

Fotografia come autobiografia. Le narrazioni visuali di Jo Spence tra arte, attivismo e terapia

LARA DE LENA

L'arte del XX secolo presenta costantemente una attenzione alla fisicità e al corpo – in particolare al corpo della donna – in varie e complesse declinazioni. Se da un lato questa evidenza è esternazione di libertà (o almeno ne è una richiesta o pretesa) dall'altro ci mette di fronte al "biopotere" nel senso teorizzato da Michel Foucault e ci restituisce un corpo dominato, sfruttato, consumato.

Il rapporto tra immagine, corpo e potere nella società patriarcale è noto e ha animato il dibattito culturale tra modernismo e postmodernismo. Si pensi, tra gli altri, al contributo dell'artista newyorchese Martha Rosler.¹ Tentando di semplificare, si può dire che il potere ha bisogno di produrre immagini, e queste immagini non sono altro che «pura ridondanza formale del significante» (Deleuze, Guattari, 2003, p. 189).

Se il processo di uso e abuso del corpo nelle pratiche artistiche contemporanee può restare celato di fronte a un corpo idealizzato e perfetto, ciò non è possibile se il corpo è problematico, malato, subisce ferite e lacerazioni, invecchia. Per usare un'espressione di Baudrillard, il corpo della donna posto di fronte al potere egemone nel momento in cui invecchia e si ammala da specchio si fa schermo, diventa inerme e viene «sovraesposto alla trasparenza del mondo che lo attraversa senza ostacoli» (Foster, 2014, p. 154).

¹ Per Rosler l'appropriazione di forme oppressive in arte, per esempio dalla pubblicità commerciale, minaccia di riprodurre piuttosto che criticare le rappresentazioni egemoniche poiché, non riflettendo la situazione storica in cui sono state prodotte, non possono offrire alcuna alternativa attuabile. L'appropriazione e la citazione si rivelano dunque strategie inadeguate: se l'opera d'arte rimane bloccata all'interno dei rapporti di produzione del proprio campo culturale e limitata a richiamare generiche forme di dominazione non può svolgere una funzione educativa né tanto meno trasformativa. Si veda Rosler (1982, pp. 133-148). Per un'analisi dell'articolo si veda anche Solomon-Godeau (1989, pp. 191-213).

Come ha osservato Siri Hustvedt in *La donna che trema* «la femminilità non è un'entità statica, bensì un'idea fluttuante, soggetta all'influenza della storia e della società» (Hustvedt, 2009, p. 179): l'immagine stereotipata del corpo della donna nei media ci richiama inevitabilmente alla complessità delle nozioni stesse di identità e genere e il fenomeno di parcellizzazione e occultamento è particolarmente evidente e doloroso quando si aggiunge la malattia, le cui rappresentazioni contemporanee continuano a portare il peso dello stigma un tempo attribuito alle rappresentazioni ottocentesche dei sifilitici, dei dementi o dei tubercolotici.² Dato il peso di tale eredità culturale – esacerbato nell'immaginario legato alla patologia della colpa per eccellenza, l'AIDS – e allo scopo di evitare che la malattia diventi una colpa sia a livello personale che a livello sociale, diventa sempre più impellente, in letteratura come in arte, rappresentare il corpo malato con piena dignità, mettendo in evidenza la volontà di superare certi pregiudizi.

In questo scenario il ruolo della fotografia documentaria, nella sua forma più critica, è fondamentale per scardinare (o almeno tentare di farlo) i meccanismi di potere e cambiare l'opinione pubblica riguardo alla fruizione degli effetti della malattia sul corpo delle donne. È ciò che ha fatto attraverso un accurato processo di decostruzione la fotografa e scrittrice britannica Jo Spence. Avvicinarsi al suo lavoro, come ammette lei stessa,³ prevede di abbandonare il consueto approccio filologico e storico che iscrive i fotografi in scuole e generi, immaginandoli soli all'interno del proprio studio e non immersi nella realtà delle immagini. Jo Spence invece è decisamente dentro la genesi di ogni immagine, ne rivela il processo di produzione lavorando contro la grana dei miti esistenti, guardando agli eventi quotidiani e ai piccoli dettagli, sfidando la fissità del ritratto e i rigidi ruoli sociali che sublima, rivelandoli come meri costrutti.

Entrando nella vita e nel lavoro di Jo Spence si adotta un nuovo punto di vista in cui l'artista è immersa in una rete culturale ed economica di relazioni e abita diverse pratiche in contemporanea. Il suo lavoro non è

² Si veda Sontag (2002 [1978]; 1989).

³ Per il racconto biografico dettagliato dell'artista dagli esordi alla fototerapia si veda *Putting myself in the picture: a political, personal and photographic autobiography* di Jo Spence (1986). Si tratta del suo primo libro, nato dall'esperienza della mostra *Review of Work 1950-85 - Jo Spence* tenuta alla Cambridge Darkroom dal 15 marzo al 14 aprile 1985. Per l'archivio della mostra si veda [<https://www.fourcornersarchive.org/archive/view/0002787>]. Per la cronologia completa del lavoro di Jo Spence si veda Spence, Hevey, Kuhn, Stanley (1995, pp. 24-27).

lineare, spesso è sporco e imperfetto e non è mai facilmente catalogabile (e in fondo non è così necessario farlo). Per lei la vita e la fotografia si sono alimentati a vicenda e sono entrambi stati il luogo in cui ha vissuto la sua lotta. La sua produzione, sia di immagini che di parole, riflette le evoluzioni e i cambiamenti di pensiero durante il corso della sua vita.

Come ha osservato Valerie Walkerdine (1985, pp. 95-103) in «Feminist Review», ci vuole un particolare tipo di coraggio per smontare – sia come fotografa che come fotografata – le immagini che compongono la propria identità. Una delle caratteristiche centrali di Jo Spence è questo coraggio: esaminare il proprio passato, dai più piccoli frammenti di fotografie di famiglia al seno canceroso, e di permetterci di vedere le immagini costruite da quella prima macchina fotografica e non leggere il passato come un errore, quando l'esperienza rivela gli sbagli – tecnici o esistenziali – del proprio trascorso. Il suo lavoro ci dà la possibilità di esplorare il desiderio e il dolore inscritti in quelle immagini e usarli per il proprio riscatto.

