura di ) G. U. Ursič, *Il teatro degli oppressi: teoria e tecnica del teatro latinoamericano*, Milano, Feltrinelli, 1977
- J. Butler, *Questione di genere*, Roma, Laterza, 2006
- D. Company (a cura di), *Jo Spence: The Final Project*, Londra, Ridinghouse, 2013
- F. Caroli, *Storia della fisiognomica*, Mondadori, Milano, 1995
- L. Coradeschi, *Scandals at the Venice Biennale*, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca’ Foscari, 2021
- A. Corbo, *Il rito e lo psicodramma*, tesi di laurea, Milano, Studio di Psicodramma, 2014
- C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2020
- K. Cross, J. Peck. *Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory*, in “Photographies”, vol.3, n.2, pp. 127-138
- E. Day, *Out of Silence: Women Protesting the AIDS Epidemic, 1980-2020*, Cambridge, Pembroke College, 2020
- D. de Marneffe, *Looking and Listening: The Construction of Clinical Knowledge in Charcot and Freud*, in “Signs”, vol.17, n. 1, 1991, pp- 71-111
- E. Del Becaro, *Intermedialità al femminile: l’opera di Ketty La Rocca*, Milano, Mondadori, 2008
- N. Demmings, *HIV/AIDS Social Stigma and Visual Art*, Washington, University of Washington, 2016

- T. Dennett, *Jo Spence's auto-therapeutic survival strategies*, in "Health", vol. 15, n.3, pp. 223-239
- H. W. Diamond, *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity*, in "PSICOART", n.1, 2010, pp. 1-14
- DIRE AIDS* cat. (5 maggio – 4 giugno 2000, Promotrice delle Belle Arti, Torino) a cura di G. Cochrane, E. Cucco, G. Verzotti, A. Vettese, Milano, Charta, 2000
- P. Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, Quattro Venti, 1998, p. 17
- G. Didi Hubermann, *L'invenzione dell'isteria*, Genova-Milano, Marietti, 2008
- Eva Hesse / Hannah Wilke: Erotic Abstraction*, cat. (New York, Acquavella, 5 Maggio – 18 Giugno 2021) a cura di E. Nairne, J. Applin, A. Tobin, A. Wagner, New York, Rizzoli International, 2021
- J. Frueh, *The Erotic as Social Security*, in "Art Journal", Vol. 53, No. 1, 1994, pp. 66-72
- S. L. Gilman, *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Brattleboro Echo Point Books & Media, 1976
- S. L. Gilman, *Immagini della malattia. Dalla follia all'AIDS*, Bologna, Il Mulino, 1993
- D. Goddard and T. Takemoto, *Looking through Hannah's Eyes: Interview with Donald Goddard*, in "Art Journal", Vol. 67, No. 2, 2008, pp. 126-139
- N. Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1986, p. 7
- N. Goldin, *In the Valley of the Shadow*, in *Witnesses: Against Out Vanishing*, cat, (Artists Space, New York City, 16 novembre 1989 – 6 gennaio 1990), New York, Artists Space, 1989
- N. Goldin, D. Wojnarowicz, *Love, sex, art, and death: in September of 1990, David Wojnarowicz and photographer Nan Goldin, longtime friends, sat down to a three-hour conversation*, in "Aperture", n. 137, 1994, pp. 56-69



*Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, in *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of American Art, 2 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, New York, Whitney Museum, 1996

J. Z Grover, J. Spence, "*Sharing the Wounds*": *Jan Zita Grover Interviews Jo Spence*, in "The Women's Review of Books", vol. 7, n. 10/11, 1990, pp. 38-39

*Hannah Wilke: a Retrospective*, cat. (Nikolaj, Copenhagen, Contemporary Art Center, 31 ottobre – 21 dicembre 1998) a cura di S. Goldman et al., Copenhagen, Contemporary Art Center, 1998

*Hannah Wilke: Art for Life's Sake*, 4 giugno – 6 gennaio 2022, Pulitzer Arts Foundation, St Louis (libretto di mostra)

*Hannah Wilke: Exchange Values*, cat. (Gasteiz, Artium Museoa, 5 ottobre 2006 – 14 gennaio 2007), a cura di L. Fernández Orgaz, Gasteiz, Artium - Centro-Museo Vasco de Arte Contemporaneo, 2006

M. Harris, F. Lebowitz, *Close friend to both David Wojnarowicz and Peter Hujar*, writer Fran Lebowitz renders an intimate portrait of both artists, in "Aperture", n. 137, 1994, pp. 70-83

S. Horn, *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*, Birmingham City University, Birmingham, 2018

A. Jones, *The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*, in "Signs", Vol. 27, No. 4, 2002, pp. 947-978

E. E. J. Jones, *Exposing the 'Quiet Trauma': The Illness Narratives of Jo Spence*, New York, Stony Brook University, 2010

M. Katayama, *Mari Katayama - The Gift*, Tokyo, United Vagabonds, 2019

D. A. Krauss, *Phototherapy in Mental Health*, Springfield, Charles C Thomas Pub Ltd, 1983

K. LaBeija, J. Tolentino, *DUETS: Kia LaBeija & Julie Tolentino in conversation*, New York, Visual AIDS, 2018

- S. Lahusen, *Oskar Schelmerd: Mechanical Ballets?*, in "Dance Research", Vol. 4, n. 2, 1986
- K. Lik, *Dream Analysis, Self-Portraiture, and the process of Individuation, in the light of Female Identity*, Lisbona, Universidade Europeia, 2022
- C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012
- R. Martin, *Don't Say Cheese, Say Lesbian*, in T. Boffin, J. Fraser, *Stolen Glances: Lesbian Take Photographs: Lesbian Photography Anthology*, Londra, Pandora Pr, 1991, pp. 94-104
- R. Martin, *The Performative Body: Phototherapy and re-enactment*, in "Afterimage", vol. 29, n.3, 2001, pp. 17-20
- R. Martin, J. Spence, *PHOTO-THERAPY. Psychic realism as healing art?* in L. Wells, *The Photographic Reader*, Londra, Routledge, 2003, pp. 401-409
- R. Meyer, *The Jesse Helm's Theory of Art*, in "October", vol. 104, 2003, pp. 131-148
- E. Moffitt, *Rotimi Fani-Kayode's Ecstatic Antibodies*, in "Transition", No. 118, 2015, pp. 74-86
- F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico*, Torino, Einaudi, 2014
- B. Ogdon, *Through the Image: Nicholas Nixon's "People with AIDS"*, in *Discourse*, Vol. 23, No. 3, 2001, pp. 75-105
- S. Pearl, *Through a Mediated Mirror: The Phot or: The Photographic Physiognomy of Dr aphic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond*, in "History of Photography", vol. 33, n.3, pp. 288-305
- A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina Raffaello, 2009
- A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, Torino, Einaudi, 2016
- N. Princenthal, *Hannah Wilke*, Munich-Berlin-London-New York, Prestel Verlag, 2010

- S. Ruddy, *"A Radiant Eye Yearns from Me": Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin*, in "Feminist Studies", Vol. 35, N. 2, 2009, pp. 347-380
- J. Rutaten, *Phototherapy and Therapeutic Photography*, Leida, Leiden University, 2015
- A. Sekula, *Il corpo e l'archivio*, in "Il Corpo", vol. IV, n. 6/7, 1997, pp. 13-66
- S. Sontag, *Sulla Fotografia*, Torino, Einaudi, 2004
- S. Sontag, *Malattia come metafora i L'Aids e le sue metafore*, Milano, Nottetempo, 2020
- S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003
- J. Spence, R. Martin, *New Portraits for Old: The Use of the Camera in Therapy*, in "Feminist Review", n. 19, primavera 1985, pp. 66-92
- J. Spence, *Putting Myself in the Picture - A Political, Personal and Photographic Autobiography*, Seattle, The Real Comet Press, 1988
- J. Spence, R. Martin, *Photo-therapy: psychic realism as a healing art?*, in "Ten 8", vol. 30, 1988, pp. 2-17
- J. Spence, *Cultural Sniping- The Art of Transgression*, Londra, Routledge, 1993
- Jo Spence: Work (Part I)*, SPACE, London 1 June —15 July 2012 *Jo Spence: Work (Part II)* Studio Voltaire, London 12 June —11 August 2012.
- L. Stamm, *Becoming the Virus: Queer Art that Infects*, in "Contagion", Vol. 39, N. 1, 2018, pp. 9-15,
- TAC, *#StopErasingBlackPeople*, in "On Curating", Vol. 42, 2019, pp.257-259
- A. S. Taylor, *Performance, Photography, Performativity: What Performance 'Does' In The Still Image*, Londra, University of the Arts London, 2017
- M. Te Hennepe, *Private portraits or suffering on stage: curating clinical photographic collections in the museum context*, "Science Museum Group Journal", 2016, pp. 1-17
- T. Tembek, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilem and Jo Soence*, in "RACAR: revue d'art canadienne", vol. 33, n. ½, 2008, pp. 87-101

- D. Tourjee, *The Marlow La Fantastique Show*, in “Aperture”, N. 229, 2017, pp. 40-47
- F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011
- M. Vigneault, *Stripped Bare: Hannah Wilke, Marcel Duchamp and Anne d’Harnoncourt at the Philadelphia Museum of Art*, in “3rd Symposium of the Association of Historians of American Art, Philadelphia, 2014
- J. Weiser, *Phototherapy techniques: exploring the secrets of personal snapshots and family albums*, Vancouver, Phototherapy Center press, 1999
- J. Weiser, *Foto personali e foto di famiglia come strumento per la terapia. Il “Come, Cosa e Perché” delle tecniche di FotoTerapia*, in “PSICOART”, n.1, 2010, pp.1-43
- J. Weiser, *PhotoTherapy techniques in counseling and therapy*, in "Canadian Art Therapy Association Journal", n. 17, vol.2, pp.23-53
- J. Weiser, *See What I Mean? Photography as Nonverbal Communication in Cross-Cultural Psychology*, in *Cross-Cultural Perspectives in Nonverbal Communication*, (a cura di) F. Poyatos, Gottinga, C.J. Hogrefe, 1988
- L. Wells, *The Photographic Reader*, Londra, Routledge, 2003
- H. Wilke, R. Iskin, *Hannah Wilke... with Rith Iskin*, in “Visual Dialog”, vol. 2, n. 4, 1977
- C. Zaytoun, *Smoke Signals: Witnessing the Burning Art of Deb Margolin and Hannah Wilke*, in “TDR”, Vol. 52, No. 3, 2008, pp. 134-159

## Sitografia

- 80 Washington Square East Gallery, *Gran Fury: Read My Lips*,  
<https://80wse.org/exhibitions/gran-fury>
- Amfar, <https://www.amfar.org/>
- C. Amatruda, *La CartaBianca scelta da Claudia Amatruda*, in “phom”, 03/11/2021,  
<https://www.phom.it/la-cartabianca-di-claudia-amatruda/>

M. Bayer-Wermuth, Peter Hujar, Portrait of Susan Sontag, Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hujar-susan-sontag-p82411>

G. Bosco, *Paris is Burning: Ball Culture Realness?*, in Università di Bologna, <https://site.unibo.it/canadausa/it/articoli/paris-is-burning-ball-culture-realness>

M. Bush, *Adrian Hill, Tuberculosis and Art Therapy*, in “London Art Therapy Center”, <https://arttherapycentre.com/blog/adrian-hill-uk-founder-art-therapy-morgan-bush-intern/>

Bruce Silverstein Gallery, *Rosalind Fox Solomon*, <https://www.brucesilverstein.com/artists/rosalind-fox-solomon/other-works/portraits-in-the-time-of-aids>