La ragazza del venerdì. Da segretaria a fotografa

Jo (Joan Clode) nasce il 15 giugno 1934 da genitori operai nella contea di Essex e cresce a Kingsbury (Londra). Dopo aver lasciato la scuola frequenta un college privato per due anni e a quindici anni ha il suo primo impiego come segretaria, professione per la quale si era formata, in linea con le aspettative sociali riservate a una giovane donna di classe medio-bassa. Dal 1951 al 1962 lavora per una piccola agenzia di fotografia commerciale chiamata *Photo Coverage* dove è la *Girl Friday* che ricopre i ruoli di stenodattilografa, custode di libri, segretaria e persino commessa nel punto vendita di macchine fotografiche dell'agenzia, dove cura lo sviluppo e la stampa. Proprio per poter svolgere questi compiti, Jo frequenta un corso di formazione alla Kodak da cui ha inizio il suo interesse per la fotografia. Compra la sua prima macchina fotografica professionale e inizia a lavorare per il fotografo Walter Curtin occupandosi di piccole commissioni, prevalentemente matrimoni e ritratti ad amici e conoscenti. Di quell'esperienza racconterà ad Ed Barber in occasione di un'intervista⁴:

⁴ La prima pubblicazione dell'intervista realizzata a Jo Spence da Ed Barber sulla sua esperienza da fotografa di strada fu pubblicata dalla rivista «Ten» nell'inverno del 1983. L'intervista è stata poi riproposta da Jo Spence tre anni dopo in *Putting myself in the picture* (1986, pp. 41-47).

Ho capito molto presto che una sessione di ritratto è un po' come andare a farsi psicanalizzare – il cliente sente che tu hai il potere di guardargli dentro. Cosa che, ovviamente, non hai. Così ho sviluppato in particolare una pratica di lavoro con le donne in cui le trattavo effettivamente come donne, come esseri umani – non le trattavo come oggetti sessuali. Quando mi è stato chiesto di fare una foto di nudo – il primo nudo che ho fatto – l'ho trovato molto, molto difficile da fare. In primo luogo perché ero così rigida nei confronti del mio corpo, e in secondo luogo perché non riuscivo a capire perché lei volesse una foto di nudo per il suo fidanzato, dato che non era una pin-up. Di conseguenza, ho fatto quello che chiamerei un ritratto di “donna timida”, dove ho minimizzato il corpo e tuttavia penso di averla fatta apparire bella. Ho pensato che fosse una fotografia unica e senza tempo – nessuno aveva mai fatto una foto come quella prima [...].

Ho avuto una serie di problemi a fotografare donne senza vestiti, a causa dei miei problemi ideologici sullo sguardo e delle mie paure riguardo ai miei desideri (Spence Barber 1984, p. 17).

Il gesto di fotografare, che impara sul campo osservando, si accompagna a quello di scrivere. Anche nel suo lavoro da stenodattilografa Jo spesso accompagna i fotografi e cura le didascalie delle foto che aiuta a realizzare, intervistando le persone fotografate per ottenere le notizie con cui accompagnare le immagini:

Mentre lavoravo come stenodattilografa, accompagnavo spesso i fotografi nei loro lavori e fungevo da scrittrice di didascalie. Questo significava che subito dopo che un gruppo di persone era stato fotografato (di solito per una rivista commerciale di parrucchieri o di ristorazione), mi facevo avanti, taccuino e matita in mano, e chiedevo loro i nomi completi e i dettagli rilevanti. Li incoraggiavo anche ad acquistare copie della fotografia. In queste occasioni ero vestita con una gonna di tafetà nera e una camicetta bianca, con delle ballerine di camoscio nere. In questo modo sarei stata “ben vestita” e “discreta”, né in competizione con i presenti in veste sociale, né distinguendomi con un abbigliamento inappropriato. Ero quindi invisibile, eccetto che per le battaglie in corso tra me e l'editore di *Hairdressers' Journal* per il disordine dei miei capelli (Spence 1986, p. 16).

Durante il suo lavoro da Curtin, Jo impara il mestiere attraverso la pratica, diventa esperta nel gestire la clientela, abile nel definire i *brief* pubblicitari, organizzare i set e gli oggetti di scena, prenotare i modelli, trovare le location e allestire le luci. Joan a lavoro fa tutto, tutto tranne lo scatto vero e proprio; del resto, come lei stessa ammette, a quasi trent'anni non si sentiva adeguata a compiere il salto verso una professione ancora legata a una consolidata egemonia maschile: «Questo passaggio da segretaria a fotografa superava di gran lunga le mie aspettative di classe ed era visto

da me come molto eccitante e stimolante. Tuttavia, non ho mai visto in me il potenziale per diventare quello che erano i miei vari capi. Immaginavo che, al massimo, avrei potuto essere una fotografa di ritratti come la mia amica Lizette, ma non avevo la più pallida idea di come realizzare una tale ambizione» (Spence, 1986, p. 15).

Un'ambizione più in linea per lei a quel tempo era sicuramente il matrimonio. Nel 1964 sposa Keith Holland (un matrimonio che durerà due anni) e si trasferisce a Brockwood Park, nell'Hampshire, dove prende servizio come segretaria in una fattoria. Qui, accanto al lavoro da segretaria, Jo riprende l'attività di fotografa occupandosi della realizzazione di un inventario dei terreni e delle proprietà del suo datore di lavoro. È qui che si rende conto in modo lampante di come la macchina fotografica possa essere strumento politico tra i più evidenti e immediati:

Alcune delle fotografie [...] mi hanno dato una chiara indicazione (con il senno di poi) che ho trattato i lavoratori agricoli, letteralmente, come se fossero la proprietà del loro Signore e Padrone. [...] Durante questo periodo divenni molto cosciente della mia posizione di classe (status basso), e sperimentai in prima persona le relazioni di potere e proprietà delle persone appartenenti alle classi dominanti. Osservavo quotidianamente la rigida gerarchia di comando nella fattoria e tra i domestici. Come segretaria "invisibile", ero anche in grado di ascoltare in che modo venivano fatte circolare le informazioni del governo e come veniva mobilitato il sostegno per diverse questioni da parte di patriarchi apparentemente benigni mascherati sotto le sembianze di gentiluomini di campagna (Spence, 1986, p. 21).