Castello di Rivoli, Nan Goldin, <https://www.castellodirivoli.org/artista/nan-goldin/>

*Corinne Day: Diary*, The Photographer’s Gallery, 2000, <https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/corinne-day-diary>

C. Castellacci, *Eve Babitz e la Los Angeles dell’età dell’oro*, in “Doppiozero”, 4 febbraio 2023, <https://www.doppiozero.com/eve-babitz-e-la-los-angeles-delle-ta-delloro>

Centre for British Photography, <https://britishphotography.org/artists/88-jo-spence/works/1911-jo-spence-photo-therapy-father-work-1985/>

DePaul Art Museum, *One Day This Kid Will Get Larger*, <https://resources.depaul.edu/art-museum/exhibitions/Pages/one-day-kid-get-larger.aspx>

W. Du Toit, *‘The Final Project’: Jo Spence’s moving last hurrah at Richard Saltoun*, in “Wallpaper”, 26/10/2022, <https://www.wallpaper.com/art/jo-spence-moving-last-hurrah-at-richard-saltoun>

M. Durón, *For Performa Biennial, Kia LaBeija Reinvents a Bauhaus Classic—With a Ball Culture Twist*, in “ARTnews”, 07/11/2019, <https://www.artnews.com/art-news/artists/kia-labeija-performa-commission-bauhaus-13535/>

S. Ember B. Klein, *'Hide/Seek' Exhibit at National Portrait Gallery Hits Censorship Debate*, in “Voa news”, 04/12/2010, <https://learningenglish.voanews.com/a/hideseek-exhibit-at-national-portrait-gallery-raises-debate-on-censorship---111881534/115691.html>

A. Finkelstein, *The Pope, the Penis and the Phone*, in “Frieze”, 28/03/2022, <https://www.frieze.com/article/pope-penis-and-phone>

Fotografiska Museum, *Prepare my heart*, <https://www.fotografiska.com/nyc/exhibitions/kia-labeija/>

S. Ghizzoni e A. Glaviano in conversazione con C. Amatruda, PhotoVogue Festival, 02/11/2022, <https://www.vogue.com/article/il-corpo-politico-gli-autoritratti-di-claudia-amatruda-talk-photovogue-festival-2022>

C. Grace, *Group Material, AIDS Timeline, 1989*, in “Mousse”, 30/08/2015, <https://www.moussemagazine.it/magazine/taac4-a/>

Grey Art Gallery, *Frank Moore, Toxic Beauty*, <https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/toxic-beauty-090612-120812/>

J. Hall, *The vogueing, radical artist de-stigmatising HIV with self-portraiture*, in “Dazed”, 17/04/2018, <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39692/1/kia-labeija-the-vogueing-radical-artist-destigmatising-hiv-with-self-portraiture>

D. S. Harper, *Kia LaBeija Shapes Her Own Narrative*, in “WMagazine”, 25/02/2022, <https://www.wmagazine.com/culture/kia-labeija-interview-photography-art-fotografiska>

T. Hazel, *When the End is the Beginning: Art AIDS America*, in “Sixty Inches from Center”, 28/03/2017, <https://sixtyinchesfromcenter.org/when-the-end-is-the-beginning-art-aids-america/>

J. Hernandez, K. LaBeija, *In Conversation with Kia LaBeija: Using Positivity to Elevate Awareness, Acceptance, and Activism for HIV/AIDS*, in “Gallery Gurls”, 21/12/2015, <https://gallerygurls.net/art-convos/2015/12/21/in-conversation-with-kia-labeija-using-positivity-to-trigger-awareness-acceptance-and-activism-for-hiv-aids>

L. Hess, *Strike a Pose! Why Madonna's "Vogue" Is Still Relevant 30 Years Later*, in "Vogue", 27/03/2020, <https://www.vogue.com/article/madonna-vogue-video-30th-anniversary>

V. Horwell, *Corinne Day obituary*, The Guardian, 2010, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/31/corinne-day-obituary>.

S. Howarth, *Marcel Duchamp, Why Not Sneeze Rose Sélavy?, 1921, replica 1964*, Tate.org, 2000, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-why-not-sneeze-rose-selavy-t07508>

E. Jacobacci, *Fotosintesi. Oltre i limiti del corpo: la bellezza imperfetta di Mari Katayama*, "Artribune", 2019, <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2019/12/intervista-mari-katayama/>

*Jo Spence Memorial Archive*, in "SOURCE Photographic Review", 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=MOCcTT6uiak>

S. Johnson, *Dust to dust: the photographer who stared death in the face – in pictures*, in "The Guardian", 16/02/2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/feb/16/photographer-jo-spence-the-final-project>

S. Junge, *Art about AIDS: Nan Goldin's Exhibition Witnesses: Against Our Vanishing*, in "CaaReviews", 25/04/2018, <http://www.caareviews.org/reviews/3365#.ZHcMbnZBy3A>

T. Kerr, *A History of Erasing Black Artists and Bodies from the AIDS Conversation*, in "Hyperallergic", 31/12/2015, <https://hyperallergic.com/264934/a-history-of-erasing-black-artists-and-bodies-from-the-aids-conversation/>

T. Kerr, *A Families Affair*, in "The Village Voice", 21/06/2017, <https://www.villagevoice.com/2017/06/21/a-families-affair>

La Mama Gallery, *Everyday*, <https://visualaids.org/events/detail/everyday>

R. Linkof, B. Wooby, *The Perfect Moment Protest: Q&A with Bill Wooby*, in “Un Framed”, 20/03/2013, <https://unframed.lacma.org/2013/03/20/the-perfect-moment-protest-qa-with-bill-wooby>

Matthew Marks Gallery, <https://matthewmarks.com/exhibitions/peter-hujar-portraits-in-life-and-death-11-2002>

I. Magsino, *Glamour, Despair, and Her Mother’s Death: Kia LaBeija’s “Prepare My Heart” Bares It All*, in “Vanity Fair”, 09/03/2022, <https://www.vanityfair.com/style/2022/03/glamour-despair-and-her-mothers-death-kia-labeijas-prepare-my-heart-bares-it-all>

S. Maina, *Medical photography in the Nineteenth Century: from portraits to clinical photography*, in “Hektoen International”, 2018; <https://hekint.org/2018/03/05/medical-photography-nineteenth-century-portraits-clinical-photography/>

E. Manchester, *Hannah Wilke, Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism, 1977*, in “Tate.org”, 2008, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilke-marxism-and-art-beware-of-fascist-feminism-p79357>

E. Milam, *A Brief History of Medical Photography*, in “Clinical Correlations”, 2016; <https://www.clinicalcorrelations.org/2016/09/30/a-brief-history-of-early-medical-photography/>

M. H. Miller, *She Chronicled the Great Photographers of the 20th Century. Then, She Stopped Taking Portraits*, in “The New York Times”, 10/08/2010, <https://www.nytimes.com/2018/08/10/t-magazine/lynn-davis-photographs.html>

National Portrait Gallery, *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*, <https://npg.si.edu/exhibition/hideseek-difference-and-desire-american-portraiture>

New Museum, <https://www.newmuseum.org/history>

New Museum, *Until the Last Breath: Women with AIDS*, <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/178>



New York Historical Society, *AIDS in New York: The First Five Years*,  
<https://www.nyhistory.org/exhibitions/aids-new-york-first-five-years>

NYPL, *Why We Fight: Remembering AIDS Activism*,  
<https://www.nypl.org/events/exhibitions/why-we-fight-remembering-aids-activism>

S. O'Hagan, *Nan Goldin: 'I wanted to get high from a really early age'*, in "The Guardian", 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/nan-goldin-photographer-wanted-get-high-early-age>

W. Olander, brochure di mostra *On View at the New Museum. The Window on Broadway by Act Up*, <https://archive.newmuseum.org/print-ephemera/7910>

On Curating, <https://www.on-curating.org/issue-42-reader/stoperasingblackpeople.html#.ZG4mJ3ZBy3A>

B. Paskal, *Reexamining Mapplethorpe and the AIDS Epidemic*, 27/09/2019,  
<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/reexamining-mapplethorpe-and-the-aids-epidemic>

H. Perlson, *Nan Goldin On the Changing Aesthetics of People with HIV*, in "Sleek", 07/08/2017, <https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/>

M. Popova, *Susan Sontag on How Photography Mediates Our Relationship with Life and Death*, in "The Marginalian", 22/07/2016,  
<https://www.themarginalian.org/2016/07/22/susan-sontag-peter-hujar-portraits-in-life-and-death/>

Premio Francesco Fabbri, <https://www.fondazionefrancescofabbri.it/it/arti/premio-francesco-fabbri-2022/vincitori/>

<http://www.claudiamatruda.com/category/exhibitions/>

L. Regensdorf, *Artist Carmen Winant on Why 2,000 Images of Childbirth Belong at MoMA*, 2018, <https://www.vogue.com/article/carmen-winant-my-birth-being-photography-exhibition-museum-of-modern-art-moma-womens-health-feminism>

*Remodelling Photo History, 1982*, MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/spence-jo-dennett->

terry/remodelling-photo-

history#:~:text=Remodelling%20Photo%20History%20is%20a,institutionalised%

L. Robertson, *New Writing: What Are You Looking At? Jo Spence*, in “Photoworks”, 2016, <https://photoworks.org.uk/looking-jo-spence/20genres%2C%20practices%20and%20codes>

E. Roydson sull’opera *Untitled (Hujar Dead)*, 1988-89 di D. Wojnarowicz, <https://whitney.org/collection/works/48140>

H. Ryan, *Power in the Crisis: Kia LaBeija's Radical Art as a 25 Year Old, HIV Positive Woman of Color*, in “Vice”, 06/06/2015, <https://www.vice.com/en/article/nn9bdg/power-in-the-crisis-kia-labeija-456>

R. Sember, D. Gere, “*Let the Record Show . . .*”: *Art Activism and the AIDS Epidemic*, in “National Library of Medicine”, 2006, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1470625/>

H.M. Sheets, *Hannah Wilke's work laid bare at the Pulitzer Art Foundation*, in “The Art Newspaper”, 1° giugno 2021, <https://www.theartnewspaper.com/2021/06/01/hannah-wilkes-work-laid-bare-at-the-pulitzer-art-foundation>

K. Sidley, *Philip Lorca diCorcia*, in “MoMA- Art and artists”, <https://www.moma.org/artists/7027>

E. Siddons, *Kia LaBeija's best photograph: an HIV check-up in a prom dress*, in “The Guardian”, 01/02/2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/01/kia-labeija-best-photograph-hiv-aids-interview>

H. Silva, *Kia LaBeija Is Remodeling One of Ballroom's Legendary Houses For the Future*, in “WMagazine”, 12/12/2018, <https://www.wmagazine.com/story/house-of-kia-labeija-ballroom-voguing>

C. Smallwood, *The Rage and Tenderness of David Wojnarowicz's Art*, in “The New York Times”, 07/09/2018, <https://www.nytimes.com/2018/09/07/magazine/the-rage-and-tenderness-of-david-wojnarowiczs-art.html>

Tacoma Art Museum, *Art AIDS America*,  
<https://www.tacomaartmuseum.org/exhibit/aaa/#:~:text=This%20groundbreaking%20exhibition%20underscores%20the,early%201980s%20to%20the%20present.>

J. Taddeus-Johns, *Portraits of Love and Loss From an HIV Positive Childhood*, in “New York Times”, 03/03/2022,  
<https://www.nytimes.com/2022/03/03/arts/design/kia-labeija-fotografiska.html>