Dopo il fallimento del suo matrimonio, Jo conosce il disk jockey Neil Spence (da cui prenderà il cognome) e i due vanno a vivere in Irlanda. Anche questa relazione ha vita breve. Al suo ritorno in Inghilterra entra all'*Hampstead Camera Club* e lavora perlopiù a ritratti di bambini, esperienza che la porta (di nuovo) a una riflessione sul proprio lavoro:

[...] ho sentito che il lavoro che stavo facendo contraddiceva le mie convinzioni politiche. Volevo appartenere a una società più egualitaria, e sentivo che l'accento doveva essere posto sui diritti dei bambini. Dopo anni passati a guardare i bambini attraverso il retro della mia macchina fotografica, letteralmente socializzati e "costruiti" per me da una varietà di genitori in "bambini ideali", mi sentivo decisamente dalla parte del bambino. In verità, naturalmente, ero anche molto in contatto con il bambino che era in me. Come sfollata durante la Seconda Guerra Mondiale, a dieci anni avevo cambiato casa undici volte e sei volte scuola, e mi ero sentita totalmente impotente per la maggior parte del tempo (Spence, 1986, p. 48).

Con queste nuove consapevolezze, Jo partecipa come volontaria alla nascita del *Children's Rights Workshop* dove, tra le altre cose, realizza e recensisce libri per bambini. Qui nel 1973 incontra il socialista Terry Dennett,⁵ che insegna fotografia ai bambini nel suo tempo libero e che si guadagna da vivere come fotografo scientifico impegnato nelle ricerche sulla storia delle lotte culturali della sinistra britannica. È con lui che Jo inizia una relazione e un percorso di attivismo sociale che prende le mosse dalle nuove consapevolezze conquistate nel fondamentale passaggio dalla fotografia di strada alla fotografia documentale. Il sodalizio tra Jo Spence e Terry Dennett porta entrambi a mantenere un ruolo attivo nelle organizzazioni artistiche radicali della Londra degli anni Settanta, in pieno fermento sociale e culturale dove artisti e intellettuali formano collettivi finalizzati a trasformare la società e ad aprire e democratizzare il processo creativo. I due fondano il *Photography Workshop Ltd*, un'organizzazione indipendente dedicata all'educazione, alla ricerca, all'editoria e all'esposizione di produzioni fotografiche. Il *Photography Workshop Ltd*, attraverso la collaborazione con la Half Moon Gallery darà origine al progetto *Half Moon Photography Workshop*, che nel 1981 prenderà il nome di *Camerawork*.⁶

Fotografare il lavoro invisibile

A metà degli anni Settanta ad Hackney, a est di Londra, nasce la *Centerprice publishing project* che commissiona a Jo e Terry ritratti per la

⁵ Dopo la morte di Jo Spence, avvenuta nel 1992, Terry Dennett ha continuato a raccogliere e archiviare materiale sul suo lavoro, divenendo curatore del *Jo Spence Memorial Archive*. L'Archivio conserva anche una raccolta organica di tutti gli articoli scritti dall'artista, curata da Jo Stanley. Si veda [<https://sites.gold.ac.uk/animatingarchives/masculine-maternity-terry-dennett-and-the-jo-spence-memorial-library-archive/>].

⁶ Il progetto di *Camerawork* ha vita breve. Pur ricevendo regolarmente finanziamenti dall'Arts Council era afflitta da problemi finanziari e continuava a soffrire delle lotte politiche intestine. Questi problemi portarono all'abbandono della forma del collettivo nel 1983 e a diversi e travagliati cambi di direzione. Infine, la produzione vacillò e la rivista fallì dopo il numero 32 del 1985. *Camerawork*, nonostante la vita breve e travagliata, è diventata una parte importante della scena artistica alternativa di Londra ed è stata oggetto della mostra *Radical Vision. The early history of Four Corners and Camerawork* realizzata a Londra negli spazi espositivi del Four Corners dal 15 giugno al 22 settembre 2018. Si veda [www.fourcornersarchive.org].

realizzazione di una collana di libri che avrebbe raccolto le storie di residenti locali. Uno dei progetti più interessanti di questo periodo è la mostra *Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry 1973-1975*, esposta per la prima volta alla South London Art Gallery nel 1975 e organizzata dal collettivo femminista *Hackney Flashes*. La mostra raccoglie immagini e storie di oltre 150 donne lavoratrici. Il progetto viene realizzato dalle artiste Margaret Harrison, Kay Hunt e Mary Kelly, le quali condussero uno studio tra il 1973 e il 1975 sul lavoro delle donne in una fabbrica di Bermondsey. La loro indagine – che coincise con l’attuazione dell’Equal Pay Act (EPA), legge approvata nel 1970 – portò alla raccolta di una grande quantità di dati attraverso interviste, ricerche d’archivio e osservazioni. Il rigore del loro metodo è abbinato all’aspetto minimalista del lavoro stesso, basato su fotografie, filmati in bianco e nero, testi dattiloscritti, grafici e fotocopie.