T. Takemoto, T. Dennett, *Remembering Jo Spence: A Conversation With Terry Dennett*, in “MutualArt”, 01/05/2009,  
<https://www.mutualart.com/Article/REMEMBERING-JO-SPENCE--A-CONVERSATION-WI/72E69221260E7E73>

The Metropolitan Museum, *David Wojnarowicz, A Fire in My Belly*,  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/855888>

Triple Canopy, *Kia LaBeija, On and Off Again*,  
<https://tc3.canopycanopycanopy.com/contents/on-and-off-again/#title-page>

K. Tumulty, *Nancy Reagan’s Real Role in the AIDS Crisis*, in “The Atlantic”, 12/04/2021, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2021/04/full-story-nancy-reagan-and-aids-crisis/618552/>

Visual AIDS, <https://visualaids.org/>

Visual AIDS, Day Without Art, <https://visualaids.org/projects/day-without-art>

Visual AIDS, *AS PER USUSAL... Women continue to be “The Hidden Population” of the AIDS Pandemic!*, <https://visualaids.org/blog/ann-meredith>

Visual AIDS, Let the Record Show, <https://visualaids.org/events/detail/olander-nyu>

H. Walker, *Artist Kia LaBeija Wants to ‘Make 100 Percent of the Profits’*, in “Out”, 14/02/2019, <https://www.out.com/art-books/2019/2/14/artist-kia-labeija-wants-make-100-percent-profits>

J. Weiser, *History and Development*, in “Phototherapy Center”, 2012, <https://phototherapy-centre.com/phototherapy-archives/>

J. Weiser, *Remembering Jo Spence: A Brief Personal and Professional Memoir*, 2006, in <https://phototherapy-centre.com/phototherapy-archives/>

D. Woodward, *In Bed With Marilyn Monroe*, in "AnOther", 25/09/2015, <https://www.anothermag.com/art-photography/7834/in-bed-with-marilyn-monroe>

D. Wojnarowicz, *Postcards from America: X-Rays from Hell*, in *Witnesses: Against Out Vanishing*, cat, op. cit., pp. 6-11

D. Wojnarowicz, *Untitled (Hujar Dead)*, 1988-89, <https://whitney.org/collection/works/48140>

## **Videografia**

L. Bufano, S. Giles, *One Breath is an Ocean for a Wooden Heart*, 2007, <http://www.sonsheree.com/project/one-breath-ocean-wooden-heart>

Interview with Sur Rodney (Sur) and Kia LaBeija, 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=AOLShR\\_Vq48](https://www.youtube.com/watch?v=AOLShR_Vq48)

K. LaBeija, *Drafted*, Youtube, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=HfCFOO07dpA>

K. LaBeija, *Goodnight kia*, 2017, <https://vimeo.com/245609278>

I. Potts, *Putting Ourselves in the Picture*, documentario BBC, 1987, Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=p-4s93Oj9mM&t=255s>

Tacoma Action Collective for Day With(out) Art 2018, *ALTERNATE ENDINGS, ACTIVIST RISINGS*, <https://vimeo.com/300077176>

R. Von Praunheim, *Silence=Death*, Filmproduktion, 1990, [https://vk.com/video106073336\\_456239720](https://vk.com/video106073336_456239720)

## Appendice

### Intervista a Kia LaBeija

11 ottobre 2022

**Sofia Sattin:** The first question I wanted to ask is about your last exhibition at Fotografiska in New York, *Prepare my heart*: how did you create the exhibition? What kind of process led to this kind of exhibition?

**Kia LaBeija:** I've been thinking... It's something I wanted to do for like a really really long time and I think I finally just had a body of work that felt like, it was ready to be shown. Uhm, I was kind of just manifesting that I would be able to have a solo show, I kept thinking about it maybe since 2020 actually, because during the pandemic I sat down and I was filling out an application for a different program or something like that, applying to be a part of another show at The Shed which is actually by my house, it is a really big space and they have this thing called Open Call. They have reached out to me for the first open call but I was like "I'm not ready" so I didn't apply and then in 2020 they reached out again and said "oh we're doing open call again if you like to send your application" so I started working on this show. And I said "Oh my gosh, this would be perfect" and then I realized that if I had applied only as a photographer it would have been part of a group show and, you know, for the most part, I've only done group shows... and I really wanted to do something that was 100 % me. So I ended up not sending an application and I just kept working on it. And I talked to a lot of different people about it because people just want to do studio visits, you know... like gallerists, curators, different organizations... so I kept talking about it and talking about it... I kept building it. I was like "Okay, well, I wanna do a book... Is this a book or is it a show?" And I couldn't really figure it out. And so I started: Okay well maybe I'll work on it as a book, so I started working on it as a book. But then Fotografiska reached out to me and they were like "Oh we'd love to do a show with you" and I was like "Okay well I guess it's gonna be a show!". So I let them know what I wanted to do and they were completely open, they told me that I could do anything I wanted. I worked with a curator there, Meredith Breech, and she was wonderful and she really listened to my ideas and she really gave me great feedback

in a way that wasn't overbearing. I've done one solo show in the past and it was just kind of a disaster... not the show itself, the show came out very nice, but the process was just really messy. I was pretty traumatized by the whole situation and pretty hurt by just how everything panned out. So, it was nice actually to work with a team of all women, which was really cool. It's so different, like, we just listen to each other differently, the communication is just different. I feel like, when you're working with male curators or male gallerists, it's so ego-driven and I feel, I don't know, there's just something a little different. I felt in the past deluded, you know you don't really know what you're doing because of this and that and it's like "okay, maybe I'm new to some of these experiences but that doesn't mean that I'm not capable of doing what I'm setting out to do. You know, the reason why you're talking to me first, it's not like "oh my god choose me, choose me" it's because you saw me and you saw something in me, which means that I have something to give, you know. It hurts when someone wants to tell you "oh you're so great" but also "you don't know shit". That feels very contractive. But at Fotografiska, the team there was very amazing. Meredith curated the exhibition, she chose colors and placement, and I chose all the images and we figured out what frames to use... it was amazing putting the show together but, because of the COVID restrictions I wasn't able to participate to the installation and I was not able to go to the opening of my show. I wasn't able to participate and it really was painful for me, because everyone got to see my show before I got to see it. I can't even tell you how much that sucked. But I was still able to be there, I just couldn't be inside, which felt kinda, honestly, pretty embarrassing. They took down the restrictions, like, 10 days later, 10 days! I couldn't go inside 10 days ago and now I can go inside and I don't even have to wear a mask. It was so ridiculous. But the show went really well and I was really happy about it. Going into more detail about the show itself: I wanted to create a show that was looking at my body of work, *24*, but there was also a few other different bodies of work that I have but they aren't in conversation with each other. I really wanted to use archival footage and images and texts to also kind of fill in this narrative, this story that, you know, I wanted to tell about what it's been growing up living with HIV, losing my mum, just dealing with the dynamic of the family. I just felt, like, every show that I've seen that deals with the AIDS epidemic it's just way a

one side of narrative and I just wanted, even though I was a little reluctant to do it, I was like “ah, I need to make this show”.

**S.S.:** Actually, I saw that, besides your photographs and self-portraits, there were also ephemerals, photos of you when you were a child and with your family... In one of the articles I read, there was a page with a photo of your mother and a page that I think she wrote and it said “Have I been the best human being I can be? Where does my spiritual presence lie? How have I affected the world?” - I took down these words because I, you know, I wanted to ask you how do you perceive these words and how would you answer from your perspective. And also, I think that there’s an important relationship with spirituality that goes along with all of your work and your relationship with all of your family.

**K.L.:** Yeah... Yeah, definitely. You know, I watched my mum... I witnessed my mom really spend a lot of time working on herself, you know, she spent a lot of time trying to mend many wounds that she had from childhood, adulthood, and I was really taken back by it. She was a very spiritual person, not necessarily in a religious sense, maybe when she was younger. But her spirituality was very much like feeling connected to the Earth and the Creator and I definitely felt also connected with that. You know, I think she was a woman who was just trying to figure it out and I think that she went through many so things in life that she talks about in things that she’s written by that time. She got that diagnosis that, she was like “I’ ve already been through everything, this is just like another thing”, you know. And I think, in my work I definitely... I do really similar things that she did, you know my mom was always writing, she wrote constantly, always like in a composition notebook. She’d always take a card on it that had some kind of beautiful image on it and so over the years I’ve developed a pretty rigorous journaling practice always in a composition notebook and I always decorate mine as well. I sometimes add glue and little rhinestones on it or sometimes I put a picture on it or sometimes I make a collage or something. And it just feels like a safe space and I think a lot of my work comes from what I journal about in the same way that, I think, a lot of the way that my mom was able to process her life was also through writing. So, I think I definitely get that from her. I think my work is really about processing, honestly. Processing and, you know, how do you fill in the emotional space when you’re shifting from one thing to another: how do you let go of the past, or how

do you let go of feelings that are triggering or that keep you in a particular space or mindset? I don't know if these are things that you can never fully let go of, but I believe in my practice that working through it, through images and writing, it helps to have a new relationship with traumatic memories.

**S.S.:** So, let's say that you try to tell your story starting from writing it, but then, when you feel you need to put it also into an image, how is the process through that? The process that leads you to say: "okay, let's do this, I can create the space, or I can choose a space in which I can express this thing I just wrote". Do you think about how the image will be in the end?

**K.L.:** Sometimes I think that my portraits are, like, half documentary, usually I'm already in a particular headspace and I'm usually already in a particular space, you know. I'm not always thinking so far ahead in the future in terms of what I'm gonna photograph, I think when I overthink an image it just doesn't really come out the way that I've imagined, so, I usually am in a space like, for example, when I took my photograph *The First Ten Years* and I'm in my mom's wedding dress in my bedroom with all her items, that was just something I was doing at home, I was actually just listening to music, I was wearing the dress and I threw all of these things on the floor because I was like "It's been 10 years and I have to take a look to all her stuff": her glasses, her wallet, you know everything that you take home from the hospital when someone passes and I just wanted to photograph that moment and so I took the image which is staged on my apartment, I set it on a very particular space and I lit it in a particular way and everything else, including the environment and the moment are all real. It's happening in real-time. So, I think that's kind of the way that I create images. Not really overly forced, I like to make images that are in lived-in spaces, I'm not someone that loves to necessarily dress a set, come up with an idea and be like "okay, I'm gonna put all of these things in the space". I like to just come into the space and be like "oh okay, I'm gonna capture it exactly the way it is" and if I overthink it or I reorganize things it doesn't really feel the same, organic.

**S.S.:** I think it really relates to the concept of "performance". Generally, the first separation that is made between performance art and theatre is that performance is real – I always think about what Marina Abramović says, that the blood is real and the pain



is real, whereas in theatre it's different, it's still real for the presence of the body but it represents something else. I think it's really interesting because the link between performance and your photographs, your presence, and also your life, creates a deep connection. I was wondering, what's your relationship with this and with the concept of "performance" in your photographs?

**K.L.:** Recently I was talking to some gallerist... I was trying to figure out "I'm a performance artist or am I a photographer?" you know, I thought that I needed to maybe have a separation because I think everyone wants to know what they are or who they are or are always wondering "what's my purpose?" and this and that... I've gone from wanting to be an actress or wanting to be a backup dancer, or wanting to be a marine biologist, a scientist... and then a photographer, but then a performance artist, but then I wanted to do music videos, there are so many things that I want to do and I feel, I think that after a while I just figured that you can do everything, you don't really have to be one of anything and what I do love is that I've always loved performance art and I've always loved theatre, that has always been part of who I am, that I love and enjoy. I think that being able to make performative self-portraits really makes me feel whole, that makes me feel seen in a way that, like "okay, I'm performing for the camera but showing something that's very real at the same time". It's something that it's one image that you can focus on, it's usually one story that you can tell from it. I could write just one story about just this one photograph. I really love that and enjoy that. I also love films and I also make films as well, I love using images almost as a still shot... I feel that all of my self-portraits are just like one part of a larger film, you know, one big movie, I guess. I think we all think about our lives as a movie... I don't know if everyone thinks about life like that but you know, life is beautiful, cinematic, and crazy and everyone has a story to tell and there are so many! It's just what we as human beings offer in every way, whether it's telling your friend what happened today at the store or whether is watching soap operas, whatever it is, that's how we learn and grow as human beings, that's how we as humans have been able to sustain life forever, because of the stories we tell and because of language and I think, for me, I think finding your language is really important and... once I realized that my language was visual and poetic I was like "okay, well, now I know the way I wanna drive the work that I do and just keep exploring it".

**S.S.:** In fact, while you were talking my mind just went to your photo of the willow tree in Central Park and the story that you told about how, unfortunately, it wasn't there one day. And that moment was "dramatic", you said.

**K.L.:** It was like a movie! That was crazy, I had been going to that tree for so many years with my mom, it was our special place and my mum's ashes are there and my grandmother's ashes are there. And literally it was super sunny outside and I went and I was looking and I was like "something feels really off", because there are two willow trees, so the first I could tell but then I was like "oh my gosh, it's not there!". You know, trees are these amazing and very concrete things, a tree has lived longer than all of us; they're stationary. To see that a tree is no longer there is crazy. In that moment I felt that my mum had died all over again because I would go to that tree and I would hug it, I would touch its leaves and I felt like "oh like they're fragments of my mum, of us". So, when it wasn't there I was devastated and I just ran and fell on my knees to the ground and just out of nowhere it just started raining. It was sunny and raining because I was crying and it was raining... and as soon as I stopped crying the rain stopped, it was clear and it was fine. It was such a crazy moment. Maybe the year before I went and I photographed the tree. I've actually photographed it for many years but I did some self-portraits at the tree. I'm glad that I did that. There's like this weird recurring thing, sometimes I feel – I don't want to use the word "cursed" – I think I photograph people and places that end up transitioning after I photographed them. And I'm like "Am I the last person to have the photo or to have an audio recording, or to have video footage of someone before they, you know, make their transitions?" It almost freaks me out sometimes. I don't really know what it is but... I'm a bit grateful because, at least, it's there, at least I do have images and videos of people that have passed, that I've been able to document them in a way to keep them alive in a way, I guess...

**S.S.:** Yes, in order to make them actually "real" with us, again, through your images and your videos and everything and also being able to tell somehow their truth – the reality of that moment, that was true. I think that the narrative aspect of your photos and videos... The first one I think about when I associate the narrativity of your work is the video in which you perform, you vogue, your poem *Drafted*. In that video, there's also another part of your work that emerges from your photos, that is vogueing – which

is also another performative act. What's your relationship with this, also today? Maybe also in your future or present creations...

**K.L.:** I had to take a break from it for a while, in terms of voguing and walking balls and stuff like that, just because my experience in my former House, House of LaBeija, just got a little... it just got to be like "a lot", you know. I needed to take space from it, so I left and I think with everything that was going on personally in our House, it just kind of took away some of the love that I had for voguing and I kinda stopped. But it's something that I'm coming back to, because it's something that's part of me and that I love to do and I'd like to walk balls again eventually when I feel ready to do that again, but I still think I use it in my photos and videos. You know, I think moving images and photography have a close relationship with voguing, especially posing – posing is a big part of my self-portraiture, you know, getting into a pose, whatever it is. And so, I'm not doing anything outlandish, I'm not doing crazy poses but it's still a sense of composure and a sense of being, and the awareness that I have when I place myself into my photographs. But I do love moving, I love movement, I love writing and I love images – those are all the things that are the love of my life. I'm figuring out new ways to integrate them moving forward, new ways that I wanna create with them because I feel that – I feel, like I said before – I'm in a transitional space and I have the body of work from *prepare my heart* that it feels like it's probably still very an ongoing thing and I don't think it's something that's completed and I don't know if everything has ever really fully finished but I know that I do wanna create in new ways and fresh ways. I'm coming into a new space in my life, so I want my work to reflect that as well.

**S.S.:** Of course.

I said to you that in my research I'm interested in some women artists that made self-portraiture about their bodies and their conditions linked to certain illnesses. In the first part of my research, I focus on the representation of breast cancer in self-photography. One of the artists I chose is Hannah Wilke, an American artist, and she had a very special relationship with her mother, who also passed away because of breast cancer. Before she passed away, she created a series of photographs with her-

**K.L.:** I think I've seen that... beautiful

**S.S.:** I was wondering if there are maybe any artists or references that you went closer to after creating your images or if there are some artists that you feel close to, in some way.

**K.L.:** My working style or what I wanted to create was definitely influenced by the photographer Philip Lorca DiCorcia, I saw his *Hustlers* series when I was in college and what I loved and what I took away from it and put into my own practice from that particular body of work was seeing both something that was “real life”, you know, because he was meeting these hustlers in Hollywood and these were their real stories and their real lives but he put them and place them in a way that was incredibly beautiful and cinematic and also talked about like, you know, he paid this person X amount of money because they would have charged X amount of money for their service, to photograph them. And I thought it was so interesting and compelling about photographing real stories in a way that looked or felt like a film. Because in a way it makes it... it’s realistic but also not realistic at the same time almost. You know, like a dream or ... I just really love how he did that and it really struck me because his photographs are so theatrical and so real at the same time and I knew that I wanted to do that. But I didn’t kinda realize that I was doing that. I saw that and it inspired me and then as I was at school and making images... I made my first image in my room kinda on a whim, making things, trying things out and after looking back at it I was like “oh, okay, this is – I really like what I’m doing here” and I wanted to continue with that and I wanted to - I thought also more about that work and I was like “okay, I can create something in a similar kind of way where I’m making images that feel powerful and striking and beautiful and cinematic and theatrical but are talking about something that’s very real or something that feels taboo or something that is photographed in a way that tells a beautiful story, I guess, in a sense. Because I liked how Philip looked at sex work and made these people look really beautiful. I think of the one that has this person wearing a red dress and like a short black wig with a little “Marilyn Monroe” which was sitting like this... And it looked so stunning to me. I think using this sense of beauty helps people connect. We always think about aesthetics: when we see something that is beautiful it’s easy for us to relate to it, I think, automatically. And for me, because many of the images around AIDS have always been so kind of devastating and hard, even for me growing up I never really

saw images that would make me feel I could relate to the experience or made me feel hopeful- there's also that, you know. There are a lot of images that are very raw and real and difficult... I wanted to make something that told the same narrative but that was more... I don't wanna say "disneyfied" but in a way that is in my imagination, you know. Beautiful and colorful and just... me, I guess. The way I like to photograph and the things I like, enjoy and look at it. I am of the Disney princess generation so I kinda use that influence as well in how I want to be portrayed. How I want to tell my story, I want to tell it in a way that just felt colorful and beautiful... that could portray people living with HIV also as very beautiful.

**S.S.:** And also to represent maybe something that, when it relates to HIV and AIDS, nobody in the past was really interested in. Seeing a future and hopeful future for everyone... It takes, I think, courage to go away from that kind of representation because also that kind of representation is real. But, also a colorful and, maybe, glamorous way, is real. I think that your work has a strong impact maybe also on my generation because I'm 24 now and here in Europe maybe the discourse around HIV and AIDS it's kinda soft right now, they don't really talk about it... But also when I was a child the information about this topic wasn't really out loud, and from an artistic point of view there weren't many representations in any sense (that I know or studied about), so when I first saw your work through the Visual AIDS archive registry I was fascinated because I actually never thought about HIV or this theme in a different way besides all the strong images, the painful images that I always saw also growing up and knowing more and more about this theme. So, my question here is related to what you think about at this moment, are there any colleague artists that, right now, you think you could maybe work with or you could agree with their way of portraying HIV and AIDS nowadays? How do you feel about the present situation?

**K.L.:** Interesting question... I don't know... People don't even make work on this subject. I think it's just very different right now because HIV is a manageable medical condition if you're able to get tested and be informed of your status. You take one pill once a day and you have an undetectable viral and live a full life, which is amazing. I think for me, because of the time period, being born with it and being born in 1990 and living in a pre-antiretroviral therapy world, living before that time, it just kinda puts me.... I just have a different kind of perspective, so even for people that are around

my age, in their 30s, who maybe were recently diagnosed or they were even diagnosed in their 20s or in their teens, is so hard for me to relate to their experience because, one, I never received a diagnosis at an age where it was comprehensible for me, you know, this was just always my life. And two, because I've grown up with it and at every stage of life we had to deal with so many different types of growing pains with it. It's hard for me to relate. So sometimes I feel really much alone, sometimes I feel very much... I've met only a few people that were born with HIV and the things that I read about people make me "o, all of our stories are just similar", the way that we feel and everything, growing up with medication, surviving, losing parents... all that kind of stuff. It's so crazy that our stories are so similar and that, you know, no one knows about our history and our stories and the things that we experienced. Yeah, I think, if there were someone that wanted to collaborate on something I'd definitely be open to it, I don't know what that would be but I'm here for it. I think making this work is also helping me gain community, I think it's a really big part of it.

**S.S.:** What's your relationship with Europe and European art? As I said, here, I searched for artists related to this topic and I couldn't find much. So, have you ever experienced a period here in Europe? Have you ever met some European artist with whom to share your story or made an artistic residency or similar?

**K.L.:** I did a residency in Madrid in 2020, and that was really amazing. Unfortunately, I couldn't complete the whole residency of two months, but I was there when COVID was starting to hit and so they told me everything was shutting down and I had to go home. But I loved it out there... I have been to Italy but only for a day trip, I was in Monaco – we went to the nearest city in Italy, I don't remember where it was, it was over ten years ago... I've been to London, Glasgow, where I did a performance there and a workshop and a talk, that was amazing. I also performed in London, I've been to Paris, and I was able to connect with the ballroom scene in Paris, which is fabulous and the closest scene to New York's – they like to say that they're better but, you know, they're French so I'll let that slide! I've been to Amsterdam and I've done my theatre workshops and performances in these cities. When I was in Madrid during the residency I planned just to move out there, I was like "I'll stay", and then they sent me home. I've been in limbo ever since. I was really, like, on the path of "okay, I'm leaving this country and I'm just gonna see what there's out there!". But I'm hoping

to come back and do more traveling soon. This country is just... wild and I'm just ready to experience something new, you know.

**S.S.:** Sure! So, for what concerns the ball culture, I think about how I got close to that— maybe it's strange for you because it's a strong part of your identity, but for me, also for the fact that I didn't know the Italian scene... – it was thanks to *POSE*, the TV show of Ryan Murphy. I know that you were one of the principal dancers in the show and I wanted to ask you: How did you live that moment of your life? Do you think that way of expressing and speaking about the ball culture has changed something worldwide, and also in the US? How do you perceive this kind of communication and all the stories that have been told through it?