Dall’indagine emerge il divario salariale tra uomini e donne e i filmati della vita in fabbrica mostrano le donne confinate a compiti ripetitivi, stazionari e poco qualificati. La ricerca alterna punti di vista oggettivi e soggettivi, spazia dal personale al politico, dal pubblico al privato: i ritratti e i nomi delle impiegate furono inseriti all’inizio del percorso espositivo della mostra allo scopo di invitare lo spettatore a vivere la questione sociale in termini più personali. E non stupisce che le tre autrici furono bandite dalla fabbrica nel corso della loro ricerca, a riprova di quanto fosse radicale, allora, il loro gesto.⁷

Dopo essere stata licenziata nel 1976 dalla *Half Moon Photography Workshop*, l’anno dopo Jo rifonda insieme a Terry e a David Philips il *Photography Workshop*. Il collettivo riuniva una serie di altri collettivi tra cui l’*Hackney Flashes*, impegnato, tra le altre cose, in due mostre di stampo socio-femminista che continuavano il discorso aperto con il progetto del 1975 di Harrison, Hunt e Kelly: *Women and Work in Hackney* e *Who’s holding the*

⁷ Harrison, Hunt e Kelly erano attiviste nel *Women’s Workshop* dell’*Artist’s Union*, un collettivo formato nel 1972 con lo scopo di portare avanti le cause delle donne all’interno del sindacato e di porre fine alla discriminazione razziale e sessuale nelle arti. In uno dei rapporti del gruppo si legge: «Il *Women’s Workshop* sostiene che le donne, in qualsiasi settore siano impiegate, sono in gran parte non sindacalizzate e di conseguenza ricevono i salari più bassi e lavorano nelle condizioni peggiori; è nostra intenzione sostenere le nostre sorelle nella loro lotta per la sindacalizzazione e anche nelle azioni che intraprendono come lavoratrici organizzate», si veda *Women’s Workshop, “A Brief History of the Women’s Workshop of the Artist’s Union, 1972-1973”* in Robinson (2001, p. 87).

baby? in cui la fotografia documentaria era al servizio del tema della cura dei bambini. Attraverso la combinazione di fotografie, fumetti e testi la mostra denunciava la mancanza di assistenza all'infanzia e l'impatto di questa assenza sulla vita delle donne.⁸

I progetti dell'*Hackney Flashes* erano una commistione di arte, politica e attivismo sindacale. Furono tra i primi progetti ad affrontare questioni politiche e industriali da una prospettiva apertamente femminista. Jo nel 1979 partecipa attivamente a entrambi i progetti. Di questa esperienza scrive: «Scorgere le donne della classe operaia nella loro "fatica quotidiana" era per me un modo di recuperare l'identità di mia madre e di allarmi con essa, perché qui c'era il mondo in cui lei aveva occupato un posto» (Spence, 1986, p. 59). Alla riflessione personale, tuttavia, ne accosta una decisamente politica:

La posizione delle donne nella famiglia è centrale. Le donne hanno il ruolo subalterno di servire il lavoratore salariato e di riprodurre la futura forza lavoro. Ma oltre a essere lavoratrici domestiche, le donne sono anche lavoratrici salariate. Il capitalismo cerca di affrontare questa contraddizione continuando a trattare le donne come economicamente dipendenti dagli uomini e con il ruolo primario di mogli e madri, mentre riesce (nonostante la legislazione) a mantenere convenientemente le donne come categoria a basso prezzo della forza lavoro, concentrata in lavori poco qualificati e a bassa retribuzione (Spence 1986, p. 71).

Dello stesso anno è la mostra *Beyond the family album* che si tiene alla Hayward Gallery di Londra, in cui Jo alterna testi autobiografici a fotografie personali e ritagli di giornale, ricostruendo eventi traumatici solitamente lasciati fuori dalle foto di famiglia come morti, divorzi, conflitti, abusi e malattie ma che le servono per esplorare nuovi approcci alla propria immagine e ai ruoli in cui si proietta nella società.

⁸ *Who's holding the baby?* è stata esposta per la prima volta nel 1978 al Centreprise di Dalston e poi ha fatto un ampio giro nei centri comunitari e nelle biblioteche di tutto il paese. Fu esposto alla Hayward Gallery nel 1979 come parte della mostra *Three Perspectives on Photography*. Si veda [<https://hackneyflashers.com/>].

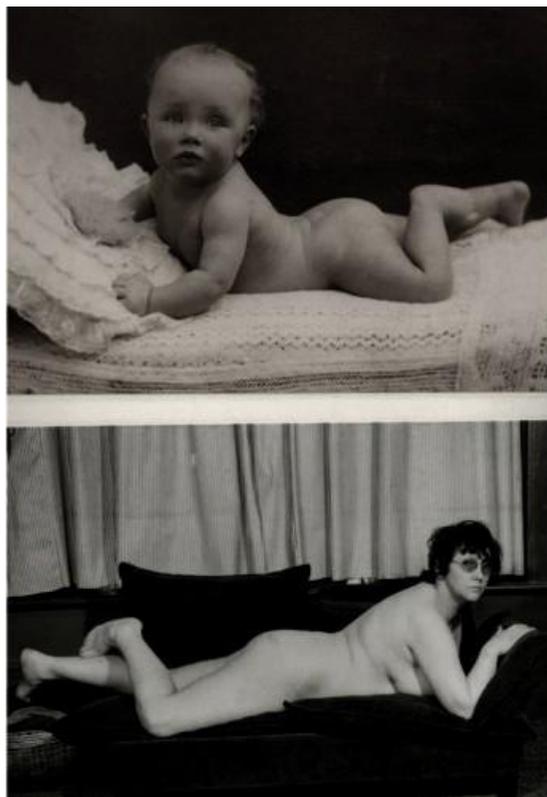


Fig. 1 – Jo Spence, *Beyond the Family Album (opening images)*, 1979

Cosa si nasconde dietro l'immagine perfetta?