**K.L.:** Ballroom is like this amazing place and it's one of the oldest self-sustaining subcultures, I think, definitely in NYC, definitely in this country, it has really changed music and fashion and dance and pop culture, you know. A lot of you know what voguing is and what ballroom is now, kids are voguing on Tik Tok... it's well but it's, like, many forms of art that have come from African American people in this country, searching for belonging, it's like one of those things that's really beautiful and amazing like hip hop, for example, very similar in its roots and in its time period and... everyone wants a piece of it. Now that's become mainstream, visible, people see that it exists and wants a piece of it, you know. And you can watch it on HBO in *Legendary* which is, I think, a representation of ballroom, I wouldn't say that – if you go to a ball it's not as in *Legendary* but it's definitely... it has elements of what you would experience in a ball. I went to The Latex Ball this past year, which is one of the biggest annual balls in NYC and I couldn't even get in because the line was so long, because everyone knows now that it exists – before I never went through a line, I was just going in and you get ready and have a table... But this year the line was so long, around the block! And it's mostly spectators! That weren't even that many people that went for walking, and a lot of people who were walking the ball couldn't even get in and walk for the category because it was just full of people that just wanted to come and see our community and see what they see on *Legendary*, *POSE* or whatever it is. But I'm grateful to feel like I still got to experience it before it became super mainstream. Ballroom and voguing have been mainstream since *Paris is Burning*, Madonna and in that kind of way... but I feel like I still got to experience it in a really authentic way

where there weren't tons of people, spectators. I got to really experience the original vogue night basically from start to finish. That was a really beautiful time for me and I think I needed that and I needed to be able to have that space and expression and... I love it! I'm gonna be back eventually, soon. And I will walk in a different category, so I'm excited about that. I wanna do it because I love it and not for anything else than that. I was like voguing job's based on being able to have this skill as a voguer in a very authentic way and... now they're just hiring dancers, you know. I don't know... I miss it sometimes, definitely.

**S.S.:** Yes, maybe the risk of this kind of situation where worldwide shows talk about an underground culture because it can make it lose the truth, and also for the people who lived it before it went mainstream it is very difficult to relate to this shift, to this transition.

**K.L.:** But everything that's underground and beautiful and fabulous, as soon as someone gets a taste of it it's gonna go mainstream. For me I think I felt very against it for a while but, you know, ballroom is a beautiful thing, and people who walk balls deserved to be seen and celebrated. I have nothing but gratefulness to know that voguing and ballroom culture is now something that's really respected and that you want to know more about. That's amazing and, you know, I'm trying to let go all of that it comes when you want to keep it in the most authentic way. It's gonna shift and that's okay, I just kinda sit back and watch it and I'm like "wow". I hope to be back soon.



## Intervista a Claudia Amatruda

4 gennaio 2023

**Sofia Sattin:** Come ti senti in questo momento? Soprattutto in relazione ai tuoi progetti e, in particolare, al successo che ha avuto *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras*, che ti ha portato a recarti in contesti diversi, come festival, mostre... Come hai vissuto l'esperienza di raccontare più e più volte questo tuo progetto e la tua storia in queste diverse situazioni? Aggancerei anche: quali sono i prossimi passi o progetti, anche legati appunto a *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras*?

**Claudia Amatruda:** Okay, allora. Come mi sento in questo momento in relazione alla fotografia: ho un po' di pressione, soprattutto per il successo che ha avuto questo progetto. Adesso mi sento molto responsabile di quello di cui parlo, di quello di cui andrò a parlare con le nuove fotografie; sento le aspettative delle persone, no? Devi rimanere sempre e comunque ad un livello non dico alto, ma rispetto a quello che hai fatto finora non puoi deludere le persone, e quindi mi sento questa specie di pressione addosso. Ma, togliendo questa sensazione che comunque c'è e credo ci sia in ogni persona, in ogni creativo, immagino, la sensazione è di non riuscire, al momento, ad esprimere quello che penso attraverso le fotografie, come se fossi un po' bloccata. Al momento, non scatto da più di tre-quattro mesi, ancora non produco niente di nuovo. Mi sono iscritta al Master con [Francesco] Zanot alla NABA perché avevo la borsa di studio, quindi adesso, diciamo, siamo nella fase di studio più totale. Sto rimescolando un po' tutte le carte, perché comunque gli altri ragazzi partono non dico dalle basi ma quasi, e quindi stiamo tornando un po' indietro e sto cercando di capire di fare un po' di ordine in tutto quello che ho fatto fino ad adesso e dove voglio andare dopo, no?

Quindi, questa è la mia situazione adesso riguardo alla fotografia, non sono molto produttiva, anzi [*ride*]. Più che altro, ho mille idee in testa, mi appunto tutto quello che devo fare: fotografa questa, poi quest'altra, poi quest'altra... poi, quando arrivo al momento fattuale, non la faccio. Non so se è per via delle aspettative, se è per le pressioni che mi sento addosso... non lo so, non so perché ma spero di sbloccarmi il prima possibile perché non ne posso più di pensare e pensare come una cretina, sempre solo a pensare e poi... Sì, anche perché comunque sono stata anche distratta da tutto

quello che è accaduto. Dopo il progetto [*When you hear hoofbeats think of horses, not zebras*] non mi aspettavo questo audience, tutte queste chiamate dai festival... sinceramente non me le aspettavo per niente, ma non perché non credessi nel mio lavoro, ma perché pensavo che fosse ancora ad un livello embrionale. Nel senso che so che posso dire ancora tantissime cose, so che ci sono cose di cui non ho parlato, argomenti che non ho toccato, e quindi mi sembrava ancora un inizio. Invece, agli occhi degli altri, era già una buona base su cui poter mostrare e parlare di questa situazione, ed evidentemente questo è il periodo giusto, questo è un periodo in cui c'è maggiore attenzione, diciamo, alle diversità dei corpi, al Black Lives Matter o alla disabilità. Quindi, a questo punto, ho pensato che i Festival mi abbiano chiamato da un lato, sì, per il lavoro, ma dall'altro perché adesso è il momento giusto per parlare di queste cose. Quindi, sì, non me l'aspettavo, sinceramente. Sono stata distrattissima a preparare tutto: fai l'allestimento per questa cosa, fai questo e quest'altro e poi quest'altro ancora... di produrre poi dov'è il tempo?

**S.S.:** Diciamo che, forse, per ogni creativo il momento di stasi è il momento in cui ci si rende conto da che parte si voglia andare, secondo me. Quindi, forse, può esserti utile come momento di “nulla” per capire un po’ meglio, per andare a scavare all’indietro, facendo un bilancio. Il punto che hai toccato della responsabilità che senti, anche di partire dalla tua storia e del raccontare una situazione e condizione che, poi, tocca moltissime persone per la disabilità, le malattie invisibili, complesse e rare... Credo che la naturalezza con cui poi sei riuscita a realizzare questo ultimo progetto, sia un po’ l’indice, che dimostra proprio la necessità presente di mostrare, di parlare di questi temi. Quindi ti chiedo, per entrambi i progetti ai quali hai lavorato, sia *Naiade*, sia *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras*, come hai vissuto il fatto di tirare fuori il tuo privato e renderlo pubblico, dovendolo anche raccontare molte volte, in questi ultimi tempi. Come hai vissuto questa narrazione che hai costruito anche a parole, poi, oltre alle immagini?

**C.A.:** Allora, infatti la questione che dicevo della responsabilità è proprio perché, essendomi addentrata così tanto, adesso, se dici una cosa sbagliata attraverso una fotografia sbagliata nel campo della disabilità, poi ti ritrovi le persone che dicono “Ma che stai facendo? Che dici?”; perché il mondo della disabilità è grandissimo e comprende tantissime cose: la cecità, la sordità, le disabilità motorie, le disabilità

mentali... ce ne sono così tante, per cui, è ovvio che io non possa toccare tutti i temi perché tocco solo quello che è nel mio, perché non posso immaginare cosa prova una persona cieca, non posso immaginare chi ha un problema mentale, perché sono malattie invisibili altrettanto importanti, ma che io non posso rappresentare, perché non lo provo e non lo so. Però, qualsiasi passo faccia da adesso in poi devo stare molto attenta a tutto. Un po', sì, mi aiuta la naturalezza che dicevi nel parlare di quello che mi sta succedendo e quello che mi è successo, perché è l'unica cosa che posso fare ed è l'unica cosa che mi va di fare in questo momento.

**S.S.:** Perciò, come hai vissuto il trasportare il tuo privato nel raccontarlo al pubblico, sia per immagini e poi a parole?

**C.A.:** All'inizio è stato molto difficile, perché non ero nemmeno molto sicura di voler parlare di me, no? Perché mi sentivo comunque egoriferita, egocentrica: [mi chiedevo] "ma perché devo parlare di me?", "ma ci sono tante altre cose da dire", "perché gli altri fotografi possono poter fare panorami o ritratti... e io devo parlare di me?". Soprattutto perché a vent'anni, quando avevo avuto la notizia, comunque non lo sapeva nessuno dei miei amici, a stento l'ho detto al mio ragazzo, che subito ho lasciato dopo averglielo detto, perché rifiutavo, in primis io, la condizione, non l'accettavo. Mi sono chiusa in casa, ho perso, quindi, amicizie, perché nascondevo tutto, perché gli altri mi chiedevano "dai, usciamo!", e io non uscivo mai, e loro mi dicevano "ah vabbé, tu ci buchi mille volte", quindi hanno iniziato a non chiamarmi più, perché io non spiegavo assolutamente nulla. L'aspetto relazionale si è ridotto praticamente a zero e io continuavo a nascondere questa condizione. Facevo tutto il possibile per uscire quelle due ore la sera, però tutto il prima, tutto quello che c'era a casa, lo vivevo io e basta, io e i miei genitori, ovviamente. Nessuno sapeva nulla.

**S.S.:** Qual è stata la prima fotografia scattata per il tuo progetto *Naiade*?

**C.A.:** È successo che ho iniziato a fare degli autoritratti in piscina, perché andando sempre in piscina, che è il luogo dove sto bene, l'acqua mi fa stare bene e non sento dolore, ho fatto delle fotografie lì. Ho preso la macchina fotografica e ho fatto questi primi autoritratti molto basici, molto elementari, molto edulcorati, con dei colori molto accesi, questo blu molto forte... Io lo vedevo come il mio mondo sicuro, il paese dei balocchi [*ride*], per me. Ho fatto queste fotografie, poi, siccome stavo studiando a

Foggia, all'Accademia, ma a Foggia la fotografia praticamente non esiste, non c'è, non si parla di fotografia, non ero seguita per niente e così ho trovato a Pescara Michele Palazzi che faceva un Master di una volta al mese, ed io potevo andare e tornare da Pescara per uno o due giorni e poi tornare giù. Ed era la cosa più fattibile che riuscissi a fare in quel periodo, tra un ospedale e l'altro. Quindi, mi sono iscritta, e Michele è stato il primo che ha visto questi autoritratti – poi mi hanno dato una borsa di studio perché io non ero nemmeno sicura di farlo, per i soldi e tutto – e lui mi ha detto “no, devi entrare nella classe, però se decidi di iniziare a fare questo percorso, non puoi continuare a fare solo gli autoritratti dove tu ti senti bene, perché si vede che è una situazione edulcorata, si vede che è una situazione che ti fa stare bene, però tutto il resto io non lo vedo, così come non lo fai vedere alle persone”. “Così come tu vieni qua quelle quattro o cinque ore e poi torni a casa e nessuno sa niente di quello che vivi, come puoi pensare di raccontare una cosa così importante se non mostri tutto quello che c'è dietro?”. Quindi io ho riflettuto parecchio su questa cosa e all'inizio è stato molto difficile; poi lui mi ha detto “prova a fare degli *snapshot* in ospedale, se in ospedale non riesci a fare degli autoritratti, non riesci a fare tutto, a chiedere i permessi, inizia con il telefono, fai degli *snapshot*, fotografa tutto quello che vedi e come ti senti”. Io mi portavo sempre la macchina fotografica dietro ed è diventato il prolungamento del mio occhio. Inconsapevolmente, ho iniziato a fotografare tutto quello che mi stava succedendo. Ma veramente inconsapevolmente. Anche perché, io, quelle fotografie, non le avrei mai mostrate a nessuno, se non a Michele. Quindi, poi, man mano, mese dopo mese, gli portavo questi scatti, che diventavano totalmente diversi da quelle fotografie iniziali in piscina, perché lì c'erano delle difficoltà, quello che stavo vivendo veramente. Quindi: tutte le foto in ospedale, le foto in casa, chiusa in camera, anche pezzi di corpo, mini-autoritratti, autoritratti molto nascosti, il viso non si vedeva quasi mai, e, ogni volta.

**S.S.:** Hai pensato subito alla forma diaristica per *Naiade*?

**C.A.:** Michele mi spingeva a fare sempre di più, fino a quando, poi, con queste fotografie, ho iniziato a stamparle e a inserirle in un diario, e a scriverci delle cose, a buttare giù tutto quello che stavo vivendo, perché ho detto: “Vabbè, sono in ballo, balliamo”. Il diario mi ha aiutato molto, soprattutto a riordinare le fotografie e a capire dove stessi andando, dove volessi arrivare. Anche perché, piano piano, la storia si

componeva, vedevo che tiravo fuori quello che mi stava succedendo e questo mi aiutava molto, anche nel parlare con le persone, nel parlare di quello che mi stava succedendo. Tant'è che poi abbiamo iniziato a presentare il progetto ai corsisti e lì è stata la prima volta in cui ne ho parlato. Poi, lui [Michele Palazzi], assieme a Fiorenza Pinna, una fotoeditor che lavora a Roma con Chiara Capodici alla Leporello Books, hanno proposto: "Ognuno a fine corso deve fare qualcosa: che sia un progetto fotografico, che siano dei video, che siano dei libri, ognuno deve finalizzare il progetto". Quindi, dopo due anni, mi hanno proposto di fare questo libro fotografico [*Naiade*] e di produrlo tramite crowdfunding. Il libro, per me, era una cosa molto avanzata: non avevo mai fatto un libro, non ero mai entrata in questo magico mondo dell'editoria, che è enorme, quindi io, veramente, avevo solo il materiale fotografico, avevo sol il diario e non sapevo come poterlo trasformare in un libro. Fiorenza Pinna mi ha aiutato tantissimo in questo, una parte dei soldi del crowdfunding sono andati a lei, una parte per la tipografia etc.

Quando ho iniziato questo crowdfunding, ovviamente, ho dovuto parlare a tutti della malattia; quindi, lì è stato il momento proprio in cui è successo tutto perché, da lì, tutte le persone che mi conoscevano hanno iniziato a dire "ah, ma come! Ma noi non sapevamo niente, ma non ci hai detto nulla, ma raccontami..." Mi sono, così, vista inondata da messaggi di persone che mi davano i loro soldi per produrre il libro, che volevano sapere, erano curiose e che mi hanno mostrato tantissima vicinanza e affetto, e grazie a loro ho prodotto il libro. Dal momento dell'uscita del libro, ovviamente, ho dovuto iniziare a presentarlo nelle librerie, nelle scuole, mi hanno chiamata nelle scuole di fotografia, e lì ho detto "ca\*\*o, adesso devo parlare" [*ride*]. Mamma mia, non mi aspettavo niente di tutto questo. Le prime volte ero veramente impacciaticissima, non sapevo da dove cominciare, era quasi una forzatura entrare nel privato, però, alla fine l'avevo fatto io. Ero stata io stessa a scattare quelle fotografie, quindi perché con le fotografie devo parlare e con la lingua no? E, a questo punto, devi spiegare quello che hai fatto e stai facendo, quello che hai prodotto, il fatto che le persone abbiano aiutato a produrre questo progetto mi ha fatto sentire anche in debito. Non potevo produrre il libro e dire "ok, ciao" [*ride*].

**S.S.:** Diventa quasi un'opera collettiva, c'è un contributo da parte di tutti.

**C.A.:** Esatto, esatto. Mi sentivo proprio in debito e dovevo restituirlo tramite tutto il tempo che ho dedicato alle presentazioni e dopo queste dovevo rimanere perché le persone venivano da me e mi dicevano “anche io soffro di questo...”, “grazie perché hai parlato delle malattie invisibili” ... Quando hanno iniziato a ringraziarmi per questa cosa, ho detto: ah, quindi qualcosa lo sto facendo. Mi ha fatto capire il perché. Ci voleva qualcuno che parlasse di questo tipo di malattie invisibili. Che poi, adesso, non è più così invisibile come lo era all’inizio: prima lo era molto di più, non usavo la stampella, non usavo la carrozzina, quindi era tutto all’interno. Nessuno vedeva il dolore, nessuno poteva immaginare i danni agli organi interni, niente, non si vedeva assolutamente nulla. La storia delle malattie invisibili mi ha aiutato perché molti mi hanno ringraziato per questo. E da lì, di nuovo, il senso di responsabilità, la mia voglia di continuare a parlarne, perché se ne parla ancora poco. Pochissimi artisti adesso ne parlano, perciò mi sento di voler continuare a farlo.

Nel privato ci sono entrata piano piano, ne ho poi subito le conseguenze, “subito” tra virgolette perché poi le persone hanno iniziato a scrivermi dicendo “io soffro di questo... io sto male per questo...” e ti senti anche male a non rispondere, o a ignorare, perché non si possono ignorare le sofferenze delle persone. Quindi mi metto e rispondo, dicendo anche che non è di mia competenza, io faccio solo fotografie, però ringrazio per aver condiviso con me la loro esperienza. C’è tanta gente che è disperata e sta male ed è alla continua ricerca di qualcuno che possa appoggiarlo e che possa capire quello che sta vivendo. Non è assolutamente facile, ma nel mio piccolo provo a dare il mio contributo e posso solo farlo con le parole – anche se non servono più di tanto, alla fine. Però anche ragazzi e ragazze alle scuole di fotografia che mi hanno detto di voler parlare del personale percorso di transizione, o di voler parlare dell’AIDS, e chiedevano a me consigli. Io alla fine sono una studentessa, ma che consigli devo dare! [*ride*] Mi sono sentita anche inadeguata, a volte! Mi sono ritrovata a dover affrontare questa cosa del libro fotografico che era più grande di me.

**S.S.:** Trovi delle differenze nel tuo rapporto con la fotografia tra *Naiade* e *When you hear hoofbeats, think of horses not zebras*?

**C.A.:** Adesso, riguardando il libro, rivedo tantissima immaturità nel progetto, e vedo ora una maggiore consapevolezza nel modo di parlare di quello che mi sta accadendo.

Non perché gli *snapshot* non valgano tanto quanto gli autoritratti *staged*, ma perché, se prima [la fotografia] era un prolungamento del mio occhio, una cosa abbastanza istintiva, con pochi autoritratti pensati, autoritratti dettati dal momento, seguendo il flusso di ciò che mi stava accadendo, per metabolizzarlo. Il ruolo della fotografia terapeutica è stato la chiave che mi ha fatto fare *Naiade*.

**S.S.:** Mi è rimasto molto impresso come hai iniziato, chiedendoti perché dovessi parlare proprio di te, della tua immagine, del tuo corpo. Questa pulce che c'è sempre quando si parla di autoritratti, di coinvolgere il corpo, il proprio corpo, la propria soggettività, che si annida e fa pensare che sia un processo narcisistico. Il narcisismo, soprattutto legato all'autoritratto, specialmente, nella storia dell'arte, è legato al corpo femminile, come se fossero concatenati. Ciò dovrebbe essere scardinato anche attraverso il lavoro sul corpo e sulla visione personale. Ed è necessario anche parlare di come il narcisismo in questo senso sia una costruzione culturale dettata dallo sguardo patriarcale – questa è una riflessione a caldo rispetto a quello che hai detto, tu cosa ne pensi? Soprattutto in quanto artista donna che coinvolge il proprio corpo nelle opere.

**C.A.:** Questa cosa mi è stata detta anche da un professore del master alla NABA, che ha detto che chi si fa autoritratti sia semplicemente narcisista. Io, lì per lì, ho detto di non essere d'accordo, non perché io faccia autoritratti, ma perché – e questo lo dicevano sia a uomini che donne – io sto mostrando il mio corpo ma non per farmi dire quanto sia bella o brava, ma perché attraverso il mio corpo io penso di parlare di un corpo generico – io mi sto usando come oggetto nella fotografia, perché non ho nessun altro oggetto che possa usare. Non mi sento di prendere un'altra persona per farle fare il mio ruolo, perché questo è il mio ruolo ed è ciò che vivo io. E non vuol dire che questa sia la mia fotografia e quindi si parli di me: non voglio che si parli di me ma voglio che si parli di un corpo generico, di un corpo in generale. Semplicemente un corpo che sta soffrendo. C'è qualcosa che non va in questo corpo, ma non è il mio corpo: se io ti faccio vedere una mano e non vedi il mio volto, questa mano può essere quella di chiunque. Quindi, non voglio che sia, e non è, un processo narcisistico, perché è un corpo che parla di tutti i corpi e che può parlare di tutti i corpi. È da vedere in modo più distaccato e oggettivo possibile. Lui [*il professore*] non mi ha risposto.

Per quanto riguarda invece la differenza tra narcisismo maschile e femminile, ci sarebbe da aprire un'altra parentesi, riguardo allo sguardo maschile, alle persone che guardano fotografie di artiste donne e si chiedono perché, ad esempio, si debba denudare, perché dietro risiede un pensiero superficializzante, qualsiasi cosa si veda è visto con un filtro, con un velo ipersessualizzante. E questo è difficile da scardinare e combattere. Ma io penso che più se ne vedano, e più l'occhio umano si abitua a questo. Per cui, la sovrapproduzione di queste immagini credo sia un elemento-chiave.

Poi io credo sia anche una questione molto italiana perché, per esempio, all'estero, non è così strano o raro vedere immagini di persone disabili, fotografie di disabili su megaschermi o su pubblicità enormi, anzi, ci sono molte persone che lavorano su questo. Mentre in Italia, siamo veramente indietro, perché se ne vedono pochissimi. Perché non se ne parla, perché si agisce sempre forse con troppo tatto e ciò si traduce spesso in menefreghismo, come se fosse una categoria che deve rimanere a lato perché “noi persone normali non possiamo entrare in queste situazioni perché non le viviamo, non le conosciamo...” e quindi, con questa scusa, non ne vedi, non ne senti parlare. Senti parlare di disabili solo quando fanno le battute sulla [legge] 104, oppure quando escono in TV o sui telegiornali casi di finti disabili. Oppure, al contrario, la narrazione super eroica, ad esempio degli atleti paralimpici, che alla fine sono come gli atleti olimpici, che si allenano tutti i giorni per raggiungere i loro obiettivi. E non è automatico che un disabile debba per forza fare l'atleta paralimpico, sai quante volte me l'hanno detto? Una mia amica, Veronica Yoko Plebani, di Brescia, ha avuto una meningite: non ha i piedi, ha solamente il tallone, le mancano le dita delle mani ed è totalmente tumefatta. Lei è un'atleta paralimpica, fa triathlon, e si allena costantemente: tutti i giorni fa bici, corsa e nuoto. Ha preso il bronzo quest'anno [lo scorso], ma anche su di lei c'è una narrazione veramente tanto eroica, che lei stessa sta cercando di scardinare. Poi lei sta lavorando nell'ambito della moda, e predispone il suo corpo a mostrare le molte cicatrici. È entrata nel mondo della moda, anche spinta da Alessia Glaviano, che ci tiene molto alla rappresentazione della diversità dei corpi e dell'unicità dei corpi – le ha fatto fare anche la copertina di Vogue. Questo, in Italia, è già quasi rivoluzionario. Invece, moltissime copertine di Vogue internazionali (America, UK, etc), mostrano già da anni corpi disabili.