È stato per un senso di necessità nel criticare ciò che a suo avviso era inaccettabile rappresentare che Jo inizia a lavorare alle sue istantanee di famiglia in *Beyond the family album*. Questo passaggio, una volta per tutte la porta a varcare la soglia della demistificazione della produzione commerciale della fotografia popolare e la immette in un terreno fragilissimo, fatto di condivisione della vergogna, della colpa e del senso di colpa. L'artista fa un gesto privato ma anche politicizzato: dietro al microcosmo del matrimonio, dell'infanzia e della famiglia emerge ciò che è stato represso o reso assente. Le diverse storie si intrecciano per mezzo dei segni contrastanti che le costruiscono. Cosa si nasconde di non fotografato tra le immagini accuratamente scelte? Che cos'è che non le veniva mostrato?

Come fotografa di strada, di gente comune, Jo sa che il vero documentario è impossibile, che non si può uscire dal proprio ruolo di costruttrice di

immagini e che non si può essere invisibili, anche se ci si veste e pettina per esserlo. E allora che inizi il gioco, che si interrompa il decorso dei codici universalmente accettati, scegliamo di vedere ciò che non ci è dato vedere e accettiamo il fatto che non siamo ciò che vediamo di noi nelle immagini del nostro passato. Rivivere quei repertori di immagini, abitare la loro costituzione aiuta ad andare oltre: se si sente gli effetti di quelle immagini scorrere addosso è possibile andare avanti. È un passo molto spaventoso, doloroso, e che richiede un notevole coraggio. È terapia attraverso la fotografia.

Come ha osservato Annette Kuhn nell'introduzione al volume *Cultural Sniping. The art of transgression*, raccolta postuma dedicata al lavoro dell'artista:

Se c'è un filo conduttore che attraversa tutto il lavoro di Jo Spence, è sicuramente questa capacità di sfidare i confini tra interno ed esterno, privato e pubblico, personale e politico; e così facendo di "rendere strane" le distinzioni che pervadono la nostra cultura e modellano i modi in cui pensiamo a noi stessi e alle nostre vite. Il campo scelto da Jo Spence è stata la fotografia e, sempre più dal 1980 circa, il proprio corpo (esso stesso un campo di battaglia, sempre immaginato in un contesto politico e sociale) così come rappresentato nelle fotografie. Nella sua totalità, il risultato dell'opera è apparentemente paradossale. Usando materiali "personali" – fotografie, ricordi, corpo – come luogo di intervento culturale, riesce a sfidare assunti scontati che concernono il pubblico contro il privato. Ma anche, e forse alla fine in modo più significativo, attinge a una ricca vena di memoria e sentimenti collettivi (Spence, Hevey, Kuhn, Stanley, 1995, p. 19).

Il lavoro di Jo Spence, secondo Kuhn, fa emergere e disseziona i ricordi e le fantasie di un'intera classe sociale, di un genere (le donne) e anche di una particolare generazione, la prima che, dopo la guerra, si è interrogata su come cambiare le cose.

Quando *Beyond the Family Album* apre ha esattamente questo impatto su molti di coloro che la videro. Le immagini in mostra, prese singolarmente, spiccavano per la propria ordinarietà, assolutamente simili a qualunque album di famiglia di quel periodo storico ma nell'insieme il lavoro sembrava assolutamente fuori dall'ordinario, già solo per il fatto che tali scatti così comuni erano esposti sulle pareti di uno dei più importanti musei d'arte londinesi, la Hayward Gallery. A ciò si aggiunga che il significato delle foto era stato ribaltato e destrutturato dall'artista per mezzo dell'accostamento delle une con le altre e, soprattutto, per la modalità con cui erano inserite le didascalie, le quali, in due serie, raccontavano la storia di

una vita (rivelata dagli scatti esposti) e insieme a questa un'altra storia, occultata ma presente, di malattia, rabbia e lotta.



Fig. 2 e 3 – Jo Spence, *Remodelling Photo History (Industrialization)*, 1982

Fotografare la malattia

Nel 1982 a Jo Spence viene diagnosticato un cancro al seno; l'ultimo decennio della sua vita e del suo lavoro evolve gradualmente. Dalle questioni più sociali, legate alla classe e al genere che hanno caratterizzato il suo sodalizio con Dennett l'artista vira verso temi relativi alla psiche, alla vita e alla fantasia. L'anno successivo Jo inizia un corso di co-counselling serale all'ILEA, a nord di Londra, tenuto da Peter Clark dove incontra Rosy Martin con la quale inizia a lavorare sulle connessioni tra fotografia e terapia. Si separa da Terry con il quale comunque prosegue la collaborazione professionale al *Photography Workshop* e realizza la mostra *The picture of health?* con Jessica Evans, Rosy Martin, Maggie Murray e Yana Stajno.



Fig. 4 – Jo Spence, *Photo therapy: Double Shift / Double Crossed / Double Bind*, 1984

Attraverso l'evidenza fotografica del processo invasivo del cancro sul proprio corpo, l'artista da una dimensione politica, personale e femminista alla sua malattia, documentando il proprio ricovero al fine di controllare la propria immagine e indagare sentimenti e reazioni inesprese o represses. Nel loro co-counselling, Jo e Rosie lavorano sui ricordi d'infanzia, prendendo come punti di partenza fotografie significative per il proprio passato e usandole per produrre una serie di immagini diverse di loro stesse. Le due artiste raccontano al «Feminist Review» nel 1985:

Non stiamo cercando di dare una spiegazione definitiva di ciò che abbiamo fatto, o cosa speravamo di ottenere. Piuttosto lo offriamo come un esempio di una nuova pratica fotografica che potrebbe essere ripresa in terapia, in gioco, o come un modo di porsi nuove domande, forse imbarazzanti, o per scoprire nuovi modi di dialogare con noi stessi o con gli altri. Il ritratto tradizionale in fotografia è racchiuso in una complessità di pratiche professionali e filosofie, caratterizzata dalla nozione che le persone possono essere rappresentate mostrando aspetti del loro carattere. Questo si riferisce all'idea che le fotografie possono rivelare qualcosa

che normalmente non è visibile, ma che il bravo fotografo fa emergere attraverso abilità artistiche e professionali. Noi intendiamo il ritratto in modo diverso. Presenta una gamma di possibilità, o posizioni del soggetto, che non sono fissate per sempre nell'argento, nell'elettronica o vernice. Queste possono essere esaminate, giocate, messe in discussione, accettate, cambiate o scartate (Spence, Martin, 1985, pp. 66-67).