**S.S.:** Oppure, ad esempio, se ne parla solamente quando sorge un problema, specialmente per quanto riguarda i luoghi accessibili, gli strumenti, la difficoltà di accedere agli stessi strumenti che rendono i luoghi accessibili. Vi è poi una lentezza di aggiornamento anche a livello culturale, tanto quanto urbanistico, che poi tu vivi ogni giorno. È giusto, come dicevi, utilizzare la tua storia per parlare di tutte le storie, che coinvolgono tutte le persone con disabilità. Quello che diceva Alessia Glaviano [nell'intervista fatta per il Festival PhotoVogue 2022], che la disabilità coinvolge tutti in qualche modo, sia a livello patologico, che legato all'età, facendo l'esempio di una persona anziana che vive una difficoltà anche motoria, oppure una persona che subisce un incidente e vive un momento di difficoltà... questo dice molto su come anche i tuoi lavori possano essere recepiti e che la reiterazione e l'insistenza nel parlare di questo possa cambiare anche "solamente" la sensibilità. Perché poi, la sensibilità si può trasformare in azioni che possono concretamente aiutare. Tu dicevi spesso, nelle varie interviste, che magari la fotografia non farà apparire una rampa, ma in qualche modo, volendo, sì – mette in modo un percorso di scambi che poi arriva ad azioni concrete.

**C.A.:** Già solo il far accorgere le persone di cose a cui magari non si pensa è importante. Ad esempio, quando ho postato una *story* [su Instagram] sulla difficoltà di accedere alla metro a Milano, poco dopo molte persone mi hanno detto di fare quel percorso tutti i giorni e di non averci mai pensato, di non avere mai pensato a come le persone con disabilità facessero ad accedervi. Alcuni mi hanno anche detto che, ad esempio, a Parigi non ci sono nemmeno ascensori o montacarichi. Da questo punto di vista, far accorgere le persone... Io non vorrei mai farlo. Non vorrei prendermi la briga di fare denuncia su queste cose, di dover spiegare che pure i tassisti si prendono ore in più solo per smontare la carrozzina perché non ci sono taxi per disabili a Milano, ce ne sono solo tre in tutta la città, è impossibile prenotarli ed io devo pagare il triplo per avere lo stesso servizio. Ci sono tantissime cose di cui io non vorrei occuparmi, perché io faccio fotografia. Ma la vita di un disabile è resa sempre più difficile. Come per Milano anche per Foggia, poi a Foggia è ancora peggio: i mezzi pubblici non esistono, se non ti muovi in macchina non puoi andare da nessuna parte... lì avevo zero indipendenza, dovevo dipendere per forza dalla macchina di qualcuno, perché nemmeno posso guidare coi farmaci che prendo. Trasferendomi, poi, a Bologna, mi ha dato quella autonomia in più che cercavo. Ora vado anche a Milano e quindi mi sto

scontrando con le difficoltà di una grande città. Io non mi sento adatta a fare denuncia, però credo sia per forza necessario, perché la gente non lo vede, non lo capisce, non cambia sensibilità. Finché ad aprire gli occhi sono le persone comuni, ti possono essere vicine, ti possono ringraziare, ma non ci possono fare nulla. Però, chissà, tutto questo parlarne qualcosa porterà. Vorrei non doverlo fare, non mi appartiene, ma mi ritrovo a sprecare il triplo delle mie energie per vivere una giornata normale.

**S.S.:** Hai mai pensato di inserire questo discorso – della difficoltà di vivere in una grande città – attraverso le tue fotografie?

**C.A.:** Sì, è un concetto che voglio approfondire anche nel lavoro. È un work in progress.

**S.S.:** La fase programmatica nel tuo lavoro è importante, nel pensare a come realizzare le fotografie. Soprattutto, immagino, per la serie *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras* rispetto a *Naiade* – essendo più una dimensione di *snapshot*, di fotografia quotidiana, non so se avessi anche in quel caso una fase ideale, su cosa fotografare, oppure se fosse più un fotografare in modo spontaneo, come dicevi prima. Però, penso che per *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras* ci fosse questa programmazione, anche per il tipo di fotografia che hai scelto, la *staged photography*. Come hai vissuto, poi, questa trasformazione passando da una fotografia più spontanea ad una più elaborata e rielaborata, se vogliamo? Anche perché, comunque, rappresentare in modi particolari quello che vivi ha necessariamente dovuto avere – credo - un ripensamento anche estetico.

**C.A.:** All’inizio, *Naiade* non era nemmeno pensato: quello che vivevo, fotografavo. Mi trovavo in ospedale e facevo foto in ospedale, mi trovavo in piscina e facevo foto in piscina, mi trovavo a casa e facevo foto a casa. Avevo relegato a questi tre elementi quello che volevo fotografare, e quindi, a quello che vivevo, perché in quel momento quello che vivevo era quello – i primi tre o quattro anni di malattia. Quindi: casa, ospedale, piscina si ripetevano, e anche nel libro si ripetono. Era un prolungamento del mio occhio, quindi non erano assolutamente [fotografie] pensate. Anche gli autoritratti che facevano erano semplicemente: “okay, adesso giro la fotocamera e mi autoritraggo”. Mentre, poi, l’ultimo progetto [*When you hear hoofbeats think of horses, not zebras*] è nato dopo il lockdown, dove siamo stati fermi tutti e mi son

fermata anche io, e durante questo lockdown ho avuto modo di pensare, di studiare, di guardare anche tantissimi altri artisti, ad esempio Mari Katayama è stata una delle prime artiste da cui ho preso ispirazione, ho preso il suo libro, e tutti i suoi autoritratti sono *staged*. I suoi autoritratti sono, oltre che esteticamente belli, anche sede di un passaggio in più di rielaborazione di ciò che le è accaduto. Lei, poi, creava anche dei feticci: cuciva, si cuciva dei suoi alter ego, li indossava e si fotografava. Studiando il suo lavoro ho pensato che ci fosse qualcuno che riesce ad andare oltre al “sto vivendo questo, perciò lo fotografo”. Ho pensato a come fare, anche perché durante il lockdown non ho fotografato per niente. Come faccio a rappresentare quello che vivo in maniera più oggettiva possibile? Meno dal punto di vista dei miei occhi, e più da come mi vedrebbero degli occhi esterni. Come io possa vedere me stessa in terza persona. Il che è stato un loop, uno stato di confusione totale perché, effettivamente, riuscire ad uscire dalla propria condizione non è assolutamente facile, anzi. Ritorni sempre a te, ritorni sempre a quello che hai vissuto tu: era difficile guardarmi in terza persona. Quindi, ho iniziato a parlare anche con il mio compagno attuale e a chiedergli: “Senti, ma tu come mi vedi? Che cosa pensi quando vedi delle difficoltà? Che cosa pensi quando vedi tutto quello che faccio per fare una cosa che a te richiederebbe zero sforzo?”. Piano piano, parlandone, sono riuscita a capire che cosa vede una persona esterna. Poi, lui non è così tanto esterno perché conviviamo, mi ha vista. Però, lui ha visto la differenza tra quando non convivevamo, dove, per esempio, io uscivo due o tre ore la sera e lui mi vedeva perfetta, in piedi, senza problemi – perché io, prima, nella fase preparatoria, avevo preso mille medicine, ero stata tre giorni a letto a riposo - e lui di tutto questo non si rendeva assolutamente conto. Poi, quando abbiamo iniziato a convivere, con il lockdown, ha visto tutto quello che veramente significava stare con una persona con una malattia. Sicuramente da lì è cambiato il suo modo di vedermi e di avvicinarmi con me – non troppo dal punto di vista fisico: non ha mai avuto un atteggiamento pietistico, non ha mai avuto paura di toccare, o cose del genere. Questa digressione mi serviva per farti capire che ho avuto bisogno di qualcuno che mi spiegasse e mi facesse vedere con i suoi occhi come si percepisce una persona che ha delle difficoltà. Perché io ero troppo nel mio personaggio, ero troppo in me: continuavo a guardare le foto di *Naiade* e a pensare a perché non mi soddisfacessero, perché non riuscissi a parlare di quello che volevo dire, ma in modo più metaforico. Quindi, cercando più metafore,

anche in base a ciò che mi avevano detto le persone esterne, sono riuscita a pensare non solo alle mie problematiche, ma anche a come viene visto un corpo diverso – anche se fondamentalmente il mio corpo non è diverso da quello degli altri, io non ho cicatrici, non ho nulla che si possa vedere, tranne qualcosa di veramente piccolo. Era, quindi, difficile per me rappresentare il dolore o rappresentare un corpo diverso se era uguale agli altri. Necessitavo, dunque, di trovare delle metafore – seppur non volessi abbandonare il mondo dello *snapshot*, che mi è servito e mi è risultato facile fare andando in giro e scattando fotografie di ciò che vedevo. E questo aspetto l’ho inserito un po’ nel progetto nuovo, sottoforma di metafora, attraverso l’immersione nella natura. Meno ospedale, meno sofferenza visibile, tutto molto più etereo, quasi, nell’immaginario. Lascio agli altri la possibilità di decidere come interpretare la fotografia. Per esempio, quando Alessia Glaviano nell’intervista [per il Photovogue] mi ha chiesto cosa significhi la foto del “Gigante”, non avrei neanche dovuto spiegare cosa ci vedessi io. Infatti, ci ho ripensato dopo: “ma perché l’ho detto?”. Perché poi ognuno ci vede delle cose diverse in quella fotografia: quella fotografia funziona perché riesce a dare più messaggi di quello che volevo dare io, lasciando libera l’interpretazione a chi la vede, anche a seconda delle situazioni che si stanno vivendo. E questo è stato il motivo per cui ho voluto continuare sulla fotografia *staged*: perché ho capito che mettere in scena quello che mi sta succedendo mi sta aiutando ad uscire da me, a guardarmi in modo molto più esterno, rispetto al guardarmi con i miei occhi. Credo che sia l’unico modo per farlo. Non credo mi appartenga più lo *snapshot*, non perché non valga, ma perché lo relego soltanto alla natura, al mio essere uscita, finalmente, di casa, aver cambiato questi luoghi che, sì, io continuo a frequentare ma che non mi sento più di fotografare. Mi sento molto chiusa, preferisco uscire: uscire in natura, che rappresenta anche questo uscire da me stessa e guardare tutto quello che c’è intorno, tutte le possibilità e tutti i limiti che ho, che la natura mi impone sempre. Le scale, le pietre... qualsiasi cosa mi pone dei limiti. Anche l’acqua, anche il mare può farlo, perché nel mare non mi posso appoggiare, a meno che non mi porti dei braccioli o dei supporti. Questo fatto dei limiti mi aiuta a capire fin dove posso andare e quali sono le mie vere possibilità, sia nella mia vita reale, sia nella fotografia.

**S.S.:** Nel tuo ripercorrere il percorso che ti ha portato dalla fotografia *snapshot* alla *staged*, io vedo, comunque – magari è una mia sensazione – il piano relazionale con

l'Altro come una costante. Anche nella difficoltà iniziale di confrontarsi con la propria famiglia, gli amici, le persone care, per poi avere, pian piano, a che fare con persone anche sconosciute... rimane sempre questa parte relazionale che, forse, la fotografia del "Gigante" un po' racchiude. Questa dimensione dell'altro che è sempre presente, un po' anche necessariamente, per poterti vedere anche dall'esterno. Il fatto che tu abbia dialogato con il tuo compagno per cercare di capire la sua visione...

**C.A.:** Non ci avevo pensato nemmeno io! E sì, è presente. Poi, per esempio, in *Naiade* mi sono focalizzata molto su me stessa e quello che vivevo, perché non avevo nemmeno metabolizzato; quindi, ci sono sempre e solo io, oppure i luoghi. Non c'è mai nessuna persona, non ho mai rappresentato nessun altro. Mentre, in questo nuovo progetto, sto iniziando ad inserire le persone. Perché è giusto che sia così, perché è nato da una relazione e quindi voglio che ci siano altre persone. Molto lentamente, comunque, le sto inserendo. Voglio esplorare questo campo delle relazioni con gli altri, che siano amici o ragazzi, o famiglia, o genitori... è difficilissimo inserire gli altri nelle proprie foto, perché finché si fanno foto a sé stessi è un po' più facile. Però mi devo un po' buttare, perché forse ci penso ancora troppo. Non ci avevo pensato a questa cosa delle relazioni, che sono state sempre presenti già dal primo... questo me lo appunto!

**S.S.:** Mi fa molto piacere! Effettivamente, per il punto di vista fototerapeutico penso al riferimento ad un'artista che hai spesso citato, Jo Spence – dove la dimensione del *reenactment*, di rimettere in scena delle situazioni personali, magari con intenti meno oggettivi, se vogliamo, e dove la volontà è stata poi ampliata oltre a sé stessa, attraverso la costruzione di un metodo fototerapeutico: partiva da sé per poi vedersi dall'esterno. Pensi che sia rimasto anche nel tuo approccio fotografico un intento fototerapeutico? O se, magari, all'inizio era un po' più potente e ora più pensato, più ragionato, o meno.

**C.A.:** Sicuramente una parte c'è, è ovvio che mi sono resa conto che per *Naiade* la fotografia sia stata totalmente fototerapeutica, perché mi ha aiutato a metabolizzare, a capire, a rendermi conto di cosa stesse succedendo. Nel secondo, non dico di averla metabolizzata – perché una cosa del genere non si metabolizza mai, o forse molto in là, ma non è questo il momento – anche perché, comunque, continua a modificarsi, continua a cambiare: prima la stampella, poi la carrozzina, poi, adesso non so cos'altro,

poi anche le operazioni... Quindi, ogni volta cambia la condizione fisica. Cambiando la condizione fisica, cambia anche il mio modo di pensare, il mio corpo si deve ri-abituare ad una condizione nuova e ogni volta è un continuo metabolizzare la cosa. Io credo che la fotografia mi stia accompagnando in questo; non posso negare che ci sia un significato terapeutico, ma non credo che l'ultimo progetto sia realmente terapeutico. Perché, comunque, non è che la fotografia mi stia curando, ma forse ancora non l'ho ben capita questa situazione. Perché, riconosco che artiste come Jo Spence dicono sia stato fondamentale [ricorrere la fototerapia]; ovviamente, lei non è guarita, è finita male, però ne ha tratto davvero molto beneficio. Io, all'inizio, in *Naiade* ne ho tratto tantissimo beneficio, da dove è poi avvenuto l'incontro con gli altri e lo scontro con tutte le persone che poi venivano ad addossarmi le loro situazioni – da lì sono venute moltissime cose, quindi credo che, più che ruolo terapeutico della fotografia, si stia sviluppando in un ruolo di riflessione; mi fa veramente riflettere sul mio cambiamento, sui vari stati della malattia, e di come ogni volta si possano presentare questi cambiamenti in fotografia. Oppure, banalmente, mi sono accorta che gli statement dei lavori cambiano perché cambia la mia condizione. Il primo statement che ho scritto per *Naiade*, che è nel libro, non è più così: ora ho una diagnosi, lì avevo scritto di non averne una, poi lì c'era scritto che potevo fare tutto, anche se con difficoltà, e adesso è cambiato tutto perché certe cose non le posso fare. E quindi, mi sono resa conto che gli statement in fotografia cambiano, e cambieranno ancora, e cambieranno sempre, così come cambia la mia condizione. Anche se, per esempio, ora non scatto da tanto tempo, continuo sempre a parlare di fotografia, a studiare, a guardare, sto seguendo un corso di fotografia in cui si parla di fotografia, di autori, di fare cose anche che escano dal mio progetto, dalla mia comfort zone. Però, credo sia sempre presente uno spunto costante di riflessione, più che di terapia. È come aver integrato la fotografia nel processo di creazione: come va avanti la mia vita, va avanti, inevitabilmente, anche la rappresentazione di quello che accade. Poi, comunque, la mia tesi l'ho fatta anche io su Jo Spence, Mari Katayama e Rebecca Horn.

**S.S.:** Tra le artiste che ho scelto come principali casi studio del mio elaborato di tesi, e anche nei tuoi lavori, trovo ci sia un filo rosso, soprattutto per la dimensione relazionale presente in ognuna, nonostante la diversità delle situazioni e delle

condizioni. Soprattutto per il legame con alcune persone vicine, che anche tu hai raccontato poco fa.

Pensi ci sia una differenza nella rappresentazione del corpo disabile femminile e maschile?

**C.A.:** C'è questo artista [Robert Andy Coombs] che realizza delle foto veramente esplicite, dove c'è una differenza sostanziale nell'approccio alla fotografia senza troppo pudore, perché lui non si deve preoccupare della sessualizzazione del corpo. Parla di sessualità in maniera veramente esplicita, anche da uomo gay e disabile, e nessuno aveva mai trattato questo. Il corpo maschile non si deve preoccupare troppo di tutte quelle limitazioni che il corpo femminile, invece, si pone: dover nascondere sempre, capire bene prima cosa mostrare e cosa no; a lui non interessa, anzi, le espone ovunque. Io non arriverei mai a fare questo. Ma, dall'altro lato, ci sono uomini che riescono a fare questo, e altri che non riescono proprio a fare una fotografia di loro stessi, perché hanno paura di mostrarsi deboli, fragili, non uomini. C'è un'ambivalenza per il corpo maschile.

**S.S.:** Un altro stereotipo che coinvolge le persone disabili è la loro infantilizzazione, che un po' ha a che vedere anche con la dimensione della sessualità. Per questo servirebbe un'altra parentesi ancora, però, tu dici che non ti spingeresti mai a fare dei ragionamenti così espliciti come questo artista, però, eventualmente, hai considerato di inserire in qualche modo queste questioni nei tuoi prossimi lavori?

**C.A.:** Sì, è assolutamente molto importante, voglio inserire anche questo nel nuovo lavoro. Devo capire bene come parlarne, non sarò mai così esplicita, cercherò anche lì delle metafore, però, sì, è importante parlare di questo e anche dell'infantilizzazione – anche Jo Spence se non sbaglio ne aveva parlato, attraverso gli autoritratti con il ciuccio, vestita da bambina. Perché, davvero, quando sono in carrozzina la gente mi accarezza la testa, mi baciano in fronte... ma perché? Ma stringetemi la mano, non lo so... Quindi, sì, sto anche pensando di trasformare qualche ragionamento in video/performance. Tenere sempre la fotografia, anche durante la performance, ma utilizzare quest'ultima per esprimere determinati concetti.

Nell'introduzione *L'allegoria del diluvio* di Giovanni Macchia a *La strada di Swann* [ed. Einaudi, 1981] di Marcel Proust, che soffriva di asma, si dice: "Marcel Proust ha potuto sperimentare la teatralità della sua scrittura, nel momento in cui ha messo la malattia nell'organizzazione stessa della sua vita di creatore". Si fa, poi, il paragone con altri scrittori come Kafka, che erano riusciti a scrivere le loro opere malgrado la loro malattia; quindi, combattendola come fosse una narrativa da distruggere, o da estromettere dal lavoro. E Proust pensa che questa pratica di allontanamento dalla malattia risulti stigmatizzante, perché rende eroico chi supera la malattia e, al contrario, chi invece non ce la fa. Perché non è che sei guerriero solo se superi il cancro, mentre un altro è morto solo perché non ha combattuto abbastanza. Quindi, proprio quella cosa di ammettere nella vita del creatore la malattia stessa, di farla entrare, e quindi di renderla propria e trasformarla in linguaggio fotografico, aiuta a non estrometterla dal lavoro e a non negarla, perché più la neghi e più viene fuori, secondo me.

**S.S.:** Preliminarmente a questa intervista, parlavamo del testo *La malattia come metafora* di Susan Sontag. Come dicevamo, è un testo centrale per il tema dell'eroicizzare il malato o parlare in termini bellici, come se ciò che una persona malata conduce fosse una battaglia – nel suo corpo o contro la sua malattia, come se questa non facesse parte di sé o della natura dell'uomo. Cosa ne pensi a riguardo? Della volontà della Sontag di scardinare questo linguaggio. Volendo, anche in termini visivi, all'interno delle tue opere.

**C.A.:** Credo che lei sia stata una delle prime a parlare di questa cosa, perché si è effettivamente resa conto di tutta la narrazione stigmatizzante che c'è nei libri e non solo, anche i medici stessi che ti dicono "ce la puoi fare, sei una guerriera!". Capisco l'incoraggiamento, ma si tratta di una narrazione sbagliata che ci trasciniamo appresso. C'è tanta disinformazione; credo che derivi anche dal fatto di parlane poco, sempre meno, attraverso informazioni frammentate. Solo una piccola fetta della popolazione che soffre lo sa, per cui impara a capire quali sono i termini da utilizzare e quali no. Credo che la gente vada educata a questo, perché purtroppo non lo sa. Come la mia vicina di casa che mi vede e mi chiede se, quel giorno, sto meglio. Purtroppo, la disabilità è dinamica, ce ne sono tante, e non si può generalizzare. A volte, anche i dottori stessi o gli specializzandi vanno educati.



**S.S.:** Sì, è assurdo che derivi anche dall'ambiente medico stesso questa narrazione sbagliata o da superare. Questo emerge anche in *Naiade*? Penso ad esempio al video che hai girato per presentare il progetto. Oppure, penso anche al titolo che hai scelto per *When you hear hoofbeats think of horses, not zebras* – un modo di dire nel gergo medico per definire quella che può sembrare l'ipotesi più remota e che, invece, diventa effettiva. Però anche solo il fatto di separare le possibili condizioni definendole in un certo modo, o con una certa metafora. Questi punti, a mio avviso, emergono dai tuoi lavori. Dimmi se sbaglio, ovviamente.

**C.A.:** No, no, anzi. Beh, il video che hai visto io non lo mostrerei più a nessuno, è troppo esplicito, calca troppo la mano e, in quel momento, era utile per il crowdfunding – poi basta così, anche meno! [*ride*] Sto andando, infatti, nella dimensione più visualmente metaforica possibile. Mi rivedo in quello che dici e in quello che ci vedi – e questo mi fa pensare che sto andando nella direzione giusta, no? Per quanto io mi possa demoralizzare o buttare giù, alla fine il riscontro che ho dalle persone mi fa pensare che quello che ho fatto serva a qualcosa.

**S.S.:** Penso che, quando un messaggio è chiaro, per quanto il linguaggio visivo si presti a molte interpretazioni, ciò che si vuole comunicare arriva in qualsiasi modo. A mio avviso, è importantissimo intessere un dialogo con l'artista. Anzi, sono io a ringraziarti perché attraverso il tuo lavoro mi sono resa conto di molti aspetti che prima non notavo.