Attraverso la loro fototerapia – termine probabilmente riduttivo in tale contesto – Jo e Rosie scoprono che ognuno di noi eredita dai propri album di famiglia una serie di immagini archetipiche che utilizza per costruire una propria memoria e quindi una parte della propria identità. Queste foto del nostro vissuto si portano dietro ricordi sepolti e c'è bisogno di tirare fuori tutte le connessioni di questi ricordi, ricostruirli, persino reinventarli in modo che funzionino nel nostro interesse, piuttosto che farli rimanere archetipi fotografici e mitologie di altri. La contemplazione dell'immagine di sé non ci protegge dalla consapevolezza che si tratti comunque di un sé diviso, che scivola tra un sé sociale e un sé appartenente alla sfera psichica. Insomma, non c'è un singolo sé ma molti sé frammentati, ognuno in lizza per l'espressione cosciente, molti mai riconosciuti.

Le due artiste ci mostrano una nuova concezione di cos'è il ritratto: invece della fissità esso rappresenta una gamma di possibilità che possono essere messe in gioco a volontà, esaminate, messe in discussione, accettate, trasformate e scartate. Anche se radicato nelle loro storie personali, questo processo contiene risonanze di traumi e dolori di donne – per quanto non identici ai loro comunque riconoscibili da tutte. È per questo che proprio attraverso l'esibizione di questo vissuto personale, per mezzo della condivisione del proprio lavoro le artiste trovano un riconoscimento, sia personale che pubblico perché dal punto di vista personale aiuta a parlare con i propri fantasmi e dal punto di vista pubblico le colloca all'interno di un dibattito ancora molto proficuo su media, storia, femminismo, terapia e memoria.

Io sono malata e sono una donna. Scrivo da sola il mio nome

Il cancro al seno diagnosticato a quarantuno anni alla scrittrice newyorkese Anne Boyer diventa per lei pretesto non solo per raccontarne gli effetti sul suo corpo e sulla sua vita, ma anche per mettere in campo, per mezzo della scrittura, un'analisi lucida e razionale su come il sistema capitalista e patriarcale riservi diversi e iniqui trattamenti in base a genere,

razza e status sociale, anche e soprattutto all'interno del sistema sanitario, tanto più quando a essere malata è una donna e in particolare il suo seno. Boyer scrive: «Alla sua massima espressione terapeutica, il tumore al seno è un attacco globale: attacco ai capelli, alle ciglia, alle sopracciglia, alla pelle, al pensiero, al linguaggio, al sentimento al vigore, all'appetito, all'eros, alla maternità, alla produttività, al sistema immunitario, attacco alla negata fertilità, ai seni negati» (Boyer, 2020, p. 77). Già nel gesto di compilare da sola le proprie schede mediche la scrittrice comprende – e ci rivela – che la cura, ancora e sempre a carico della donna, si oppone al potere esercitato sul corpo malato, ancora e sempre un potere maschile: «Se sono le donne a tramutare i corpi in informazioni, sono i dottori a scansionare i dati. E non hanno una particolare alchimia. Le donne mi hanno estratta ed etichettata: hanno informatizzato il mio sentire. Ma sono i dottori a leggermi – o piuttosto, a leggere ciò che il mio corpo è diventato: una paziente fatta di dati, prodotta dal lavoro femminile» (Boyer, 2020, p. 61).

Come ha lucidamente osservato Susan Sontag in *Malattia come metafora* l'annientamento del corpo della donna come conseguenza del cancro si accompagna alla sua visione maschile e al suo trattamento come entità impersonale. Non a caso, nelle esperienze traumatiche della scrittrice britannica Fanny Burney, operata di mastectomia senza anestesia nel 1811 e della poetessa afroamericana Audre Lorde, operata nel 1978, a estirpare il seno – identificato *tout court* con la malattia – è un uomo.⁹ In un passaggio del libro di Boyer a proposito del calvario delle due donne si legge: «La sofferenza non ha bisogno di testimoni per essere sperimentata, e nel caso della malattia la sensazione resta, in quanto fonte di conoscenza, suprema. [...] la partecipazione integrale alla perdita è anche un racconto di come, per necessità esperienziale, non sia possibile partecipare del tutto. Avere un corpo significa non poter sempre vedere cosa gli succede» (Boyer, 2020, p. 144).

Il femminismo, così come è emerso nei primi anni Ottanta, era generalmente sospetto nei confronti della rappresentazione del corpo femminile, in particolare soprattutto se ripeteva cliché e modelli sessuali stereotipati. Con tali premesse per le artiste che lavoravano su questo tema tutto diventava ancora più complicato e ambiguo. L'auto-oggettivazione

⁹ In seguito alla mastectomia Audre Lorde scelse di non ricorrere a protesi e ne spiega ampiamente le ragioni nel suo *The Cancer Journals*. Si veda Lorde (1978) e De Vaux (2006).

femminile sessualizzata dell'artista americana Hannah Wilke¹⁰ è stata liquidata da gran parte della critica come narcisismo. La critica vicina al femminismo ideologico non approvava che un'artista potesse essere sia femminista che attraente, sia manipolatrice che vittima del desiderio (maschile). Per lei le accuse di ambiguità ed egocentrismo si sono protratte persino nella fase finale della sua produzione (e della sua vita), quando non poteva certamente essere accusata di ammiccare all'istinto maschile: *Intra Venus* è il suo ultimo lavoro, dedicato al proprio decadimento fisico dovuto ad un linfoma e ai trattamenti medici invasivi, con cui – pur non calmando tutti i suoi detrattori – ha almeno in parte riabilitato il suo ruolo di artista femminista.¹¹ Eppure, in retrospettiva, *Intra-Venus* resta un'opera costruita completamente intorno al suo corpo, come quelle che l'hanno preceduta e come accade per Jo Spence in *The Crisis Project* e *The Final Project*. Per entrambe le artiste i processi del vivere e del morire coincidono spazialmente e temporalmente nel corpo piegato e sofferente, sviluppano strategie estetiche per rivelare i loro corpi malati in tutta la loro complessità, affrontando necessariamente anche le denigrazioni stereotipate dei malati. Ritrarre il proprio corpo senza censure serve a entrambe per reinventare l'immagine sociale del cancro che agisce nel corpo di una donna. Hannah Wilke però, pur riuscendo a eclissare lo stigma di aver tradito il femminismo attraverso l'auto-esibizione narcisistica della bellezza, nel raccontare la sua esperienza di sofferenza resta ancorata alla dialettica vittima/eroina mentre Jo Spence dimostra di riuscire a uscirne perché l'immagine di sé malata non rappresenta né l'una né l'altra, restando ancorata a un discorso complesso, personale e lontano da ogni stereotipo.

¹⁰ Il lavoro di Hannah Wilke si basa sulla ricorrenza esclusiva della propria immagine, come in *SOS Scarification Object Series (1974-1982)*, in cui si rappresenta in pose glamour provocatorie e artificiali con il corpo ricoperto da sculture fatte di gomma da masticare masticata e poi modellata a formare tante vagine. È possibile risalire all'intera produzione dell'artista mediante *The Hannah Wilke Collection and Archive*, fondato nel 1999 a Los Angeles dalla sorella Marsie Scharlatt e dalla sua famiglia. Si veda [<http://www.hannahwilke.com/id1.html>]. Per un racconto esauritivo del lavoro di Wilke si veda anche Goldman, Fischer, Cottingham (1998).

¹¹ L'artista si ammala di cancro nel 1987 e muore nel 1993 a 52 anni. *Intra Venus* viene realizzata nei suoi ultimi due anni di vita ed è il frutto della collaborazione con Donald Goddard, suo marito, che fotografa la sua trasformazione fisica e mentale. La serie è stata al centro di una mostra tenuta alla Felman Gallery di New York dall'8 gennaio al 19 febbraio 1994; si veda *Intra Venus*, Catalogo mostra, New York, Ronald Feldman Fine Arts, 1995. Si veda anche Kohl (2015, pp. 73-117) e Tierney (1996, pp. 44-49).

Lei, che non vuole perdere nulla del proprio calvario, oltre alle foto usa anche il video, quando diventa l'unico mezzo utilizzabile per documentare la sua malattia fino alla fine.¹²



Fig. 5 – Jo Spence, *Respect (ability)* from a session on *Powerlessness*, 1987

Il lavoro che porta avanti sul suo corpo rivela che non c'è uno sguardo neutrale, né da parte dell'artista né dello spettatore. E non credo si possa rimanere davvero neutrali di fronte alle sue fotografie, almeno non a tutte. Come molte donne, all'inizio la sua pratica fu svilita e sminuita. Pur non possedendo alcuna formazione accademica né competenza tecnica, imparò molto e in fretta, attingendo da ogni occasione. Riuscì a passare dalla posizione di assistente a fotografa con un proprio studio, una mossa che negli anni Sessanta rappresentava un cambiamento considerevole per una donna della sua classe sociale, così come la sua laurea in fotografia, raggiunta a quarantotto anni nel 1982 con una tesi che indaga i risvolti impliciti politici e sociali alle teorie di classe celati dietro l'immaginario visivo delle favole per bambine.¹³ Nel corso del suo lavoro, dal ritrarre

¹² Le serie fotografiche *The Crisis Project* e *The Final Project* sono gli ultimi lavori realizzati con Terry Dennett fino al giorno stesso della morte, avvenuta il 24 giugno e sono state oggetto di retrospettive sul lavoro dell'artista. Si veda Spence, Hevey, Kuhn, Stanley (1995, pp. 213-230) e Spence, Glover (1990, pp. 38-39).

¹³ Si veda *Fairy Tales and Photography, or, another look at Cinderella* di Jo Spence (2020). La pubblicazione è avvenuta in coincidenza con il Bristol Photo Festival in

famiglie ideali fino a documentare il proprio corpo mutilato dal cancro, Jo ha imparato a creare regimi di rappresentazione e a insegnarci che questi regimi esistono.



Fig. 6 – Jo Spence, *Photo therapy: From a session on Powerlessness*, 1988

Per Boyer «ogni elemento della malattia è prima trascritto sui nostri corpi e poi, a volte, nei nostri diari» (Boyer, 2020, p. 9); scrittura e immagine, dunque, sono i due strumenti a disposizione per il racconto di questo dolore, per rivelarlo al mondo e a sé stesse; non a caso Siri Hustvedt osserva come ogni malattia sia «come un corpo estraneo, un'intrusione e perdita di controllo che risulta evidente nella scelta delle parole che usiamo per descriverla» (Hustvedt, 2009, p. 7). Cominciando con il costruire con

cui si è tenuta la retrospettiva "From Fairy Tales to Phototherapy" presso l'Arnolfini Gallery di Bristol dal 4 dicembre 2020 al 30 maggio 2021.

minuziosa attenzione ogni dettaglio che componeva le immagini da album di famiglia, protette dagli stereotipi sociali e culturali, Jo Spence ha poi continuato a produrre ammettendo la fraudolenza delle stesse immagini create, finendo con lo smontare pezzo per pezzo ogni codice e genere attraverso i quali le rappresentazioni della femminilità e della sessualità sono costruite.

Bibliografia

Baudrillard, J. (1983), *L'estasi della comunicazione*, in Foster, H., *The Anti-Aesthetics. Essay on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend; trad. it., (2014) *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia, Milano, pp. 146-155.

Boyer, A. (2019), *The Undying. Pain, vulnerability, mortality, medicine, art, time, dreams, data, exhaustion, cancer, and care*, Farrar, Straus & Giroux, New York; trad. it., (2020) *Non morire: dolore, vulnerabilità, mortalità, medicina, arte, tempo, sogni, dati, sfinimento, cancro, cura*, La nave di Teseo, Milano.

Crary, J. (1990), *Techniques of the observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, MA; trad. it., (2013) *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino.

D'Amico, F.D. (2017), *L'occhio performante: la fotografia come strumento di costruzione del freak ottocentesco*, «RSF. Rivista di Studi di Fotografia», no. 6, pp. 94-115.

Deleuze, G., Guattari, F. (1980), *A Thousand Plateaus*, Les Édition de Minuit, Paris; trad. it., (2003 [1980]) *Millepiani, Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma.

De Vaux, A. (2006 [2004]), *Warrior Poet: A biography of Audre Lorde*, W. W. Norton Company, New York.

Didi-Huberman, G. (2007 [2000]), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.

Gribaldo, A. (2013), *Il genere del tempo. Una riflessione sullo sguardo e la produzione di alterità*, «Studi Culturali», no. 3, pp. 381-401.

Gribaldo, A., Zapperi, G. (2012), *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*, Ombre corte, Verona.

Hustvedt, S. (2009), *The Shaking Woman or A history of My Nerves*, Henry Holt & Co, New York, trad. it., (2011 [2009]), *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, Einaudi, Torino.

Jackson, D. (2020), *This Is Not My House: Notes on film-making, photography and my father*, in T. Ashley e A. Weedon (a cura di), *Developing a Sense of Place: The Role of the Arts in Regenerating Communities*, UCL Press, London, pp. 98-115.

Kochheiser, T. H. (1989), *Hannah Wilke: A Retrospective*, University of Missouri Press, Columbia, MO.

Kohl, J. (2015), *Hannah Wilke: Intra-Venus*, in H. Berressem, G. Blamberger, S. Goth (a cura di), *Venus as Muse. From Lucretius to Michel Serres*, Brill Rodopi, Amsterdam/New York, pp. 73-117.

Lorde, A. (1984), *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, Berkeley, CA, trad. it., (2014) *Sorella Outsider. Gli scritti politici di Audre Lorde*, Il Dito e la Luna, Milano.

Owens, C. (1983), *Il dibattito sull'Altro: Femminismo e postmodernismo*, in Foster, H., *The Anti-Aesthetics. Essay on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend; trad. it., (2014) *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia, Milano, pp. 74-99.

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

Rosenblum, B. (1988), *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography by Jo Spence*, «Feminist Review», no. 29, pp. 151-154.

Simpson, M.C. (2012), *Hannah Wilke by Nancy Princenthal*, «Woman's Art Journal», vol. 33, no. 1, pp. 48-50.

Solomon-Godeau, A. (1989), *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, «Social Text», no. 21, pp. 191-213.

Sontag, S. (1978), *Illness as metaphore*, Farrar, Straus & Giroux, New York; trad. it., (2002 [1992]) *Malattia come metafora: il cancro e la sua mitologia*, Mondadori, Milano.

Sontag, S. (1989), *AIDS and Its Metaphors*, Farrar, Straus & Giroux, New York; trad. it., (1989) *L'AIDS e le sue metafore*, Einaudi, Torino.

Sontag, S. (2012), *As Consciousness is Harnessed to Flesh, Journals and Notebooks 1964-1980*, Farrar, Straus & Giroux, New York; trad. it., (2019) *La coscienza imbrigliata al corpo. Diari 1964-1980*, Nottetempo, Milano.

Spence, J. (1986), *Putting myself in the picture: a political, personal and photographic autobiography*, Real Comet, Seattle.

Spence, J. (1990), *Disrupting the Silence: The Daughter's Story*, «Oral History», vol. 18, no. 1, pp. 54-60.

Spence, J. (2013), *The Final Project*, Ridinghouse, London.

Spence, J. (2020), *Fairy Tales and Photography, or, another look at Cinderella*, RRB Photobooks, Bristol.

Spence J., Barber E. (1984), *Public images/private functions: Reflections on hight street practice*, «Ten», vol. 8, no. 13, pp. 7-17.

Spence, J., Glover, J.Z. (1990), «*Sharing the Wounds*»: *Jan Zita Grover Interviews Jo Spence*, «The Women's Review of Books», vol. 7, no. 10/11, pp. 38-39.

Spence, J., Holland, P. (1991), *Family snaps: the meanings of domestic photography*, Virago Press, London.

Spence, J., Martin, R. (1985), *New Portraits for Old: The Use of the Camera in Therapy*, «Feminist Review», no. 19 pp. 66-92.

Spence, J., et al. (1995), *Cultural sniping: the art of transgression*, Routledge, London and New York.

Spence, J., et al. (2005), *Jo Spence: beyond the perfect image. Photography, subjectivity, antagonism*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Broadleigh Books, Gillingham.

Tembeck, T. (2008), *The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, «Canadian Art Review», vol. 33, no. 1/2 pp. 87-101.

Tierney, H. (1996), *Hannah Wilke: The Intra-Venus Photographs*, «Performing Arts Journal», vol. 18, no. 1, pp. 44-49.

Walkerdine, V. (1985), *A Fierce Courage Reviewed Work(s): Jo Spence: Review of Work 1950-85 by Jo Spence*, «Feminist Review», no. 21, pp. 95-103.

Waterman, S. (2021 [2018]), *Re-imagining the Family Album through Literary Adaptation*, in S. Helff e S. Michels (a cura di), *Global Photographies: Memory – History – Archives*, Transcript Verlag, Bielefeld, pp. 155-176.

Watney, S. (1986), *Jo Spence*, in *History Workshop*, 21, Oxford University Press Stable, Oxford, pp. 210-212.

Woodward, K. (1999), *Figuring age: women, bodies, generations*, Indiana University Press, Bloomington.

Wooster, A. (1990), *Hannah Wilke: Whose image is it?*, «Hight Performance», vol. 13, no. 3, pp. 30-43.